Alchimie picturale des vies ordinaires, du récit de vie à l'hystérie du tableau

Sabine Stellittano

▶ **To cite this version:**

Sabine Stellittano. Alchimie picturale des vies ordinaires, du récit de vie à l'hystérie du tableau. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H309 . tel-02042742

HAL Id: tel-02042742
https://theses.hal.science/tel-02042742

Submitted on 20 Feb 2019

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.

UNIVERSITE PARIS I - PANTHÉON SORBONNE
UFR 04 – École des Arts de la Sorbonne
Laboratoire de rattachement : Institut ACTE

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteure en Arts et sciences de l'art
Présentée et soutenue publiquement le 7 avril 2018 par

Sabine STELLITTANO

ALCHIMIE PICTURALE DES VIES ORDINAIRES, DU RÉCIT DE VIE À L'HYSTÉRIE DU TABLEAU.

Sous la direction de Monsieur le Professeur Michel SICARD

Membres du jury :
Mme Hédia ABDELKÉFI, Professeur à l'Université de Tunis El Manar
M. Hervé BACQUET, Maître de Conférences à l'Université de Paris 1 (membre extérieur)
Mme Karine BERTHELOT-GUIET, Professeur au CELSA Université Paris-Sorbonne
M. Amos FERGOMBÉ, Professeur à l'Université d'Artois
M. Xavier FRANCESCHI, Directeur de la FRAC Île-de-France (membre extérieur)
M. Michel SICARD, Professeur à l'Université de Paris 1

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 15

I - Peindre pour rencontrer, question de désir et de temps 22

1 - Du récit à la toile en passant par le désir 36

a - Désir de qui ? 37

b - Qu'entendons-nous par récit ? 40

c - Désir de temps et temps du désir 58

d - Désirs rivaux pour la création d'un récit 61

e - De la distance, du désir, du style 67

2 - De la demande au désir 75

a - La demande vient du modèle 75

b - La demande vient du peintre 76

c - Faire que la demande soit celle du désir de l'autre 77

d - Étude d'un cas, clinique picturale : Dorette 85

3 - Le temps du récit entoilé.

Comment faire passer un temps dans un autre ? 94

a - Un temps dans un autre 94

b - Comment le temps de la narration nous parvient-il ? 100

c - Le temps modifie le récit 111

4 - Le temps du récit : « Una cosa mentale » 114

a - Subjectivité du temps 114

b - Vanité contre le temps 115

c - Tableau ou la pensée du peintre 120

d - Dans l'esprit du regardeur 122

5 - Le temps de la p(r)ose. Le récit nécessite-t-il le langage ? 127

a - Peut-on dire que le portrait parle ? 127

b - À deux 137

c - Temps du regard 151

d - Regarder le peintre 153

e - L'intrigue du silence 156

6 - Le temps de l'intrigue 158

a - Le portrait, un tout petit récit 162
b - Quel « je » de l'intrigue ? 167
c - « Je » présent 171
d - « Je » historique 173
7 – L e temps du portrait. Le portrait est-il un événement ? 176

II - Portrait, réel ou double ? 183

1 - Le double du réel est-il une fiction ? 183
a - Kit ou double : le double original 184
b - « Chinese whispers » 187
c - Cette « autre chose » 188
d - Le réel du double 191
e - Double ou fiction ? 193
2 - Double corps 198
a - C'est quoi un corps ? 198
b - Rêver de son corps 206
c - Corps- visage 208
d - Présence du corps, absence de représentation 210
e - Portrait : double de qui ? 213
f - Analogie 215
g - Le réel de l'Autre : une fiction 221
h - La fiction : un double qui rend le réel supportable 228
i - Résister aux tempêtes le corps battant 245

III - Deux temps, deux structures ? 251

1- Analyse à partir du journal de bord d'un portrait d'Antoine Duprez 255

a -Premier temps : rencontre, composition et peinture 255
b -Épilogue : exposition du tableau 279
2 - Borroméen pictural 293

a - Le tableau à l'épreuve du nœud borroméen, RSI 294
S. (Symbolique) 294
I. (Imaginaire) 297
R. (Réel) 300
3 - Construction d'une structure picturale 300
a - A (grand Autre) 300
b - (a) (petit a) 306
c - Le tableau 308
d - Paroles données : énonciation qui devient énoncé à une nouvelle énonciation 333
a. Qui est l'auteur ? 334
b. Marguerite 347
e - Tentative de formuler le mathème d'un portrait 350
f - Portrait ou ($). Qui est le sujet du tableau ? 355
g - Sujet ou objet *a* ? 353
h - La place du symbolique dans le processus du portrait. 355
i - Entre image du sujet et sujet de l'image 356
j - Comment découvrir ce qui lie le tableau au signifiant ? 357
k - Le tableau est-il un symptôme ? 360
4 - Ça-voir ? 362
a - Le savoir 362
b - Jouer sans le savoir 365
c - Savoir de qui ? 366
d - Savoir jouir sans corps 368

IV - Espaces de « je » 371

1 - Les je-ux du portrait : « portrait deux... » 371
2 - La rencontre comme jeu situationniste. Le tableau hors-je pour être ensemble. 372
3 - Le rituel 375

V - Méditation, psychanalyse et peinture 380

1 - Notions de vide 380

a - « Il n'y a pas d'Autre de l'Autre. » Lacan 384

b - « L'être et le vide s'engendrent l'un l'autre. » Lao Tseu 385

c - Le vide-médian expliqué par François Cheng 388

2 - Totem : force énergétique ou une vie dans un seul tableau 392

3 - 0+0+0+0+0+...+0 = 0 ou de la nécessité du Un 395

a - La méditation comme première étape du faire du peintre : ne rien faire ! 399

b - Pratique picturale comme méditation 400

4 - Le portrait lieu de l'échange de l'énergie. Harmonisation par la naissance d'une trinité. 405

VII - Peintre artisan d'une laborieuse peinture 408

1 - Être l'artisan du désir de l'autre 408

2 - Recherche artisanale et laborieuse de l'alchimiste vers un inconnu 410

3 - Le temps juste : un métier 411

4 - Des rois aux « inaperçus » 412

a - La réalisation du désir de l'autre comme esthétique 413

b - Le portrait participe-t-il à la théorie de « l'esthétique relationnelle » ? 414

c - La réalisation comme labeur 418

5 - Pratique amateur, pratique « brut », pratique artisanale 419

6 - Sans style ou le style de l'autre comme constitutif du portrait 420

7- Qui est l'auteur ? Auteur et artisan 422

8 - Alchimie, un artisanat sans modèle 425

VIII - Alchimie, prémices d'une poïétique de la création picturale 427

1 - Alchimie de la peinture : mélanges 428

a - Mélanges d'idées 428
b - Métaphore 429
c - Mélanges d'inconscients 436
2 - Un autre langage ou le langage de l'Autre. Étude comparative de gravures alchimiques et de tableaux. 437
3 - De l'ordinaire à l'or-dit. Des gens ordinaires sujets de la tragédie du tableau. 444
4 - Transformation du sujet dans les mélanges de la peinture 445
a - La rencontre comme mélange 445
b - Description de mon dispositif pictural 449
a. Le lieu 449
b. Les outils 449
c. Les médiums 455
d. La peinture 456
e. Le support 457
f. Le corps 458
5 - Chercheur de l'objet perdu : je ne cherche rien, je re-cherche... 460

IX - Je suis une peintre hystérique !!! 462

1 - Alchimie ou la tentative de contrôle d'un hors de soi 469
2 - Qui est hystérique ?
« L'hystérique c'est le lecteur ! » Roland Barthes... 470
a - Miroir, mire-moi 473
3 - L'hystéricité comme processus vers la transformation d'une expérience en récit 475
a - Sainte Thérèse d'Avila 475
b - Déshystérique 480
4 - Tableau unique ou crampe hystérique 485
5 - Comment te plaire ? 485
6 - Hystérie ou le rapport de la peinture au savoir. 489
7 - Regard comme objet désir 489
8 - L'hystérie comme théâtralisation de la toile 490

9 - Tableau-masque 492
a - Concentration d'une énergie hors de soi, sorte de catharsis où se joue la question du transfert dans un « faire semblant » 492
b - Masque qui montre ce qui manque 494
c - Le masque ou la question de la représentation 495
d - L ‘élaboration de notre masque nous révèle dans notre désir 497
e - Hystérie et exhibition 499

X - Ce qui reste 502

1 - Interprétation 503
2 - L'interprétation psychanalytique du tableau est-elle une impasse ? 504
3 - Parallèles et croisements entre espace plastique, espace psychique, esthétiques et théoriques 506
4 - Le portrait comme présence du trou. Le modèle, le tableau et le peintre à la bordure de l'abîme 508
5 - La « manière » ou catégorie de la peinture 511
6 - Vérités et portrait 514
7 - En quoi le travail de la représentation picturale aide au développement de la conscience 520
8 - Le processus pictural comme médium de transformation entre l'idée de soi et représentation 522
9 - « La passe » en peinture ou la fin d’un portrait 523
a - La peinture : une barque sur la voie de l'individuation 528

Conclusion 532

Bibliographie 540

Remerciements

Toute ma pratique est guidée par la rencontre, et bien plus qu'une manière de peindre c'est une façon de s'engager dans le monde. Si le travail d'écriture est solitaire il ne saurait se faire sans les autres.

Ce travail de recherche en est la continuité, l'approfondissement, la mise en mots. Et ceci avant tout grâce à mon directeur de recherche, le professeur Michel Sicard qui a su avec beaucoup de subtilité me laisser découvrir mon chemin, creuser mon sillon.

Merci à Hakima Messaoudi pour toute son attention et ses remarques pertinentes qui m'ont permis d'avancer dans l'écriture de ce texte.

Je remercie toutes les personnes qui ont joué avec moi à « comment désires-tu être peint ? ».

Je remercie Antoine Duprez d'avoir répondu à cette question mais aussi d'avoir tenu un journal de bord qui a nourri ma réflexion.

Je remercie Mathilde Braun et Yvonne Lachaize, psychanalystes, pour leur générosité quant à la transmission du savoir en psychanalyse.

Merci à Jacques-François Piquet.

Merci à mes parents, Antoine et Rolande, pour leur grand soutien, à mon frère Nicolas, et Julie Bonnet, mes nièces Anna et Lucie et tous mes amis.

Quelle aimable chose qu'il existe des mots et des sons : les mots et les sons ne sont-ils pas des arcs-en-ciel et des ponts illusoires entre ce qui est éternellement séparé ?
(…)
C'est entre ce qui est le plus semblable que l'apparence fait les plus beaux mensonges : car c'est par-dessus le plus petit abîme qu'il est le plus difficile de tendre un pont.[1]

Friedrich Nietzsche

Zarathoustra parle en faveur de la vie, de la souffrance, du cercle et ceci, il le proclame.
(…)
Ce qu'il faut entendre par « souffrance », c'est Nietzsche lui-même qui nous le dit en termes suivants : « Tout ce qui souffre veut vivre (Op., VI, p. 469), c'est-à-dire tout ce qui est à la manière de la volonté de puissance. Comprenons : « Les forces informatrices se heurtent » (XVII, 151). Le « cercle » est le signe de l'anneau, dont la courbure revient sur elle-même et par son enroulement produit cet Identique qui toujours revient.

Zarathoustra se présente comme le porte-parole de cette pensée : « Que tout ce qui est volonté de puissance, laquelle souffre comme volonté créatrice se heurtant elle-même et se veut ainsi elle-même dans le retour éternel de l'Identique. »[2]

Martin Heidegger

Pour la première fois, j'avais un regard pour vous et j'étais bien disposé : en vérité, je suis venu le désir plein le cœur.[3]

Friedrich Nietzsche

(…) à l'intérieur de la présence de chaque être, et de présence à présence, s'établit un complexe réseau d'entrecroisement et de circulation. Au sein de ce réseau se situe, justement, le désir que ressent chaque être de tendre vers la plénitude de sa présence au monde.

François Cheng[4]

« il-y-a » est utile
« il-n'y-a-pas » permet l'usage.

Lao Tseu[5]

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Chevilly-Larue, Max Milo, L'inconnu, *Le convalescent,* p. 240.
[2] Martin Heidegger, « *Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ? », in Essais et conférences*, 1958, Paris, Gallimard, coll. Les Essais et coll. Tel, 2016, pp. 118-119.
[3] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit.,* p.135.
[4] François Cheng *Cinq méditations sur la beauté,* Paris, Albin Michel, 2006, p. 27.
[5] Lao Tseu, *Tao Tö King, De l'efficience de la Voie*, Paris, Éditions de la revue CONFÉRENCE, 2009, p. 24.

Introduction

Cette recherche est construite sur une hypothèse qui, somme toute au départ, est plutôt imprécise. Dans notre texte de Master II notre analyse nous a permis un repérage de mon territoire à la fois plastique et éthique, ceci par tâtonnement, par étayage de nos intuitions en allant du côté de la philosophie, mais aussi par la négation : « pourquoi ne suis-je pas une artiste d'art brut ? ». Notre hypothèse, toujours guidée par notre intuition, portera notre attention sur les liens entre ma pratique de la peinture de portrait, plus précisément l'image de soi comme connaissance, la pratique de la psychanalyse et les pratiques du Qi Gong et du Taï-chi qui sont des formes de méditation en mouvement. Sans en avoir jamais formulé le contenu nous sentons les interactions et enrichissements entre elles et nous allons tenter, grâce à ce travail d'écriture, d'en dégager un savoir à la fois pratique et théorique. Au fond, la méthodologie que nous utiliserons est par certains points proche de celle des alchimistes, car ce travail d'écriture qui est la matière même, *prima materia* de notre recherche, donnera forme à la pensée qui soutient ma pratique picturale. Nous tenterons de transposer les notions théoriques tirées de la psychanalyse et de la philosophie à mon domaine. Car la véritable hypothèse de cette recherche est de découvrir ce savoir hors de moi, savoir me permettant de reconnaître mon savoir encore secret à moi-même. Ce que je crois ici, c'est que je ne sais rien. Si, comme l'avait confié Roland Barthes à Michel Sicard « l'hystérique, c'est le lecteur », il y a dans l'écriture même de ce texte de thèse une structure hystérique, tout comme dans le dispositif de ma pratique, en pensant le savoir de soi venant d'ailleurs, savoir comme discours, comme dire. La peinture parle, mais qui parle ? Le peintre, l'autre, le regardeur, l'Autre ?

La rencontre est au cœur de chacun de mes tableaux. Rencontres faites dans le champ privé comme professionnel, ce dernier se situant essentiellement dans le territoire de la psychiatrie. La rencontre est au cœur de la vie et ouvre sur la connaissance. Elle est une véritable loupe sur l'être. Ma pratique est en quelque sorte à l'opposé de ce tableau de la *Grande foule* comme si nous pouvions connaître chaque personne peinte par Philippe Cognée, savoir quelque chose de son histoire, de ses goûts, de ce qu'elle ressent, quelle est sa perception du monde, bref, la connaître un peu, la

sortir de l'anonymat, de la foule, du nombre, pour être unique et singulière.

Philippe Cognée
Grande foule II, 1999
Pigments cire et résine de Carnauba sur contre-plaqué, 200 x 200 cm

Dans notre parcours il nous a semblé « naturel » (l'inconscient est aussi notre allié) de nous intéresser à la psychanalyse, dans un premier temps en suivant des séminaires de l'Ecole de la Cause Freudienne mais aussi grâce à cette question qui est au cœur de ma pratique : « comment désires-tu être peint ? » Une psychanalyste, Mathilde Braun, lors d'une exposition, a répondu en me commandant son portrait. Ce fut un véritable moment d'échange et de transmission de la psychanalyse. Richesse de la rencontre ! Nous allons donc choisir cet outil théorique pour éclairer nos recherches, interroger mon processus pictural.

Mais à quoi notre recherche va-t-elle aboutir ? Encore une fois, nous n'en savons rien. Tout comme le travail de l'analyse psychanalytique, comme celui des alchimistes, nous entreprenons ce travail d'écriture « sans rien savoir » de ce que nous allons trouver. Nous attraperons donc les points essentiels de ma pratique pour en creuser le sillon. Le portrait en peinture comme mouvement de la rencontre au désir, à la narration, du récit au temps, le portrait comme point d'ancrage et de cadrage à ma réflexion. Nous interrogerons aussi les notions de double, de ressemblance qui sont constitutives du portrait et posent la question du réel. De quel double parle-t-on lorsqu'il s'agit d'un portrait ? La psychanalyse sera donc l'outil théorique privilégié, envisagée non seulement comme une mentalisation de ma pratique mais aussi comme une pratique à part entière qui par le langage vient s'inscrire dans le corps. Tout comme l'alchimie procède de la transformation de la matière, la peinture, la psychanalyse, la méditation et l'écriture transforment l'être. La psychanalyse permettra d'ouvrir sur la notion de sujet, de singularité, de désir, de l'Autre mais aussi celle du vide. Elle permet également, grâce à Jacques Lacan, de comprendre le mouvement du désir qui épouse le besoin et la demande.

Pourquoi écrire une thèse ? Qui en fait demande ? De quel désir est-elle la réponse ? La recherche d'une dimension scientifique aux domaines des arts plastiques tente, nous semble-t-il, de donner à lire une intelligence qui commence là où s'arrête le langage, ce qui rend cette démarche difficile puisque nous n'avons que lui pour *dire*, alors qu'il existe des domaines, comme les mathématiques, ayant leur propre écriture pour parler de leur univers. Lacan a tenté lui aussi d'inventer le langage de la psychanalyse par ses mathèmes et schémas, alors qu'il n'existe pas, à proprement parler, de langue de la peinture quand il s'agit de la théoriser car nous devons toujours en passer par le langage. Il s'agirait donc plutôt d'opérer une inversion car nous ne pourrons que rester en équilibre sur cette limite entre langage et indicible, chercher à en bouger légèrement le territoire mais avant tout, ce qui est essentiel, est de nous positionner de l'autre côté de cette limite, du côté de la pratique, du côté du reste, de ce qui nous divise et qui ne peut être dit, du réel, en quelque sorte du côté de la folie.

Bruno Perramant
La couverture rouge (*Léviathan*), 2011
Huile sur toile, 114 x 146,5 cm

Cette peinture de Bruno Perramant semble être une métaphore de la pratique du philosophe selon Heidegger qui parle de voiler l'indicible pour en voir la forme, ici d'une couverture rouge. La place de l'artiste est tout autre, lui est dedans, sous la couverture, dans la grotte, dans le noir, *nigredo*, et par tâtonnements, à force de pratique son regard perçoit dans cette obscurité. Ce qui est alors monstrueux, le *Léviathan*, est cette zone inconnue, chaos, cet Autre dont nous ne trouvons pas les mots pour le dire. Là où nous n'y voyons rien notre imagination prolifère, déferle, remplit ce vide angoissant et noir. Le voile est la paroi que l'artiste apprend à connaître de l'intérieur et qu'il peint. Nous pensons à cette œuvre exposée à Brétigny en 2000*, La Grotte*, où nous avancions dans l'ambiance calfeutrée et sombre de l'installation de l'artiste, sans rien y voir, véritable allégorie de la recherche artistique.

Xavier Veilhan,
La grotte, 2000
Installation au CAC de Brétigny-sur-Orge

L'expérience de Michel Siffre[6], resté sous terre dans le gouffre de Scarasson pendant deux mois, nous démontre combien l'appréhension du temps se perd dans le noir. Qu'en est-il alors du temps pour l'artiste si nous acceptons cette hypothèse qu'il a une place particulière, lui aussi au fond d'un gouffre, lui aussi explorateur. Comment trouvera-t-il les moyens plastiques pour exprimer le temps ? Existe-t-il dans cette figure unique qu'est le portrait ? Le scientifique regarde l'objet de sa recherche, l'observe et l'analyse. L'artiste écrivant une thèse sur son propre travail se fait, en partie, objet de sa recherche ; il ne pourra en donner une analyse uniquement de ce point de vue qui se superpose à l'objet même de sa recherche, de l'intérieur. Et s'il veut en connaître « quelque chose » il doit entrer en lui-même. Nous sommes ici véritablement dans le *connais-toi toi-même*, dans le sens où il s'agit de faire avant tout l'expérience du « soi » qui est le témoignage de la présence immédiate à la fois de l'existence et de la connaissance. Le soi : être conscient de soi. Être conscient de soi c'est pouvoir témoigner de ce qu'il en est de l'être et c'est cette présence de l'être à soi-même qui ouvre au champ de la création. Il faut en passer par soi pour aller vers l'autre, mais aussi par la découverte de l'autre se redécouvrir soi-même. C'est une introspection dans l'obscurité, où nous aurions comme seule lumière la conscience de soi. *On n'y voit rien !* nous explique Daniel Arasse[7], un peu comme s'il nous invitait à entrer dans la grotte, retrouver l'origine de notre regard, faire avec ce qui est là, devant nous. La grotte est aussi cet espace de la méditation, cet intérieur que la pratique artistique tente d'éclairer de la lanterne de ses pinceaux. La méditation est une introspection concrète devenue visible par la création, la place de

[6] Michel Siffre « L'expérience de temps, deux mois claustré au fond du gouffre de Scarasson dans le Marguareis, sans repères temporels, sur un glacier, à partir du 17 juillet 1962. En 1999, il réalise une autre expérience « hors du temps » dans une galerie de la grotte de la Clamouse (Hérault) durant 69 jours. Wikipédia

[7] Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Description*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2007.

« Cet escargot [qui] *est bien peint sur le tableau mais il n'est pas dans le tableau. Il est sur son bord, à la limite entre son espace fictif et l'espace réel d'où nous le regardons »*[8]. Les livres, la transmission sont aussi pour nous l'effet d'une rencontre, tout comme cet ouvrage *On n'y voit rien* de Daniel Arasse prêté par un résident du foyer Sonacotra de Corbeil-Essonnes[9], Jacques Martin, dont il ne me reste plus que son portrait.

Sabine Stellittano,
Jacques, 2004
Huile sur toile, feuille de cuivre, 185 x 80 cm

Afin de poursuivre notre recherche nous prendrons des exemples non pas de cas cliniques à partir desquels la psychanalyse s'est élaborée, mais des cas de pratique picturale à partir desquels nous tenterons une analyse afin de comprendre de quoi nous parlons lorsque nous utilisons les notions de Réel, de Symbolique et d'Imaginaire (RSI) et combien leur nouage est essentiel dans la pratique même du portrait. Ainsi il ne s'agira pas seulement de parler du portrait de manière discursive, mais de rendre compte au plus près de cette expérience et aussi de faire de ce travail d'écriture une expérience,

[8] Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Description, op. cit.,* p. 42.
[9] Résidence en 2004, invitée par le psychologue Majid Safouane afin de ne pas laisser invisible la destruction du bâtiment et le déplacement des résidents. Jacques Martin résident de ce foyer a été d'un formidable soutien tout au long de ces deux années de résidence. Il nous a quittés en 2005.

un cheminement de vie, pas un simple amas de connaissances, mais une profonde transformation. La lumière et le regard sont ce que nous ne voyons pas et pourtant ils nous rendent le monde visible. Jacques Lacan nous guidera pour comprendre en quoi le regard est le véritable objet(a) du peintre. Si nous partons du noir, *nigredo* ou *prima materia* des alchimistes, de l'indéfinissable, il nous faut en passer par l'expérience, le faire du peintre, de la rencontre, du temps, de l'histoire car nous ne pouvons pas appliquer simplement des concepts : seule l'expérience du soi, de la conscience nous ouvre à la pensée du monde. Nous verrons en explorant la pensée de Freud, Jung et Lacan, combien le détour vers l'Orient (la Chine pour Lacan) fait écho, enrichit leurs pensées. Car la psychanalyse, la peinture et la méditation sont des pratiques et en tant que telles impliquent la notion de savoir-faire. Un savoir-faire au service d'un inconnu, tout comme les alchimistes ne savaient pas ce qu'ils trouveraient, ce que Jung interprétera comme les images de l'inconscient. Nous verrons combien ce savoir prétendu « hors de soi » n'est pas sans rappeler la structure hystérique dont le désir est le désir de l'autre. Nous tenterons donc de savoir quelque chose sur ce « savoir » du peintre mais aussi celui de tout un chacun : le savoir de « soi » qui s'offre dans ma pratique comme étant le cœur du tableau, mais aussi le savoir acquis dans « le faire », pratique du peintre. Car la peinture comme l'alchimie, la psychanalyse ou la méditation sont des pratiques dont la véritable connaissance s'acquiert dans le faire, et tout comme les alchimistes ont un objectif qui semble être la transformation de la matière, la connaissance de la nature des choses. Ce que nous allons tenter de montrer est, sans éluder ces objectifs, ce que nous découvrons dans ce type de recherche : une connaissance de soi parfois complexe, « ombre » dirait Jung, inconscient pour Freud et pour Lacan le grand Autre. Si la psychanalyse est née de l'étude des hystériques, celles-ci sont aussi au cœur de l'analyse du désir comme si le désir était lui-même dans sa structure hystérique.

Nous questionnerons le tableau pour trouver sa place dans ce mouvement du désir : est-il à l'origine ? Un prétexte ? Un objectif ? Quoi qu'il en soi, il est ce « reste », à la fois dans la représentation de ce qui ne peut être dit, mais aussi comme objet qui reste après la rencontre, après la mort.

I - Peindre pour rencontrer, question de désir et de temps

Le peintre est solitaire. Parfois entouré de fantômes : photographies. La démarche du portrait le conduit à sortir de son atelier puis à y inviter une personne. Être dans la rencontre. La représentation picturale de soi ne nous définit-elle pas comme être social ? Face-à-face. Nous scrutons la condition humaine. Nous nous regardons, nous regardons cet autre. Parfois cette quête peut aller jusqu'à la fascination tant nous sentons que plus nous scrutons du regard, plus nous prenons conscience que quelque chose nous échappe, est-ce l'objet sous nos yeux, est-ce notre regard lui-même qui nous échappe ou plutôt est-ce là sa nature ? Que ce soit une commande ou pas, l'autre est la nature existentielle du portrait. Cet autre peut être de chair et d'os face à nous, ou une image immatérielle calée dans notre mémoire, une image photographique... Le portrait est cette rencontre avec un autre que nous-mêmes qui, dans certaines pratiques picturales, se métamorphose en un « soi-même comme un autre »[10] sorte de coïncidence où se croisent plusieurs lignes de fuite, plusieurs plans et strates. Le portrait en peinture, c'est deux personnes, un peintre et un modèle, mais en réalité il faut pour le peintre faire « trois » sinon nous sommes face au reflet du miroir, plus proche d'un « double » de l'autoportrait. Ce « trois » n'est pas une évidence et bien souvent nous reconnaissons le peintre dans les traits de la personne peinte, l'autre est alors miroir. Dans une certaine mesure, et c'est ce qui est troublant dans l'autoportrait, cet autre est cette rencontre avec soi, sa mise à distance, sorte de matérialité de la conscience. Ceci est vrai, non seulement dans le travail du portrait ou de l'autoportrait mais au fond dans toute pratique artistique. Cette notion de « l'autre » ne se délimite pas si aisément. Dans la recherche qui suit, nous nous interrogerons particulièrement sur la rencontre de deux personnes, le peintre et la personne peinte, matérialisée physiquement par la présence de leurs deux corps. Et, s'il est difficile de réellement délimiter l'autre de soi, il en est de même du corps et de l'esprit. Ainsi le corps peint de l'autre est son esprit, et l'esprit peint de l'autre est aussi bien celui, confusément mélangé, du peintre. Nous interrogerons cette notion de corps articulée à celle du langage. Comprendre cette rencontre n'est pas tant de « trier » ce qui serait à l'un et à l'autre, projet impossible nous semble-t-il, mais

[10] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1992.

d'en saisir le ou les mouvements du désir et sa manière d'être le cœur battant de la création. À plusieurs égards cette rencontre semble rappeler, dans certains cas, celle de l'analyste et de l'analysant. Si en effet un transfert a lieu, l'objectif et les enjeux, comme nous le verrons, sont bien différents : pour la psychanalyse pas de confusion entre analyste et analysant, pratique de l'écoute, alors que dans la pratique du peintre, en plus de l'écoute il y a le regard. Cette rencontre dans l'histoire du portrait n'est pas forcément le fait du peintre mais d'une tierce personne qui passe commande. Les articulations sont multiples, peintre/modèle, peintre/modèle/commanditaire, peintre/modèle/imaginaire. Ce dernier cas de figure, nous le trouvons dans l'histoire de l'art où, par exemple, la mode était d'avoir tous les portraits d'un arbre généalogique, et certaines familles s'inventaient des aïeux afin d'affirmer leur place sociale, leur pouvoir. Ainsi au XV^{e} siècle, des séries de portraits généalogiques faisaient florès comme dans les anciens Pays-Bas où les peintres Willem Van Axpoele et Jan Martins furent engagés pour réaliser de lointains ancêtres purement imaginaires ! Les peintres se devaient d'imaginer des traits à leurs personnages afin qu'il n'y ait aucun doute sur la véracité de leur existence. Il devient alors impossible de démêler la réalité de la fiction. Dans certains tableaux religieux, dont le sujet n'est pas le portrait, celui du commanditaire est pourtant représenté. Il peut y avoir un portrait dans un tableau qui n'en est pas un : le portrait est là alors comme une signature générique de l'œuvre. Pour bon nombre de portraits, l'original (la personne) n'est plus là au moment où nous le contemplons, pourtant nous jugeons la peinture ressemblante sans savoir ce qui est la part de fiction, de réel, d'interprétation... C'est que la ressemblance n'est peut-être pas seulement ce rapport trait pour trait avec un modèle, mais avec le vivant, comme si le vivant possédait en lui une singularité, ou plutôt comme si la singularité était preuve du vivant. Il s'agit ici de tenter de démêler, de rendre visible, dans la mesure du possible, la part d'interprétation du peintre, de son désir face à la commande ou du désir de la personne peinte. La période la plus remarquable pour le portrait se trouve dans l'art de la représentation qui commence vers la fin du Moyen Âge jusqu'aux modernes dans la société occidentale. Période où l'individu, son être et sa singularité trouvent une place au sein des œuvres d'art jusqu'alors consacrées au sacré. Aby Warburg rappelle combien

> *(...) il ne faut pas perdre de vue qu'il y a entre l'homme qui représente et la personne représentée un contact intime, qui à chaque période où se forme le*

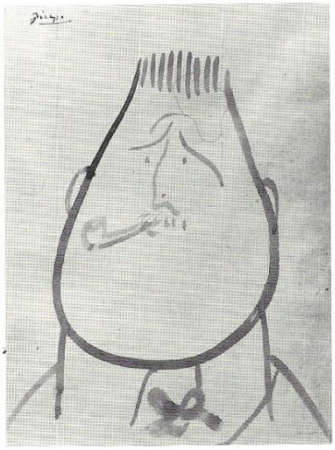
goût supérieur fait apparaître un domaine de relation réciproque, jouant un rôle de frein ou de moteur. Car selon qu'il souhaite une image extérieure de lui-même ressemblant au type dominant et déterminant, ou au contraire la représentation du caractère particulier de sa personnalité, le commanditaire peut contribuer à orienter l'art du portrait vers le typique ou vers l'individuel. [11]

Cette phrase de Warburg nous montre à quel point la rencontre est fondamentale dans le portrait et comment elle détermine ce dernier, ce que je cherche à pousser à l'extrême dans ma pratique. Depuis la richesse des modernes jusqu'à nos jours où nous sommes dans la pluralité des expressions, de tous les possibles, que chaque artiste joue des références, tant artistiques que de tout autre domaine, le portrait y trouve toujours une place mais fonction et sens semblent être remis en question, voire déplacés.

La rencontre est au cœur de la pratique du portrait. Elle induit un échange, dialogue entre les protagonistes, qui parfois peut porter un récit mais qui en tout état de cause devient le récit du portrait. On le voit bien dans les portraits que Picasso fit tout au long de sa vie, dans sa relation aux poètes et particulièrement à Apollinaire dont les nombreux dessins sont autant de marques d'amitié et de confiance : Apollinaire en théière, en train de *se soulager* avec Diane chasseresse en arrière-plan, etc.

[11] Aby Warburg, *Essais florentins,* Paris, Hazan, 2015, p. 105.

Guillaume Apollinaire en cafetière [1905]. Encre et aquarelle sur papier.
Localisation actuelle inconnue ; ancienne collection Guillaume Apollinaire.



Portrait de Guillaume Apollinaire [1905].
Encre de Chine sur papier, 31 × 23 cm.
Z. XXII, 294.
Collection de la famille de Henry Brandon.

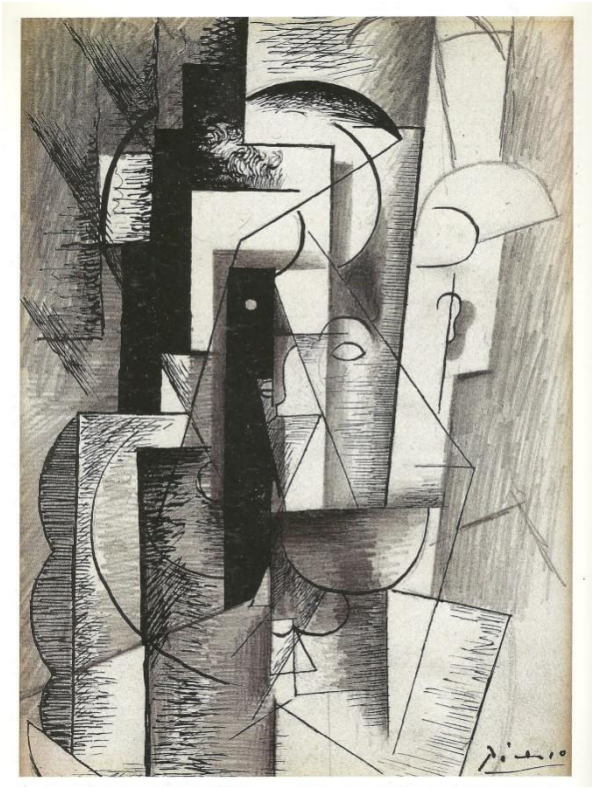
Guillaume Apollinaire aux champs [1905].
Crayon et crayons de couleur sur carton (revers d'un menu publicitaire pour la liqueur Bénédictine), 16 × 10,7 cm. Collection particulière ; ancienne collection Apollinaire.

Portrait de Guillaume Apollinaire
[1905]. Encre violette sur papier,
13 × 10,5 cm. Collection particulière.

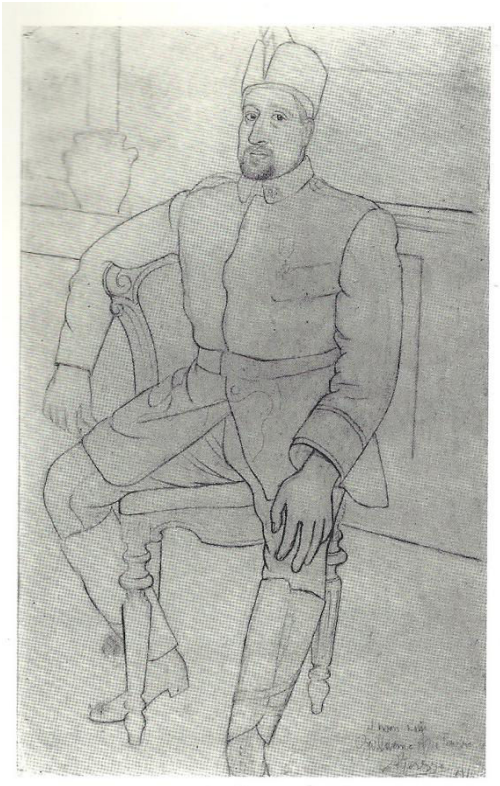
12

[12] William Stanley Rubin (dir), *Picasso et le portrait,* cat. expo, Paris, É. Réunion des Musées Nationaux et Flammarion, 1996.

Ces dessins sont le témoignage d'une intimité et d'un jeu entre les deux hommes, une reconnaissance mutuelle du peintre et du poète. Cette amitié laisse toute liberté à Picasso dont la réflexion sur la peinture passe, comme nous pouvons le constater dans les deux reproductions qui suivent, d'un extrême à l'autre. Dans la première œuvre, Picasso est à la pointe de sa recherche sur le cubisme où le portrait, comme les natures mortes, subit cette nouvelle expression du réel alors que la deuxième, exécutée pendant cette même période, donne l'illusion d'une vision académique, pourtant ici la ligne claire annonce, nous semble-t-il, un autre modernisme.



Pablo Picasso
Portrait de Guillaume Apollinaire, 1912-1913
Crayon, encre de Chine et lavis sur papier, 21 x 15 cm



Pablo Picasso
Portrait de Guillaume Apollinaire, 1916
Crayon graphite sur papier, 48,8 x 30,7 cm

Quoi qu'il en soit, cette liberté est aussi le fruit d'une « proximité » pour reprendre le mot de Giorgio Agamben. « Qu'en est-il de la proximité ? Comment appréhender son être ? On ne peut, semble-t-il, découvrir la proximité d'une façon immédiate. »[13] La peinture pourrait être ce détour permettant d'accéder à l'être.

[13] Martin Heidegger, *Essais et conférences, op. cit.,* p. 196.

Aussitôt le mot *rencontre* prononcé, c'est celui d'amitié qui vient à l'esprit. Et c'est bien ce dont il s'agit entre Picasso et Apollinaire. Giorgio Agamben, dans son petit texte sur l'amitié, explique que « le terme "ami" » signifie « tout simplement être »[14]. Ce qui nous conduit à penser qu'il ne saurait y avoir d'amis sans être et que l'être est donc ami. La formule de Jacques Lacan selon laquelle il ne saurait y avoir d'être que du dit, signifie donc que pour lui l'amitié ne peut faire l'économie de la parole et que contrairement à la rencontre, celle-ci se construit. Giorgio Agamben lui, prend en exemple une peinture de Giovanni Serodine, *Pierre et Paul sur la voie du martyre.* Il note la proximité des amis, Pierre et Paul, et explique que le peintre donne à voir celle-ci par le rapprochement des corps et que c'est dans cette rencontre des êtres que se trouve l'amitié.

Giovanni Serodine
Pierre et Paul sur la voie du martyre, 1625-1626
Huile sur toile, 144 x 220 cm

Nous pouvons ajouter que Pierre et Paul ne sont pas seulement l'un près de l'autre, mais qu'ils se regardent et ceci exactement comme l'impose un certain dispositif du portrait. Être amis, c'est se voir, se reconnaître. Giorgio Agamben s'appuie sur les livres huit et neuf de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote afin de mettre l'accent sur le fait de *se sentir*. Se sentir, voir, goûter, écouter, penser, c'est dans cet espace précis que se trouve l'existence. C'est donc à partir d'une sensation que nous faisons l'expérience de l'être qui a lieu dans un temps précis. C'est pourquoi nous pouvons ajouter à la pensée de Giorgio Agamben que d'amitié il y a surtout des moments. Moments d'amitié partagée. Êtres qui partagent le temps, qui « con-sentent » à vivre ensemble dans le temps. Avec le recul de l'histoire, lorsque nous regardons avec distance les documents relatifs à la relation entre Picasso et Apollinaire, nous saisissons bien qu'elle a lieu dans un temps précis et que ce dernier fait partie de la substance de leur amitié. Giorgio Agamben explique que cette pratique de l'être se fait dans la vie, et nous ajoutons dans

[14] Giorgio Agamben, *L'Amitié*, Paris, Rivage poche, 2007, p. 18.

la rencontre, et dans le portrait qui est paradigmatique de cet espace-temps. Le portrait est donc cette rencontre qui signifie l'existence d'un moment d'amitié. Il ne suppose pas non plus une préexistence de celle-ci, elle peut, et c'est le cas dans ma pratique, être l'occasion de vivre ce moment exceptionnel, dans le sens hors quotidien. Et pour reprendre l'exemple de la peinture de Serodine nous pouvons ressentir combien la relation des deux hommes les extrait, d'une certaine façon, du tumulte qui les entoure. Le portrait permet ceci, pensons-nous, et d'une manière peut-être plus forte à notre époque où notre être est le plus souvent marqué par une suractivité et par une projection quasi constante dans les images, d'offrir l'occasion d'être en présence, de ressentir. Le portrait propose cette rencontre, de corps à corps, de présence à présence, une amitié. Si ce lien ne perdure pas d'une manière quotidienne, une fois le portrait terminé, il perdure pourtant dans notre mémoire comme un temps pleinement vécu.

> *Mais comment mesurer l'intelligence qui associe ces deux œuvres et ces deux hommes, lorsque l'on sait que le 8 avril 1973, à quatre-vingt-onze ans, sur son lit de mort, le nom d'Apollinaire est une des dernières paroles de Picasso* [15]

C'est peut-être ce qui est en jeu dans ma pratique, cette recherche de moments d'amitié inventés artificiellement par le dispositif de la peinture de portrait qui commence par une demande, simple question : « comment désires-tu être peint ? »

La naissance de ma pratique, l'idée de faire des portraits, a commencé alors que je venais de trouver un atelier dans une usine désaffectée à 40 km de Paris. Les conditions étaient idéales pour travailler (lumière, espace), je n'avais encore jamais eu un tel espace. Éloignée, isolée, je restais longtemps seule, dans cet espace vide. À ce moment-là j'éprouvais comme une nécessité que ma pratique soit aussi lien social afin de m'extraire de mon isolement. J'invitais ma famille, puis mes amis vinrent les uns après les autres poser pour un portrait. Ce travail d'écriture aujourd'hui m'éclaire sur l'importance qu'a pour moi la rencontre construite dans un moment privilégié, exceptionnel. Ainsi, même avec des proches, je découvris « quelque chose d'autre » et le plaisir de ce moment partagé. Le deuxième point fut aussi d'être reconnue comme

[15]Marcelin Pleynet, « Apollinaire. Portrait du poète en critique », *Connaissance des arts*, février 1993, n° 492. Sur le site : http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1423

peintre, car poser pour un peintre, et nous le verrons plus loin, c'est aussi le voir en train de peindre, le reconnaître comme peintre et pour moi d'être vue comme tel. Ainsi, peu à peu cet espace vide devint mon atelier, le « dés-affecté » se remplit d'affects et simultanément de mes peintures. Puis j'invitais ceux et celles dont j'avais envie de faire la connaissance, sans la peinture je n'aurais su comment faire : la solution à ma vie était là, la peinture comme moyen d'exister avec les autres, de partager avec eux un moment extraordinaire, de réaliser mon désir. Très vite je demandais aux personnes un mot ou une courte phrase que j'inscrivais sur la toile entre guillemets. De peintures instantanées à l'acrylique d'une après-midi, elles sont devenues des peintures à l'huile qui s'étendent parfois sur plusieurs années. Je ne suis pas un peintre d'idées, ni de séries, ma pratique a suivi une élaboration lente qui se construit de manière empirique, intuitive et qui aboutit aujourd'hui à cette question : « comment désires-tu être peint ? » Ce processus se tisse depuis 20 ans et je ne sais absolument pas où il me conduira. Je dois dire que j'ai fait aussi des installations mais qui ne comblaient pas mon besoin d'authenticité que la rencontre m'apporta et de manière très forte en psychiatrie.

Sabine Stellittano
Stéphanie, 1999
Acrylique sur toile à matelas, 100 x 100 cm

Sabine Stellittano
Sandrine, 1999
Acrylique sur toile à matelas, 100 x 110 cm

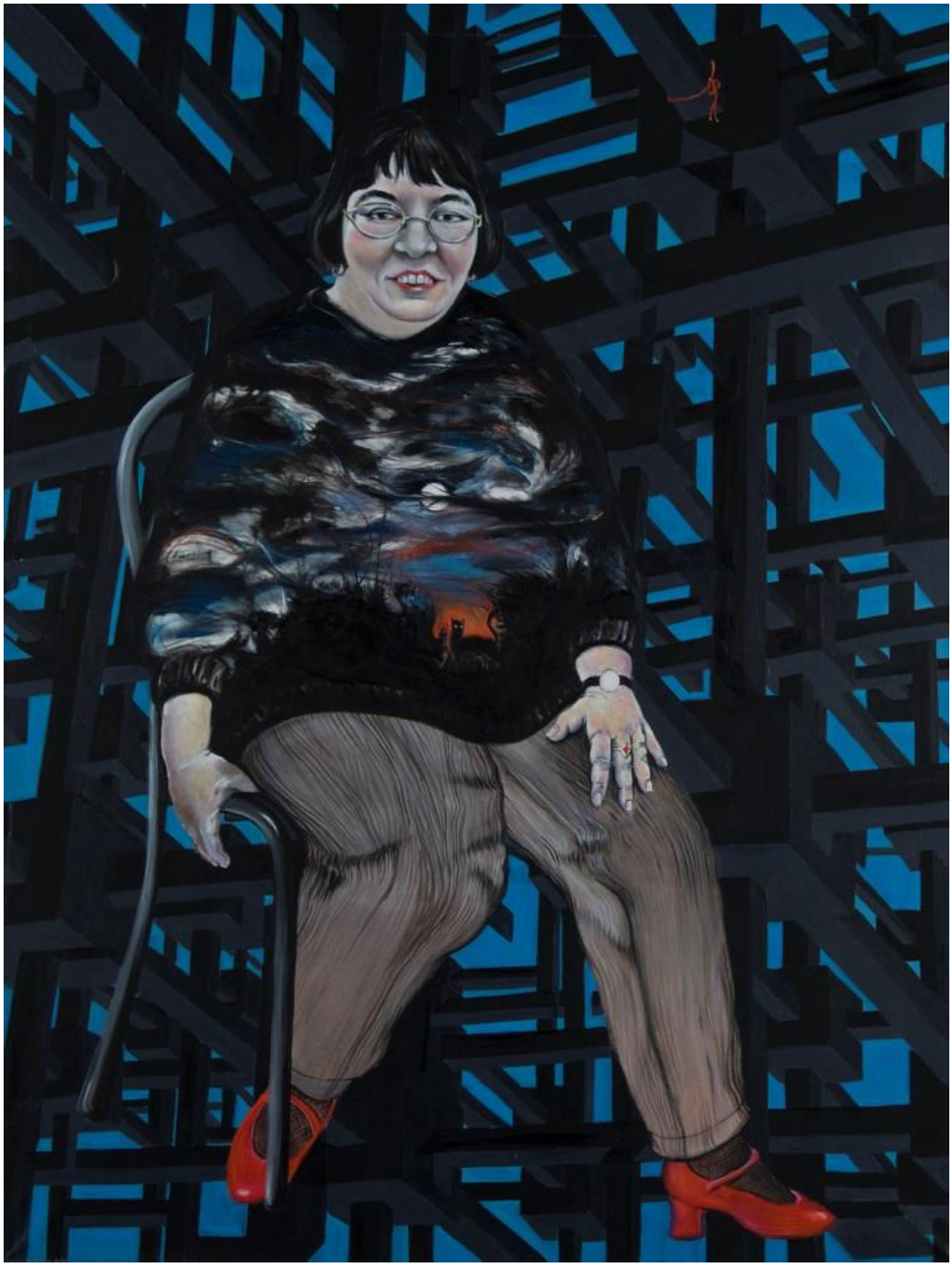
Si l'amitié ne peut s'envisager sans la rencontre, nous pouvons passer du temps avec des personnes sans les rencontrer et parfois même y résister. Ce fut le cas pour moi avec Patricia que je connaissais depuis plusieurs années car elle participe à un atelier peinture que j'anime en psychiatrie adulte. C'est elle qui a cherché la rencontre en me demandant de faire son portrait. Mais je ne le voulais pas, quelque chose de sa personnalité me faisait réagir et résister sans bien m'expliquer pourquoi. Cependant elle ne céda pas sur son désir et fut persévérante au point qu'un jour je m'interrogeais sur mon refus. Il y avait chez elle une disgrâce qui semblait être l'expression d'un trait de caractère qui pouvait être bien plus une marque de sa maladie. Peur pour moi d'être envahie, engloutie. Comme je réalisais à quel point ces impressions étaient le fruit de mon imagination, il me fallait aller au-delà de ma limite et j'acceptais enfin. Elle s'installa face à moi, me confia sa gêne. Je découvris une femme sensible. Et ce fut un très beau moment d'amitié qui me permit d'apprendre quelque chose de moi, mais aussi quelque chose de mes résistances à rencontrer cet autre. Le nœud de cette résistance se trouvait dans mon imagination excitée par une peur qui n'appartenait qu'à moi. Ce qui est vertigineux dans un tableau se trouve dans notre imaginaire.

Giorgio Agamben explique, en parlant de l'éthique, que le mal serait de « rester en dette vis-à-vis de l'existence » et en ce sens aller *a contrario* de sa propre puissance. Patricia est allée en avant de cette expérience, elle a agi avec éthique comme l'explique Agamben :

> *C'est pourquoi l'éthique ne fait aucune place au repentir, c'est pourquoi l'unique expérience éthique (qui, comme telle, ne saurait être ni une tâche ni une décision subjective) consiste à être sa (propre) puissance, à laisser exister sa propre possibilité ; à exposer, autrement dit, en chaque acte sa propre inactualité.* [16]

La possibilité de vivre cette rencontre autour du portrait fut donc aussi pour moi l'occasion de ne pas rester en deçà de l'existence, l'occasion d'une jouissance de la rencontre. L'être pour Jacques Lacan n'est pas à entendre dans le sens commun : pour lui il n'y a d'être que dans le dit, tout comme le mot existence qu'il écrit « ex-istence » à savoir ce qui est « hors », avant l'être. L'être commence avec l'entrée dans le langage, dans les signifiants, mais une part de l'être ne peut être dite, c'est notre réel. Le portrait est ce croisement « de dits », « d'êtres », il se construit en partie avec et sur le langage ; mais la peinture avant tout montre, et dans le meilleur des cas donne à voir ce qui ne peut être dit. Lorsque je peins quelque chose m'échappe, cet espace est celui où le réel vient se glisser. Il se peut aussi que j'attrape avec mon geste ce que je vois du réel de l'autre, mais encore une fois c'est un moment qui ne peut être pris dans le langage. Le réel passe malgré moi dans la peinture et bien souvent le regard de l'autre vient aussi l'éclairer. Il s'agit donc d'une circulation, d'un mouvement invisible qui parfois est retenu, noué et empêche le tableau de prendre forme. Ce sont des résistances qui bloquent le cheminement de ces énergies. Le croisement du portrait est complexe, me semble-t-il, impossible d'en avoir la maîtrise mais je cherche l'espace le plus souple possible pour que cette circulation ait lieu. Ce n'est pas toujours évident.

[16] Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque,* Paris, Éditions du Seuil, La librairie du XX^{e} siècle, 2010, p. 49.



Sabine Stellittano
Patricia, 2008
Huile sur toile, 130 x 97 cm

Parfois, cependant, la résistance n'est pas de notre propre fait. Ce fut le cas avec Jérôme qui participait à un autre atelier toujours en lien avec la psychiatrie. Son visage, le plus souvent fermé, s'est un jour éclairé d'un sourire alors que j'organisais un stage de peinture dans mon atelier et qu'il s'occupait du barbecue pour le repas. Cette légère ouverture fut pour moi le moment de lui proposer de faire son portrait, car j'avais envie de le rencontrer. Malheureusement ma demande se fit au sein de l'institution qui déploya tout son arsenal protocolaire, autorisations de la tutelle et de la direction de l'hôpital. Les contraintes furent énormes : l'attente de lieu – il fallait que cela se passe dans le centre médico-psychologique – et de temps – entre telle heure et telle heure. Voici ce que tout ceci provoqua et qui me semble évident aujourd'hui : Jérôme se referma comme une huître. Il fut présent au rendez-vous, nous l'avions voulu tous les deux, mais ensemble nous nous sommes retrouvés « idiots » dans ce moment où l'institution avait tout balisé, rien ne pouvait se passer « hors », rien d'exceptionnel, tout avait été nivelé, aucun risque possible, aucun désir. Le portrait fut raté. Jérôme ne m'en tint pas rigueur. Sans nous parler, nous connaissions la raison de cet échec. Neuf années plus tard, alors qu'un éducateur (Antoine Duprez dont je reparlerai plus loin) dont le travail est tout en subtilité, recueillait les textes de Jérôme. Je proposais l'aventure de nouveau. Cette fois, c'est moi qui donnais mes conditions : Jérôme vint à quatre séances de pose dans mon atelier. Nous avons partagé du temps, celui de la pose, mais aussi celui du quotidien – faire le repas, un vrai « hors-quotidien » – et le visage de Jérôme s'ouvrit, la rencontre eut lieu, comme une éclaircie. Le tableau fut réussi.

Jérôme lors d'une séance de pose dans mon atelier et en train de préparer des saucisses grillées.

Sabine Stellittano
Jérôme, 2008
Huile sur toile, 132 x 98 cm

« Réussi », en quoi un tableau l'est-il ? Pour ma part, et dans ma pratique, cela se décide à deux, c'est ce point de rencontre qui se matérialise dans la peinture. L'exigence n'est jamais la même, variable dans chaque relation : pour Mathilde[17] la question du visage est cruciale ; pour Katia l'expression de son corps énergétique demande de nombreuses reprises ; ou parfois, comme ce fut le cas pour Zaïd, c'est moi qui décide de pousser un peu plus loin : alors que pour Zaïd dit la végétation sur le tableau à l'état d'ébauche « c'est bon », moi je cherche dans le jeu de la représentation un frottement qui donne au tableau tout l'équilibre de la rencontre. C'est ma manière aussi d'être là, dans la peinture.

Il y a un type de rencontre qu'on n'imagine pas, simplement parce qu'il s'agit d'une commande et que l'argent règle tout, donne l'impression dans un premier temps de maintenir la relation hors de la rencontre amicale, simplement parce qu'une amitié ne se paye pas. Mais là aussi, une limite, un *a priori* tomba car je ne distinguais pas alors que ce qui était payé c'était le tableau, tandis que la rencontre c'est bien autre chose. Mais là où pour moi il y eut confusion, se trouve justement dans la substance de mon travail, ce qui fait peinture et devient tableau, c'est cette rencontre et ce temps de l'amitié. Je le découvris grâce à Mathilde, psychanalyste qui me commanda son portrait, sans me connaître, alors qu'elle découvrait mon travail lors d'une exposition. Voici comment elle explique sa demande : « J'ai été tentée par l'expérience, une sorte de pari. Une manière de dire "Chiche !" Aussi parce qu'il était question de désir. C'est à partir du désir de l'autre que Sabine peint, mais pas sans le sien. »

Mathilde en train de poser dans mon atelier

[17] Je donne à chaque portrait comme titre le prénom de la personne peinte : *Mathilde* est donc un portrait.

Ce que la commande permit ne fut pas, de mon côté, mais du sien, à savoir, de s'autoriser une certaine exigence sur l'expression de son désir que je m'appliquais à peindre.

1 - Du récit à la toile en passant par le désir

Nous allons tenter de voir en quoi le tableau peut être aussi une formule de notre structure psychique et comment elle se construit au fil du processus de création. Cela commence par la rencontre de deux êtres autour d'une toile pour la création d'un tableau qui est tout ce qui reste de cette expérience. Aborder le récit oral comme le lieu du dit où peut s'entendre « lalangue », notions lacaniennes qui bien plus que d'expliquer ce qui est dit, nous mettent en présence de ce qui nous échappe, du « parlêtre » que nous sommes, d'un référent à jamais insaisissable. Le récit est le lieu de la perte, car il en passe par le langage, mais ce qui est dit est aussi ce par quoi nous découvrons la véritable nature de l'homme, qui tente de mettre des mots sur un vécu indicible. A contrario le récit est aussi une manière de suppléer à la perte du corps-à-corps impossible. Pour donner un exemple « parlant », si je dis « c'est l'automne », ces mots sont bien pauvres face à ce que nous éprouvons lors de cette saison. Évidemment un poète tel que Lamartine pourra ouvrir vers les sensations grâce à la métaphore qui lui permettra de ne jamais prononcer son nom et faire sentir le mystère de ce qui n'est pas dit :

Voilà les feuilles sans sève
Qui tombent sur le gazon (...)[18]

Puis l'énonciation de George Brassens dans son interprétation du poème apporte aussi une indication à tout ce qui reste. Nous verrons aussi, qu'*a contrario* de la linguistique, Louis Marin aborde le récit de la peinture, « le récit de peinture » c'est-à-dire un récit hors langage et qui lui serait propre mais lui-même est obligé d'en passer par les mots pour nous le transmettre. En cela, dans cette invention du peintre il existe des points communs avec la poésie qui semblent jouer dans une pensée analogique avec ce qui est représenté, tout comme la poésie ouvre un espace entre signifiant et signifié et

[18] Alphonse de Lamartine, *Pensée des morts.*

donne existence au vide sans lequel notre imaginaire ne pourrait circuler. Et Edouard Glissant d'écrire : « …la rencontre de l'Autre suractive l'imaginaire et la connaissance poétique. »[19]

a - Désir de qui ?

Quelles étaient les informations qui permettaient au peintre de construire son tableau ? S'il répondait à une demande (la commande), comment celle-ci se formulait-elle ? Le modèle racontait-il son histoire ? Souhaitait-il mettre en avant tel ou tel trait de sa personnalité ? Comment la mise en scène se définissait-elle ? Louis Marin analyse les problématiques du passage du récit à la peinture dans l'*Opacité de la peinture*[20] en s'appuyant sur une série de fresques qui de toute évidence s'inspirent d'un texte. Il choisit l'œuvre de Piero della Francesca et il cherche une relation avec les récits de *La Légende dorée*[21] aux fresques du peintre. Marin utilise la théorie de la narrativité afin de déterminer la portée théorique de l'œuvre de Piero della Francesca. Sa méthodologie reprend la démarche supposée du peintre afin d'y découvrir que, bien plus que d'accumuler les anecdotes sur ses fresques, Piero della Francesca cherchait dans le texte les éléments de structure qui lui permettraient d'articuler ses fresques. Piero della Francesca avait déjà une approche théorique du récit, par la force de sa pratique dirons-nous, qui demande un processus de synthèse du récit afin d'être exprimé visuellement en un nombre d'images limité. Mais cette démarche d'analyse, passionnante, est difficile à mettre en place en ce qui concerne la peinture de portraits vu le manque de matériel écrit, de textes qui rendraient compte à partir de quoi le peintre élabore sa toile. Malgré tout, nous avons un point de départ qui n'est pas sans importance, à savoir que pour le portrait, s'il y a transmission de récit, celui-ci est oral. Nous avons de la chance lorsque le modèle est écrivain, ce qui est le cas pour le portrait de Catherine Millet qui nous laisse un texte de cette expérience qui eut lieu avec le peintre Vincent Corpet[22] en 1995.

---

[19] Edouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III, Paris,* Gallimard, 1990.
[20] Louis Marin, *Opacité de la peinture*, Paris, éditions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2006, p. 131.
[21] *La Légende dorée,* ouvrage rédigé en latin entre 1261 et 1266 par Jacques de Voragine, qui raconte la vie d'environ cent cinquante saints ou groupes de saints, saintes et martyrs chrétiens.
[22] Catherine Millet, *Le Corps exposé*, Nantes, éditions nouvelles Cécile Defaut, 2011.

Vincent Corpet
Portrait de Catherine Millet, 1995
Huile sur toile, 170 x 60 cm

Ce portrait est fait d'après nature et non d'après une photographie. Il est important de noter qu'à l'origine, il y avait le désir de son mari, Jacques Henric. C'est lui qui demanda à sa femme de poser pour le peintre, lui-même ayant posé auparavant. Cela ne semble pas être complètement le désir de Catherine Millet qui doit suivre la règle du jeu du peintre : « (...) le modèle pose nu, debout, de face, les bras ballants. Le portrait est grandeur nature, les dimensions du tableau déterminées par la taille de façon à constituer un rectangle qui entoure le corps (...) »

Les séances sont longues et inconfortables. Catherine Millet trouve que la pose « n'est guère avantageuse ». Elle le fait parce que son mari le lui a demandé. Pour elle, ce type de travail permet de « concrétiser le lien symbolique qui unit deux personnes »[23]. Nous pensons que ce n'est pas tout à fait juste, qu'il s'agit là en effet de concrétiser un lien mais entre trois personnes. Car sans le désir du mari, sans le peintre et sans le modèle, pas de tableau. Ce trio, nous le retrouvons tout au long de l'histoire du portrait, et il est d'ailleurs très répandu qu'une tierce personne commande le portrait d'un être

[23] Catherine Millet, *Le Corps exposé*, Nantes, éditions nouvelles Cécile Defaut, 2011. *op. cit.*, p. 212.

cher ou promis. Elle compare la manière du peintre à un scanner, machine qui met le style hors-jeu. On peut entendre ici le hors-jeu comme « hors-je » car le désir du « je », de sa représentation disparaît totalement au profit de la démarche du peintre qui a quelque chose à la fois de médical et propre à un « *manuel anthropologique* » faisant une description qui se voudrait objective. Mais la peinture est l'espace de la subjectivité, du sujet. Corpet tord le sens de la peinture. Le portrait prend sens dans l'œuvre du peintre quand il est incorporé à sa série, qui d'ailleurs suit toujours la même règle du « hors-je ». Catherine Millet pense que Vincent Corpet discute pendant les séances de pose pour déplacer l'attention du modèle, peut-être... Mais aussi, nous semble-t-il, et ceci de façon inconsciente, afin de libérer le corps par le bavardage, pour que celui-ci s'immobilise alors que danse la parole, et pouvoir enfin la peindre. Martin Heidegger parle du bavardage comme d'un divertissement faisant partie de la nature humaine, sorte d'inauthenticité nécessaire ou fuite à notre condition d'être fini, à la mort. Fuite d'un face-à-face, comme pour le dispositif de Corpet. Peut-être aussi parce que le corps doit être accompagné de la parole, sans signifiant, coupé de ce dernier nous sommes face à l'horreur des images de la Shoa où les corps n'ont plus de nom. Le récit oral a de toute évidence une fonction mais qui ne se trouve pas directement illustrée dans le portrait ; il n'apparaît pas sur le tableau mais fut sûrement nécessaire à sa conception. Expliquer précisément ce en quoi il fut nécessaire est difficile mais nous pouvons supposer que sans cet échange une tension bien plus forte aurait eu lieu et, qui sait, peut-être que Catherine Millet aurait préféré partir… Ces paroles ont donc peut-être eu pour fonction de mettre en lien peintre et modèle et si Catherine Millet parle d'une approche médicale, de scanner, il n'en est rien, elle est toute rose sous le pouvoir du peintre.

Ce récit « hors peinture » existe évidemment dans ma pratique, il est même essentiel ; tout ce qui n'est pas montré construit le tableau, dans sa possibilité d'advenir. Antoine Duprez explique : « J'ai commencé par partir dans tous les sens, par raconter ma vie : "Et ma mère ceci… Et la voie ferrée cela…" et patati et patata !!! Tout en faisant semblant de m'appuyer sur mes notes. » Tout ce qu'il m'a raconté là et qui pourtant était motivé par le projet du tableau n'apparaîtra pas, mais néanmoins fut important pour qu'il puisse arriver à ceci : « Et si la question n'était pas tant de savoir ce qu'a été ma vie, que d'essayer d'approcher ce qu'elle a fait de moi ? ». Cette manière

de synthétiser tout ce qui a été dit me surprend, il y a là comme une fulgurance recherchée dans le portrait. C'est dans cet échange, alors que je pensais savoir de quoi il s'agissait, lorsque je pose la question – « comment désires-tu être peint ? » – qu'au fond la manière de l'attraper par chacun est unique. Antoine apportera cette nouvelle question, à savoir « qu'est-ce que la vie a fait de moi ? », ce qui ouvre un nouveau territoire de réflexion. Cette découverte se fait grâce au récit d'Antoine qui pourtant ne sera visible nulle part, à moins de faire évoluer ma pratique d'exposition comme nous le verrons plus loin. La singularité de l'humain est la parole et il semble qu'ici elle soit fondamentale quand il s'agit de donner à voir un humain, non pas dans ce qu'elle signifie mais dans sa musique même, signifiants, « parlêtre » de Jacques Lacan. Pour Louis Marin, la peinture offre un espace au signifiant dont le sens est en perpétuel mouvement : est-ce pour cela qu'il est si difficile à figer dans un seul désir ? Nous verrons que notre désir se construit sur le désir de l'autre et c'est, nous semble-t-il, toute l'articulation passionnante du portrait. Lorsqu'il est une commande évidemment nous entendons immédiatement la demande qui est une forme de récit, mais bien souvent cela se complexifie dans la relation même du peintre et de la personne peinte.

b - Qu'entendons-nous par récit ?

Nous allons réfléchir à la place du récit dans le *process* du portrait sachant qu'il est, dans la plupart des cas, entendu comme écrit. Nous emploierons ce terme dans l'échange verbal entre le peintre et son modèle, mais aussi dans la construction même du tableau. Le récit est, dans la peinture de portrait, l'ensemble du processus, comme si nous nous approchions avec une loupe du récit pour donner à voir, comme lors d'une dissection, ses différents éléments. L'image dans le récit est présente comme la face cachée du texte. Pour la peinture de portrait, il y a inversion, à savoir que c'est le texte la face cachée du tableau.

Il y a dans le récit l'idée d'une histoire, d'une succession d'actions racontées par une personne. Cette personne fait du récit une énonciation par la manière même dont elle s'approprie les événements et le fait, qu'en tant que sujet, elle en soit l'émetteur. Cette manière, particulière à chacun, exprime en plus de sa sensibilité, une structure

propre au récit qui nous révèle. Ainsi, le narrateur fait des choix, met en avant un événement plus qu'un autre, range, ordonne dans la chaîne signifiante toutes sortes d'informations. Dans le travail de certains portraits, le peintre traduit le récit de son modèle, récit de vie, parfois d'événements historiques ou simplement domestiques. Le récit est alors aussi une forme que prend le désir, celui essentiel d'exister et, nous le verrons, bien plus que le simple fait de dire des événements, le fait de parler met en existence tout notre être. C'est de cela dont nous parle Jacques Lacan lorsqu'il crée la notion de « parlêtre ».

Si dans le récit nous entendons une forme construite, il existe aussi des récits qui ne s'élaborent pas dans l'intention consciente. C'est ce qu'explique Carl Gustav Jung avec « la pensée non-dirigée »[24]. Cette pensée forme aussi du récit mais qui s'éloigne de la réalité. Sa forme associative, analogique, nous conduit sur des chemins inconnus, parfois incohérents. Bien souvent, à notre insu dirions-nous, notre pensée fonctionne de cette manière, elle se balade toute seule comme un navire sans capitaine et crée des enchaînements qui, si nous arrivons à poser notre conscience dessus, nous surprennent.
Ces pensées sont-elles faites avec des mots ? Il semblerait qu'elles soient bien plus proches des rêves où sensations et images se mêlent, et c'est au moment « du dire » qu'elles prennent forme dans les mots. Ce passage dans les mots implique une perte de sens, de sensation, les mots ne peuvent tout dire, c'est en cela qu'ils nous divisent.

La pensée rationnelle, logique, mathématique que nous connaissons aujourd'hui n'a pas toujours été. En effet, jusqu'au Moyen Âge, elle est bien plus analogique. Jung se réfère à Nietzche qui avait bien saisi ce type de pensée, il écrit : « Nietzsche cependant semble avoir compris ce que recèle ce phénomène quand il parle de la "merveilleuse tension créatrice de l'esprit du moyen âge" »[25]. Nous devons donc constater que le récit comme nous l'entendons aujourd'hui est conditionné par la manière dont nous construisons notre pensée, mais il est intéressant, nous semble-t-il, d'ouvrir le récit à une toute autre logique et, même si nous pensons le contrôler, une forme sauvage de notre pensée surgit et s'impose parfois dans le récit, comme un « pathos formel » où des émotions prennent forme dont l'histoire perdure dans le temps, résiste. C'est peut-être dans cette partie sauvage du récit que se trouve notre culture

[24] Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 1956, Paris, Le Livre de poche, 1993.
[25] *Ibid.,* p. 68.

profonde. Cette pensée que nous appelons sauvage[26] qui se glisse dans nos récits ne nous appartient pas, elle n'est pas le fait de notre volonté, ni d'un vécu lié à une actualité. Elle nous échappe, elle est hors « je », hors énonciateur, hors narrateur. Elle surgit dans nos discours et parfois prend forme dans l'art. Cette approche du récit questionne aussi la notion de « savoir ». Il s'agit là bien plus ici de la définition qu'en donne la psychanalyse, c'est-à-dire *le savoir de l'inconscient* qui alors s'écrit et peut se déchiffrer.

Si le récit, comme le montre Paul Ricœur par sa narration, est un medium privilégié pour témoigner du temps, qu'en est-il de la peinture qui semble s'offrir à nous apparemment de manière instantanée ? Cette prétendue instantanéité n'est que superficielle, à cette différence que notre attention visuelle est prise dans l'espace immobile du tableau, mais sa découverte se déroule elle aussi dans le temps qui peut aller parfois sur plusieurs années. Daniel Arasse en témoigne lors d'une description de ses peintures préférées, *Les Fresques de Piero della Francesca*, où après avoir passé plusieurs jours dans leur contemplation, l'élément du regard mort de la tête coupée fit sens pour lui[27]. Mais là, nous avons glissé d'un récit à l'autre, certains sont en amont du tableau, d'autres naissent du tableau, il en existe donc plusieurs. Pour les placer dans le temps du tableau, nous dirons qu'il en existe en amont et en aval de la peinture. Le tableau en étant l'axe, en devenir dans une première étape, temps d'atelier entre peintre et modèle, et la trace d'un passé qui s'exprime dans le présent du regardeur.

Ce temps est celui de la rencontre mais il en est aussi un autre, bien avant la rencontre, qui fera événement dans l'esprit d'une personne pour que celle-ci se décide à faire son portrait. Là, nous pourrions entrer dans l'amont de l'amont, à savoir l'histoire de la vie d'une personne qui à un moment précis arrive à cette demande. Besoin de reconnaissance ? Transmettre son image dans la vue d'un mariage ? Désir d'immortalité ? Narcissisme ? Amour du « je-u » de soi ? etc. Ce qui conduit la personne à être dans cette demande est une chose singulière et propre à son histoire, mis à part ce qui peu à peu s'est instauré comme un protocole, comme par exemple les portraits des familles

[26] Pathos formel est un concept d'Aby Warburg : c'est la « survivance » d'une forme qui traverse le temps. Sorte de fossiles en mouvements ces formes semblent retenues par le tamis du temps pour réapparaître dans toutes sortes d'images. Comme des signifiants errants elles resurgissent telles des lapsus dans des images diverses.

[27] *Histoires de peintures : le tableau préféré,* France Culture, 05/06/2015.

royales. Puis il y a le peintre : comment celui-ci fait-il pour croiser le destin de cette personne ? Par sa notoriété, une reconnaissance acquise au fil des tableaux, par ses relations, mais aussi, donnée importante pendant longtemps, par sa situation géographique. Tout ceci représente les conditions en amont de l'amont pour arriver à ce point de rencontre qui porte un possible, celui du portrait. Ce que nous savons sur ce moment reste très vague mais ne semble pas pris à chaque fois dans une relation amicale. Les peintres de cour devaient souvent se contenter de quelques apparitions d'un roi ou d'une reine à des moments qui ne leur étaient même pas consacrés, et c'est par la prise de notes, de croquis ou exercice de mémoire, qu'ils pouvaient ensuite élaborer leur tableau. Difficile, dans ce cas, de parler de rencontre ou plutôt, si elle a lieu, elle est exclusivement géographique et liée à une autorisation. Car il n'était pas permis à qui le souhaitait de faire le portrait d'un roi. Est-ce la personne peinte qui, se mettant à distance d'elle-même, donne au peintre sa propre interprétation de ce qu'elle considère être ? Par un récit offert au peintre qui, par la force des choses, est bien obligé de ré-interpréter ce qui lui est dit dans sa pratique picturale même ? Le processus semble ne pas en passer par l'écriture. D'une parole donnée à l'interprétation pour se transformer en matière picturale, formes et couleurs. Le récit comme la rencontre s'inscrivent dans le temps et c'est dans la parole donnée au peintre que se construit la singularité de la personne peinte.

> *La compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires.*[28]

Si la compréhension de soi est une interprétation, alors le peintre ré-interprète en fonction du discours de l'autre, de ce qu'il lui a été dit. Le peintre, contrairement au biographe, est contraint par une nécessité liée à la matérialité même du tableau qui l'oblige à chercher l'image de ce « dire », sorte de synthétisation où ce qui est recherché est la concentration du discours dans la peinture, à la recherche de son essence.

[28] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 138.

Il y a, dans le processus de se raconter à l'autre afin d'être peint, une volonté de constitution d'un personnage qui rassemble des éléments parfois épars et hétéroclites d'une vie en un seul discours qui se dit dans les temps de pose.

Est-ce le peintre qui décidait de la pose, de profil, de face, de pied, en buste ? Quels types de vêtements, d'objets ou d'arrière-plan ? Quel geste ? Il est difficile de trouver des traces écrites de toutes ces élaborations. Mais qu'est-ce au juste qu'un portrait ? Voici la définition qu'en donne Jean-Luc Nancy de nos jours :

> *Un portrait, selon la définition ou la description commune, est la représentation d'une personne considérée pour elle-même. (...) Elle définit une fonction ou une finalité : représenter une personne pour elle-même, non pour ses attributs ou ses attributions, ni pour ses actes ni pour les rapports où elle s'est engagée. L'objet du portrait est au sens strict le sujet absolu : détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité.*[29]

Cette définition est contemporaine et ne correspond pas à toutes les époques de l'histoire de l'art. Elle pose aussi la problématique de la limite entre moi et l'autre, entre intériorité et extériorité. Le « sujet absolu » est, nous semble-t-il, un mythe car il est forcément pris dans un mouvement où justement *ce qui n'est pas lui* le construit aussi, parfois de manière négative et parfois à son insu. Cette frontière intérieur/extérieur nous semble une vue de l'esprit, qui est sûrement nécessaire à notre santé mentale, mais n'est pas effective comme le seraient ces murs de béton construits entre un même peuple pour marquer qu'il y aurait « un autre ». Évidemment ce n'est pas le propos de Jean-Luc Nancy. Nous tenons à souligner que notre hypothèse est de penser que nous participons à un mouvement bien moins délimité qu'il n'y paraît et que le portrait qui, de toute apparence, cherche à montrer les limites entre un sujet, un moi identifié, limité et... le reste du monde : il n'en est rien ! En examinant de plus près ce processus assez particulier, non pas à toute l'humanité car certaines civilisations ne se sont pas adonnées au portrait, nous découvrons à la fois sa complexité mais aussi ce qui peut dans un premier abord sembler confus sur ce qui appartiendrait au sujet, au peintre, au commanditaire, à la vie sociale contemporaine du tableau. Notre époque nous submerge

[29] Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

d'images et tout particulièrement de visages. Si le portrait n'est pas un genre pictural très couru de nos jours, le visage sous toutes ses formes recouvre notre environnement de manière obsessionnelle comme le symptôme de notre société. « Profil » sur internet, visages photographiés avec nos téléphones, selfis, accumulation de prises de vues numériques stockées dans nos ordinateurs, des visages, des visages, tant de visages… sont-ils des portraits ? Certains franchiront peut-être le cap et changeront de statut. La notion même de profil sur les réseaux sociaux est étonnante sachant que dans l'histoire du portrait sont reconnus comme tels les profils qui étaient apposés sur les pièces de monnaie. « Le profil » garde dans un signifié lointain sa valeur économique.

Pour ne parler que de la peinture occidentale, on voit apparaître dès la fin du Moyen Âge dans la représentation humaine des visages singuliers, trop singuliers pour appartenir seulement au monde du divin. Ainsi, des individus, le plus souvent contemporains du peintre, viennent se glisser parmi des figures sacrées. Parfois celles-ci restent inconnues et du coup, pour l'éternité, resteront tel saint, vierge ou personnage biblique, alors que d'autres ont pu clairement être identifiés comme ce fameux tableau de Jean Fouquet, *La Vierge à l'enfant*, reconnue comme étant représentée sous les traits d'Agnès Sorel.

Jean Fouquet
Diptyque de Melun, vers 1452-1455
Huile sur bois, 120 x 224 cm (93 x 85 cm / 94,5 x 85,5 cm).

Exemple du mélange entre religieux et profane qui se répand à la fin du Moyen Âge où deux sortes de récits se mêlent, à savoir le récit chrétien et celui d'un ou de plusieurs désirs. Nous y reviendrons d'ailleurs avec comme appui le fameux texte de Panofsky

sur les primitifs flamands. Avant de comprendre ce désir, tentons de déterminer son origine. Évidemment, celui du commanditaire, mais n'est-il pas entrelacé avec celui des personnes peintes ?

Revenons au portrait et à son histoire. L'individualité va peu à peu se détacher du récit biblique pour aller vers celui de la personne peinte, voire du récit de son intériorité. Il est entendu que l'œuvre de Jean Fouquet est l'expression de son désir, dans les choix de composition, de couleurs, etc. Mais où commencent ses choix et à quel moment rencontrent-ils les souhaits du commanditaire ? Tzvetan Todorov [30] explique aussi combien les indications, voire les ordres du pouvoir religieux, étaient déterminants dans l'élaboration du tableau. Ainsi en l'an 600, le pape Grégoire indique que les peintures doivent informer les analphabètes et être une transposition des écrits bibliques à la recherche d'un sens univoque. Bien plus tard, au XVI[e] siècle, le Vatican voyant l'imagerie religieuse ressembler aux codes iconiques de la mythologie, ordonnera de trouver des modèles réels, faire du Christ, des apôtres et des saints des êtres de chair et de sang, ayant existé. Il en découlera que nous retrouverons dans des tableaux religieux de véritables portraits, et des peintres comme par exemple Le Caravage, iront chercher dans la rue des modèles pour « jouer » les personnages bibliques, tout comme le font le théâtre et le cinéma avec des comédiens pour incarner des personnages.

Si nous trouvons des registres de comptes indiquant l'appartenance du diptyque de Melun et qui en a fait la commande, nous savons très peu de choses quant à la rencontre et aux détails de celle-ci qui furent à l'origine de l'œuvre. Nous connaissons son commanditaire, Étienne Chevalier, et nous savons qu'il s'agit d'un tableau votif quant au passage de celui-ci dans l'au-delà. Agnès Sorel n'est-elle pour rien dans ces choix, dans ce regard baissé, dans l'absence totale de cheveux, dans cette position – ni assise, ni debout – toutes ces perles et cette présence presque en « noir et blanc » sur cet arrière-plan saturé de couleurs d'anges bleus et rouges ?
Isolé de sa moitié (une partie du diptyque a été vendue séparément[31]), ce tableau n'est-il pas devenu bien plus le portrait d'Agnès Sorel que le tableau d'une vierge à l'enfant ? De

[30] Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance,* Paris, Éditions Adam Biro, Points Essais, 2004, p. 41.
[31] Il fut courant, à certaines époques – dont le XVIII[e] siècle – de « dépecer » les diptyques et les triptyques pour vendre les panneaux à différents acheteurs.

quelle façon se sont construits les échanges entre peintre, commanditaire et modèle dans le geste même de la création ? N'est-ce pas là le portrait du récit du désir d'Étienne Chevalier dans l'expression de son angoisse face à la mort ? Triple portrait en quelque sorte, où même si Saint Étienne n'est pas identifié, son visage est bien trop singulier pour n'être « qu'un » Saint. Le portrait d'Agnès Sorel n'est pas là en tant que tel, il détermine le désir d'Étienne Chevalier. C'est un portrait qui exprime son désir de passage vers l'au-delà. Au moment de la réalisation du tableau Agnès Sorel n'est plus, d'où peut-être sa représentation « sans chair ni sang », blanche comme du marbre ou comme un esprit. Ce tableau fait récit, nous semble-t-il : c'est celui d'Étienne Chevalier face à la mort où Agnès Sorel serait à la fois la représentation de la mort et l'objet du désir, et nous verrons plus loin combien ces deux notions sont étroitement liées.

Faire le récit de sa vie ou de ce que nous sommes c'est tenter d'unifier dans une durée les morceaux de vie, de sensations, c'est une manière de trouver une identité au travers d'une narration. Il s'agit de faire des liens entre de nombreux manques. Ce travail d'analyse a un point commun avec le portrait qui se trouve à mi-chemin entre simple représentation et narration, comme je le fais dans ma pratique. Julia Kristeva écrit l'importance de parler, de faire un récit de sa vie :

> *Dès que je parle, je raconte ma vie. C'est dire que je traduis en paroles la mémoire d'un acte accompli ou subi, et lui donne un sens en l'adressant à quelqu'un d'autre. Mots isolés, phrases, arguments ou narrations – toute parole serait-elle une sorte de récit ? (...) Mémoire et lien, défense et bonheur, le récit polymorphe atténue les intensités et les manques, il me fait être, il me fait vivre : la vie est un récit - faites cesser le récit et vous menacez la vie. Freud, au contraire, qui a inventé l'art de la résurrection psychique, n'a fait en somme rien d'autre que d'inciter au récit. Mais quel récit ?* [32]

Et c'est bien de ce dont il s'agit dans ma pratique : j'écoute l'autre me parler de lui, certaines personnes m'indiquent littéralement ce que je dois peindre, d'autres racontent

---

[32] Julia Kristeva *in « La théorie freudienne du récit : la narration et ses enjeux spécifiques pour la psychanalyse. »* de Gilles Bourlot in Oxymoron, http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3141.

et c'est alors à moi d'en saisir quelque chose. Ce qu'il m'importe de comprendre est l'importance des manques qui provoquent une nécessité de la fiction. Ainsi, les récits qui nous parviennent des cabinets d'analystes sont transmis par l'écriture d'un analyste et donc, d'une certaine manière ils sont le récit d'un récit car ce qui a eu lieu est à jamais perdu. Certains écrits cliniques de qualité sont parfois très agréables à lire : il s'agit d'une condensation parfois de plusieurs années en quelques pages qui savent nous tenir en haleine en fonction du talent d'écriture de l'analyste. Il s'agit donc bien là d'une reconstruction qui contient une part de création qui n'a aucune objectivité réelle. C'est donc à partir de ces récits cliniques qui sont création d'écriture de l'analyste que vont se construire (et Lacan poursuivra ce travail) les concepts psychanalytiques. Ce processus, même si son objectif est différent dans sa structure, a de profonds points communs avec ma pratique du portrait. Écoute d'un récit oral, prise de notes, rédaction d'un cas clinique, réflexion vers la création d'un concept. Dans ma pratique, et certainement pour d'autres peintres de portraits, il y a aussi écoute du récit, prise de notes mais avec cette particularité qu'elles sont accompagnées de croquis ; ensuite à partir de ce matériau il y a reconstruction par la composition du tableau.

> *Les Cinq psychanalyses (...) nous permettent de voir comment s'organisent les rapports entre narration et conceptualisation à l'intérieur de la psychanalyse. Le récit n'est pas vraiment la preuve de la vérité de la théorie, il est un prétexte à faire de la théorie une fiction, pour parler de la clinique.*[33]

Le travail analytique pousse l'analysant à répéter son récit mais à chaque fois se produisent des écarts qui sont subtils et permettent d'avancer dans l'analyse. Dans ma pratique, si une personne fait un premier récit qui n'évoque encore aucune image, je cherche à la faire recommencer, à reformuler, un autre mot qui pour moi peut avoir une grande importance et m'inspirer alors une image que je vais proposer et qui va ensuite être discutée.

---

[33] Kohn M. *in « La théorie freudienne du récit : la narration et ses enjeux spécifiques pour la psychanalyse. »* de Gilles Bourlot, *op. cit.*

Nacer lors de ma résidence à l'hôpital psychiatrique
Barthélémy Durant à Etampes en 2006

Sabine Stellittano
Nacer, 2006
Huile sur toile

Dans le travail analytique ce dont il s'agit n'est pas de retrouver « une vérité » lointaine et oubliée mais de comprendre comment se formule le récit et en quoi il contient les fantasmes du narrateur et dévoile sa « réalité psychique. » Pour ma part je ne porte aucun intérêt sur la véracité de ce qui m'est dit, peut-être que par mon attitude je sollicite l'expression des fantasmes comme source de la peinture. Le récit analytique

peut parfois, comme c'est le cas dans ce qui est appelé « talking cure », faire disparaître un symptôme et c'est là un de ses enjeux thérapeutiques qui n'existe pas dans ma pratique et qui, à ma connaissance, n'a jamais eu lieu. Par exemple, dans le tableau *Caille*[34] nous découvrons à l'intérieur du triptyque ses cheveux reliés à des personnages, fruits et fleurs. Elle m'expliqua pendant les séances de pose la difficulté pour elle de vivre la séparation et son besoin de se sentir entourée, contenue. Cette angoisse, elle a su l'exprimer par cette image où ses cheveux sont connectés aux autres, mais pour autant son angoisse n'a pas disparu.

Sabine Stellittano
Caille, 2016
Huile sur bois, triptyque ouvert, 160 x 80 cm

En psychanalyse, l'objet du récit est l'origine du symptôme alors que dans la pratique du portrait l'objet du récit est justement le portrait, ce qui provoque un déplacement qui a sûrement un intérêt pour les thérapeutes mais qui dans ma pratique permet une légèreté, un jeu dans l'instant sans d'autre visée que la peinture. Le récit s'énonce dans un ici et maintenant, même s'il fait resurgir des éléments du passé, c'est bien un acte présent. Il est assez intéressant de remarquer qu'un portrait fait à deux moments différents de la vie d'une personne et dont le récit n'a pas dans le fond changé, produit deux peintures radicalement différentes.

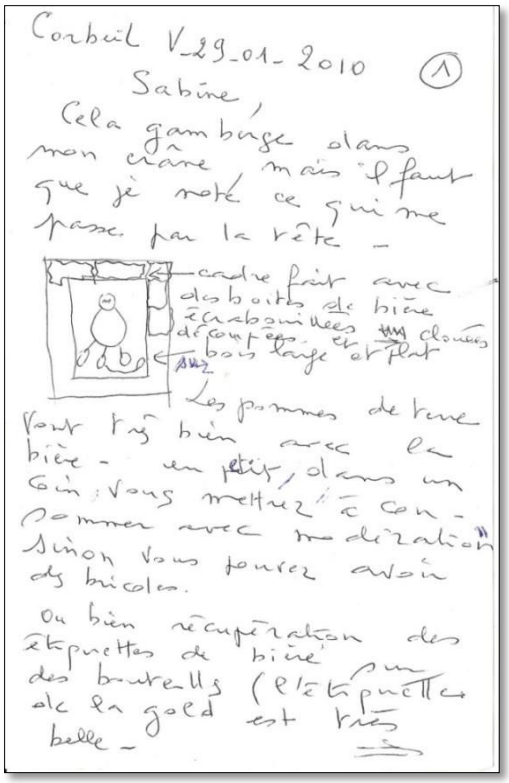
[34] Son prénom est Aurélie mais a choisi le titre du tableau « Caille » qui est une partie de son nom.

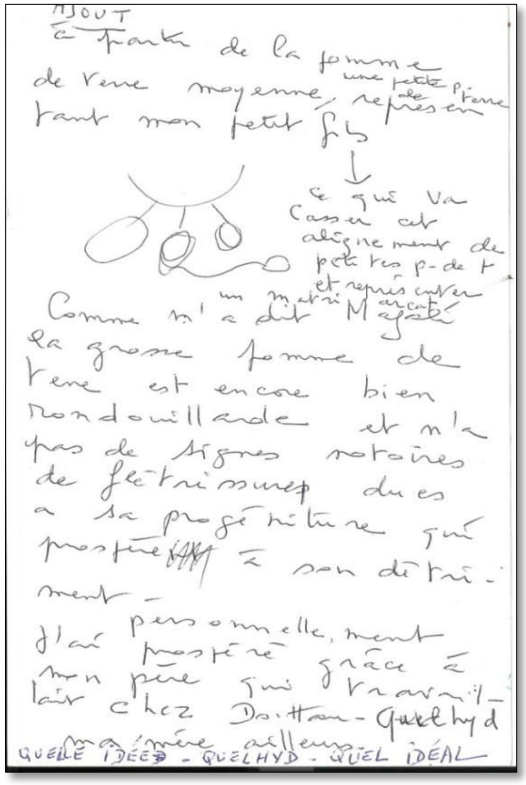
Prenons le tableau « Christiane » pour illustrer mon propos.

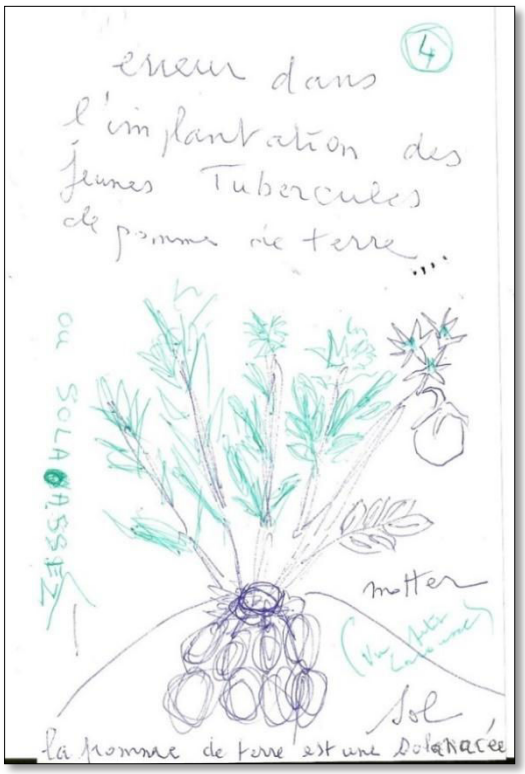
Sabine Stellittano
Christiane, 2010
Huile sur toile, 92 x 73 cm

Sabine Stellittano
Christiane, 2014
Diptyque, huile sur bois, 33 x 24 cm par panneau

Entre ces deux tableaux aucune logique : je n'ai pas cherché un sens ou une quelconque continuité même si « un esprit » se retrouve dans les deux portraits qui correspond bien à Christiane et son désir. Dans le premier tableau il s'agit d'une femme pomme de terre. Être en pomme de terre, tel a été son souhait et ceci n'est pas un hasard : alors qu'elle n'était qu'une jeune femme elle fit un stage dans une entreprise, Paul Doittau, où était exploitée la pomme de terre. Alors que nous avions déjà fait deux séances de pose elle m'envoya cette lettre :


Corbeil V_29_01_2010
(1)
Sabine,
Cela gambarge dans mon crâne mais il faut que je note ce qui me passe par la tête -
cadre fait avec des boites de bière écrabouillées et clouées
Les pommes de terre vont très bien avec la bière - en petit, dans un Gin vous mettez à consommer avec modération Sinon vous aurez des brûlures
Ou bien récupération des étiquettes de bière pour des bouteilles (l'étiquette de la gold est très belle -


AJOUT
à Frank de la pomme de terre moyenne, repiquée
une petite pomme de terre
pour mon petit fils
ce qui va
Casser et
déciner
et repiquer
un matin
Comme m'a dit Maguy
la grosse pomme de terre est encore bien rondouillarde et n'a pas de signes notoires de flétrissure
a sa progéniture qui prospère à son détriment -
j'ai personnellement prospéré grâce à mon père qui travaillait chez Dottan - Quelhyd
QUELLE IDÉE - QUELHYD - QUEL IDÉAL


(4)
Erreur dans l'implantation des jeunes Tubercules de pomme de terre ...
SOLANACEES
motter
Sol,
la pomme de terre est une Solanacee

(6)
Planche de bois
Langes
MADEMOISELLE MAMAN
CHRISTIANE ROUSSEAU
F
M
MATERNITÉ
BASTA
THE END - AMEN -

Cette lettre fut pour moi précieuse dans toutes ses indications ainsi que par l'expérience qu'elle eut avec la pomme de terre. Son dessin exprime combien le tubercule est aussi la mère nourricière, d'autant plus que ses enfants sont eux-mêmes symbolisés par les trois petites patates. Cela montre aussi que le processus de recherche ne se fait pas uniquement pendant les séances de pose mais se poursuit en mon absence tout comme de mon côté je continue la peinture. Ainsi « la femme-pomme de terre » est l'expression d'un récit d'une partie de la vie de Christiane. Mais c'est aussi l'expression de son « quelque chose » qui appartient à son être, des signifiés auxquels en partie nous n'avons pas accès. Bien entendu, je retrouve ce qu'elle appelle « la générosité de la pomme de terre » : Christiane est une femme d'une grande humanité, attentive aux autres, « bonne ». Au début de sa lettre, elle m'écrit : « ça gamberge dans mon crâne, mais il faut que je note ce qui me passe par la tête. » Le travail du portrait est à l'œuvre, « il » se fait, avance sans volonté ; simplement Christiane a cette heureuse idée d'écrire ce qui lui passe par la tête et de produire ainsi un récit. D'une certaine manière nous pouvons constater que la narration existe avant d'habiter les mots, c'est dans ce premier temps que Christiane glisse cette matière qui « gamberge dans son crâne » dans des phrases. Puis elle parle de l'encadrement, idée qu'elle abandonnera par la suite : il s'agissait de disposer des canettes de bière écrasées tout autour de la toile sur un morceau de bois large. Elle est sensible à la beauté des étiquettes et notamment celle de la « Gold ». Le signifiant Gold n'est à mon avis pas dénué d'importance ; je garderai ce mot à l'esprit, cette patate sera dorée. Elle m'indique ensuite la manière de donner à voir sa descendance par la naissance de trois tubercules qui ne sont pas séparés d'elle, mais restent en lien par la racine tel un rhizome. Puis elle enchaîne en parlant de son père qui lui a permis de faire son stage dans l'entreprise Paul Doittau, entreprise de pommes de terre. Elle fit donc son mémoire, en fin d'année d'école normale pour être institutrice, sur la pomme de terre. Puis elle explique avoir pris une autre voie « tout en gardant de la sympathie pour cette plante. » C'est donc une période de sa vie importante. Elle parle aussi de sa myopie comme d'un handicap. Ensuite, sans raison apparente elle parle des débats autour de la burka et de l'identité nationale. Pourtant la question de l'identité est au cœur du portrait même si son approche n'est justement pas identitaire. Elle parle alors de ses origines allemandes et de l'absurdité d'en déduire qu'elle serait Allemande. Pomme de terre et bière ne sont pas sans faire penser à sa gastronomie ! Pour finir et avant de me faire des dessins plus précis de ce qu'elle souhaite elle écrit :

« Disons qu'à partir d'un tableau je règle mes comptes, en plus il a le mérite de faire rire, ce n'est pas si mal que ça ». Ceci montre bien combien ce qui soutient le tableau est riche de toute une vie, jusqu'au petit détail du doryphore qui représente selon elle la curatelle de « MADEMOISELLE MAMAN CHRISTIANE ROUSSEAU ». Sur le diptyque de 2014 certains éléments se retrouvent discrètement, la bière qui avait disparu dans le premier est offerte à son compagnon décédé lors du portrait (j'ai dû travailler à partir de photographies qu'elle m'avait prêtées). Mais aussi la présence de la végétation et comme je l'ai déjà dit « un esprit », sa présence, son être là, bon et généreux.

Christiane m'offre un thé dans sa cuisine

Portrait de Charles Quint et Isabelle de Portugal,
copie par Rubens d'un original perdu de Titien Première moitié du XVII^{e} siècle
Huile sur toile, 114 x 166 cm

Le tableau ci-dessus est une copie faite par Rubens d'un tableau du Titien qui a brûlé (musée du Prado). Ce double portrait du Titien montre Charles Quint alors vivant et sa femme, l'impératrice Isabelle du Portugal qui était déjà morte lors de la conception du tableau. C'est un souhait de Charles Quint qui certainement désirait rester uni à sa femme dans l'éternité de la peinture. Subtilement les deux personnages sont pourtant séparés par la tenture rouge qui s'ouvre en deux et qui guide notre regard sur une horlogette dont Panofsky parle[35] à la fois comme symbole de régularité et donc de vertu, mais aussi telle une vanité qui marque le temps qui passe jusqu'à l'inexorable mort. Le visage de l'impératrice est plus blanc, la lumière semble partir de son visage, une lumière de l'au-delà, alors que Charles Quint dégage une présence plus vivante. Son regard se pose sur elle, il est mélancolique alors que l'impératrice plonge son regard dans le vide, vers un ailleurs, elle n'est pas dans le même espace-temps. Il y a quelques indices aussi dans le diptyque de Christiane : le fait même qu'elle choisisse deux panneaux. Elle me demanda alors que je fasse son portrait accompagné de son « pendant ». Je remarque le choix de ce terme qui tout en exprimant le fait qu'il s'agisse de deux objets qui doivent aller ensemble, a également comme signifiant l'expression d'une durée (la préposition « pendant »), du temps qui passe. Les deux personnages, Christiane et Monsieur Brugnon, semblent assis à la même table mais, un peu à la manière d'un jeu, on découvre la disparition et apparition de certains objets. Sur la table qui se trouve sur le panneau de gauche un chat occupe une place importante et nous distrait sur l'absence du bras de Monsieur Brugnon, son paquet de cigarettes et son briquet sont là. Au-dessus de la tête de Christiane, l'autre portrait, la femme pomme de terre. Sur le panneau de droite le chat a disparu, la chaise de Christiane est vide, sur la table la petite fleur qu'elle tenait entre ses doigts à droite est posée. Sa tasse est vide. Tout donne à croire qu'ils sont tous les deux dans sa cuisine et pourtant ce n'est pas le cas. Christiane insista aussi pour peindre l'encadrement comme pour cerner ces deux espaces. Tous les autres éléments sont d'ailleurs là, comme la présence de Bella, le chien, pour nous bercer de l'illusion qu'ils sont ensemble. Comme pour le tableau de Titien le couple est réuni uniquement par la peinture au-delà de la mort. Le récit prend place au lieu du vide, comme un fantôme dont la peinture donnerait corps, permettrait l'impossible, être un centaure végétal, être avec l'être perdu à jamais. La représentation dans ce qu'elle a d'artificiel, d'illusoire, parle pourtant d'un sentiment bien authentique,

[35] Erwin Panofsky, *Titien. Questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 2009, p. 130.

du désir d'aller au-delà de l'impossible.

c - Désir de temps et temps du désir

Le travail du portrait (souvent une commande) implique un désir, le partage d'un temps entre modèle et peintre. C'est ce temps, habité parfois par un dialogue, un partage, du silence, que le peintre doit déposer sur sa toile. La pratique même du portrait nous met en présence du temps, comme nous l'explique Ricœur de la narration littéraire. La peinture, elle aussi nous met face à la fois aux gestes du peintre qui fit cette toile et à l'absence d'une existence. Il ne s'agit pas exactement d'un « ça a été »[36] de la photographie où l'action visible dans l'image n'est plus comme dans la peinture, car ce qui est donné à voir sur le tableau est matière picturale contrairement à la photographie qui est une empreinte du réel. Malgré leurs points communs, la photographie et la peinture ont un rapport au temps qui diverge : la photographie nous renvoie à un temps passé, alors que le tableau nous renvoie plutôt à l'absence de la personne.

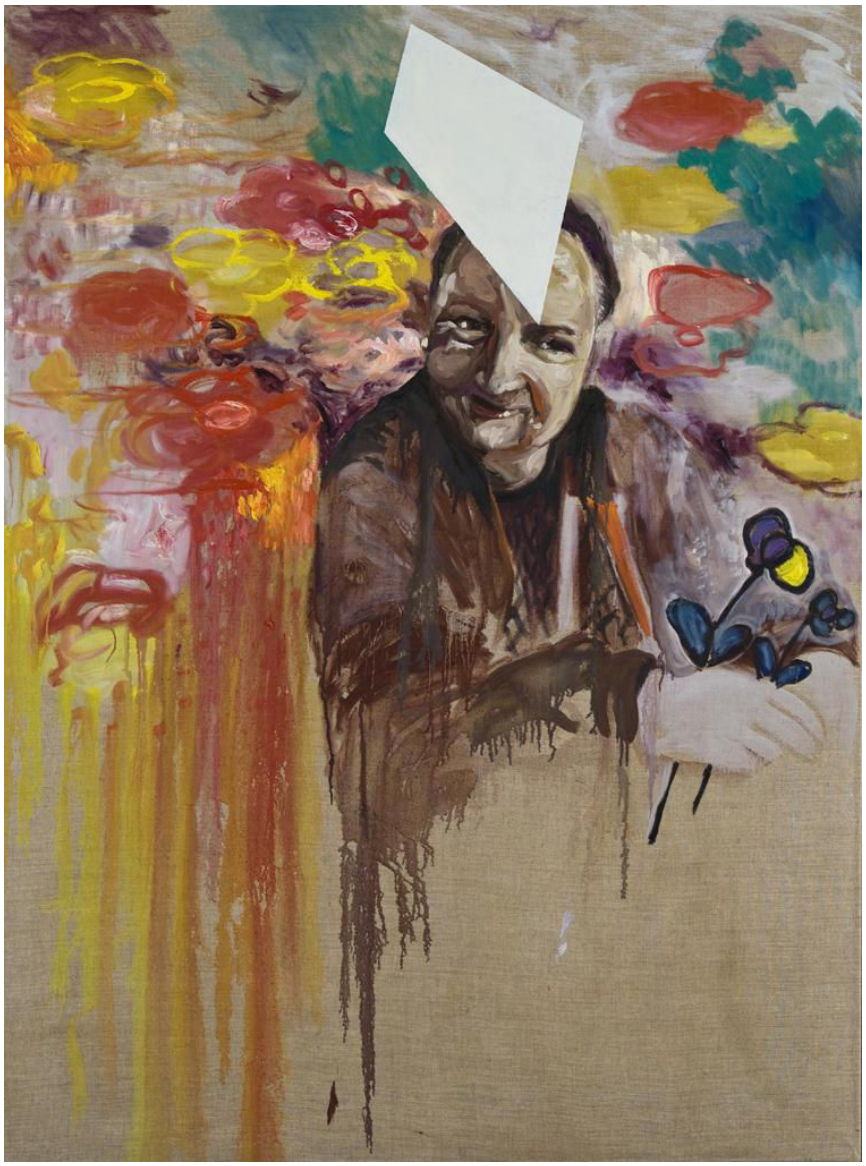
Certains portraits, souvent de buste et d'une grande sobriété, semblent ne pas avoir de récit d'origine, simple identification de la personne. Le cadrage autour du visage et le début des épaules sur un fond plutôt sombre nous laisse face au visage de cet autre, inconnu et disparu, que nous scrutons à la recherche de « ce quelque chose » qui est la singularité de l'autre, de sa vie. Alors, et avec le peu d'informations parfois dont nous disposons, nous constatons : « cette personne a été », elle a posé, là, derrière cette toile que nous avons face à nous, nous qui sommes presque à la place du peintre. Des deux absences, notre présence remplit « le trou » laissé par le peintre ; face à nous la toile, puis le « trou » laissé par le modèle, muré par le dispositif même de l'exposition du tableau. Si minime soit-elle, nous sommes donc face à l'essentiel de l'intrigue du portrait, le récit absent peut alors se reconstruire dans notre imaginaire. Cette vie que nous voyons condensée dans le tableau est née du récit, de l'échange du peintre avec son modèle. Nous pouvons affirmer qu'à l'origine d'un portrait il existe un récit lié à la rencontre, à une demande précise. Cette étape, le plus souvent orale, s'est évanouie à la

[36] Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/ Éditions du Seuil, 1980, p. 120.

façon du temps qui file et ce n'est qu'à partir d'une enquête basée sur les traces restantes que ces paroles peuvent être devinées.

Le sujet du portrait est peut-être aussi le temps. Il exprime notre désir de l'occuper, de l'humidifier par la peinture pour qu'il gonfle et prenne corps. Il est le premier élément essentiel de tout atelier, sans lui, rien, pas de création, même pas de vide. Les personnes qui désirent leur portrait souvent se plaignent de ne pas avoir le temps, et si elles acceptent, elles témoignent souvent que celui de la pose a comme « arrêté » quelque chose de la vitesse quotidienne. Et c'est parce que peintre et modèle s'offrent du temps que le portrait advient. Un certain type de portrait. La photographie semble s'adapter bien plus au rythme effréné de la vie moderne où même cette technique a dû abandonner les temps de pose trop longs, de plusieurs minutes comme le faisaient des photographes à l'époque de Nadar. Le désir de temps est, nous semble-t-il, un désir partagé par une très grande majorité, c'est le désir contre la mort, gagner contre la mort, c'est gagner du temps de vivre. Pour le peintre le temps est son premier outil, sa recherche est essentielle, mais on peut se demander si c'est l'artiste qui a besoin de temps pour peindre ou si la peinture est la pratique lui permettant de vivre pleinement le temps ? Le temps du désir, c'est autre chose : parfois rythmé par l'attente où les secondes s'étirent, par le manque où le temps peut alors revêtir un habit de panique, et celui de la réalisation où on peut avoir la sensation d'être hors temps. La pratique de la peinture a ceci de proche de celle de la méditation qu'elle permet d'apprivoiser toutes ces étapes et d'habiter le temps de plus en plus simplement. Car si désir de temps et temps du désir sont des sensations différentes, les deux sont tenues par la mort. La peinture de portrait articule ces deux désirs, et ma pratique dans la répétition prend une forme méditative, amène à la conscience de la présence de soi, de l'autre.

Sourire de Jacques pendant la réalisation de son portrait. Il voulait que je reproduise des fleurs qu'il avait dessinées et être entouré de fleurs. Temps interrompu par sa mort, nous ne ferons jamais le portrait ensemble. Mais je décidais de faire un portrait inachevé en sa mémoire à partir de cette photographie.
Photo prise lors de la résidence à l'hôpital psychiatrique d'Etampes



Sabine Stellittano
Jacques, 2006
Huile sur toile, 130 x 97 cm

d - Désirs rivaux pour la création d'un récit

Mais la mort n'est pas l'unique raison de l'interruption d'un tableau. Regardons le tableau inachevé de *Madame Récamier* de Jacques-Louis David. Le fait même qu'il soit incomplet, comme interrompu par une intrigue entre les deux protagonistes, nous prouve combien le portrait porte en lui un récit, celui même de la rencontre. Ce qui est habituellement dit à son sujet, est que Madame Récamier, pour des raisons inconnues, demanda à l'élève de David de faire son portrait et que ce dernier, vexé, non seulement arrêta le travail mais décida de garder l'œuvre dans son atelier. Madame Récamier et lui, de toute évidence, ne sont pas tombés d'accord quant à l'élaboration du tableau et ont mis un terme à ces moments de pose passés ensemble. De nombreux éléments, comme le divan, semblent faire référence à son mari dont il est dit qu'il serait son père naturel, d'où leur amour platonique ! Cette approche de sa personnalité n'était peut-être pas au goût de la dame.

Il est alors tentant de comparer les deux toiles :

Jacques-Louis David,
Madame Récamier, Vers 1800
Huile sur toile, 174 x 224 cm

François Gérard
Juliette Récamier, Vers 1805
Huile sur toile, 225 x 148 cm

Quand bien même l'œuvre de David reste inachevée, il s'en dégage beauté et réserve, une retenue donnée par le corps de la jeune femme retourné, posé avec une grande simplicité et un grand raffinement sur cette méridienne qui l'encadre de pudeur. Dans l'œuvre de Gérard, ce qui nous est donné à voir est une femme bien plus sensuelle, assise mollement sur un fauteuil similaire mais plus court, ce qui ouvre la composition. Il est possible d'imaginer que la demande de Madame Récamier fut la même pour les deux peintres, mais que leur interprétation prit des chemins différents, dont l'un pouvait peut-être répondre bien mieux au désir du modèle... Mais quel était son désir ? En rassemblant les points communs des deux tableaux, nous pouvons en déduire que ces éléments viennent du souhait de la dame et de sa personnalité. Une robe blanche plus longue à l'arrière et aux manches courtes, les pieds nus, les cheveux relevés, la main gauche abandonnée, un décor et une ambiance qui font penser à l'antiquité, Pompéi chère à Madame Récamier... Tous ces éléments pourraient être autant d'indications données aux deux peintres. Leur interprétation exprime pratiquement deux sentiments opposés. L'un la pudeur, l'intelligence, une présence mystérieuse profonde et poétique presque spirituelle, alors que l'autre est dans la séduction, l'ouverture, la chair, une féminité terrestre. Le corps nous parle. Dans le tableau de David, il disparaît sous le drapé de la robe, dans cette posture qui semble nous dire qu'avant de se retourner vers nous, elle était en pleine méditation, le regard perdu dans le vide. Chez Gérard, le drapé met en valeur la présence de son corps, le tissu jaune se roule en bas de son ventre et le décolleté de la robe découvre épaule et poitrine dont la couleur est elle aussi plus lumineuse. C'est un peu comme si le désir de ces deux peintres ne se posait pas au même endroit de la personnalité de Madame Récamier, mais il s'agit bien d'elle dans ces deux tableaux au vu des descriptions qui ont pu être faites d'elle comme étant belle, coquette, intelligente, et son salon parisien fut reconnu par ses contemporains. La comparaison des visages est aussi très troublante. C'est à peine si elles se ressemblent, un air de famille, tout au plus, le regard de l'une est profond, mélancolique, porté par la présence de ce vide en arrière-plan, et l'autre séducteur, offrant sa beauté à la vue de tous. Ainsi, ce qui nous est donné à voir ici est bien une interprétation du peintre, pas seulement de ce qu'il voit mais aussi de ce qu'il entend du désir de son modèle.

Face à l'inachevé se pose la question de la jouissance en peinture. Quelque chose chez David reste en suspens. Aujourd'hui, nous ne sommes pas étonnés face à ce type de

peinture, mais David a choisi de garder le tableau dans son atelier, de ne jamais l'exposer, au contraire de celui de Gérard qui est allé jusqu'au bout... De la présence du manque, manque à être, du trou, du vide, à la présence d'une apparence qui masquerait celui-ci par une séduction, horizontalité contre verticalité, l'érection d'une certaine féminité. Comme si chaque toile était un masque qui une fois emboîté recouvrirait la personnalité entière de Madame Récamier. Mais aussi de manière soustractive, voir au-delà des points communs, dans chaque différence, la révélation de la personnalité de chaque peintre et sa rencontre avec la dame.

Le récit que nous venons d'imaginer de ces tableaux est né de l'observation de la peinture sans aucun document écrit pour nous guider. Il serait donc possible, à partir de la peinture et de son analyse, de trouver des traces de la narration qui a induit le tableau comme l'a fait Gérard Genette[37] à partir du texte littéraire. Pourtant il n'est pas tout à fait juste de dire « sans document écrit » car comme le fait Genette pour le texte en rassemblant tout ce qui l'entoure dans la notion de « paratexte »[38], il en est de même pour la peinture qui bien souvent est accompagnée d'un cartel avec titre et technique, participe à une exposition qui a elle-même un titre, voire qui a été annoncée par la presse. Tout ce « pacte générique » informe le regardeur et oriente son regard dans un certain sens.

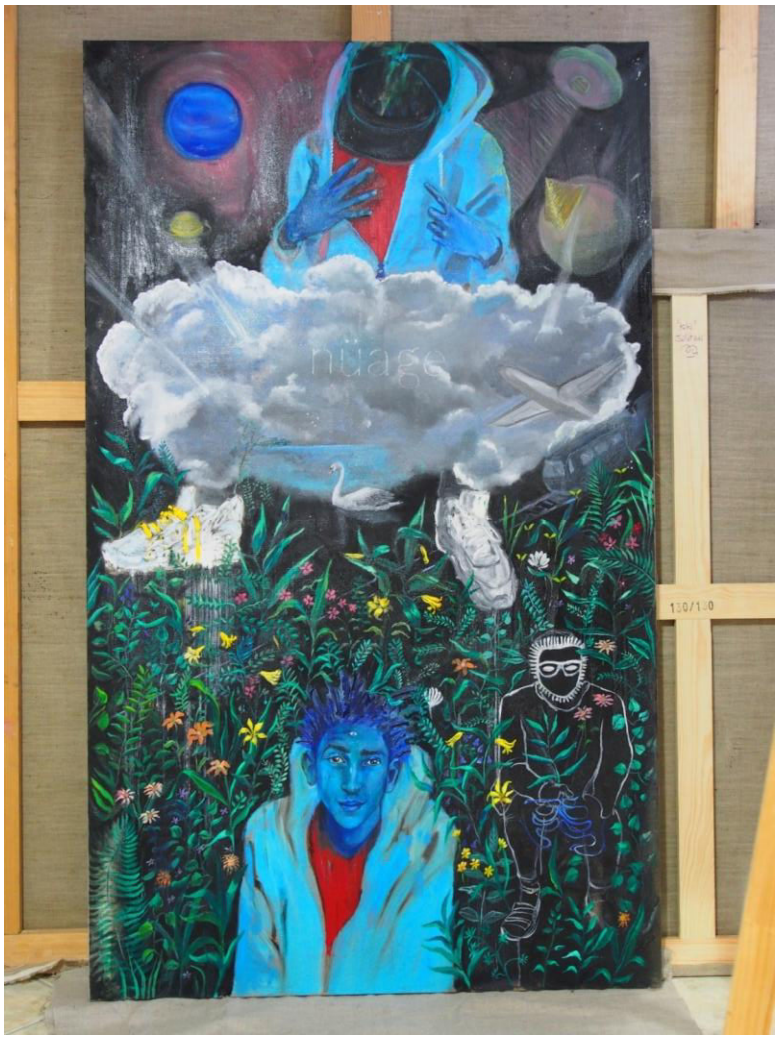
Pour lui, tout récit suppose un narrateur, qui raconte une succession d'événements et d'actions qui sont l'histoire transformée en récit. La difficulté liée à la peinture de portrait est que le narrateur ne s'identifie pas en une personne, la narration devient une sorte d'entité autonome nourrie par les protagonistes du portrait, à savoir modèle, peintre et commanditaire. Genette parlerait peut-être de « métalepse » qui est l'articulation entre deux univers spatio-temporels qu'il nomme « diégèse ». Le tableau est l'expression visible de cette métalepse entre les diégèses, énonciation du peintre et du sujet peint. Puis le tableau acquiert une forme autonome avec sa propre diégèse pour le regardeur. Ce qui fait récit, ce n'est pas ce qui a été dit, mais le tableau qui a cette complexité à la fois de raconter et de représenter la personne dans ce qu'elle souhaite montrer d'elle-même, raconter l'histoire du tableau et celle de la rencontre et donner à

[37] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
[38] Benoit Mitaine, *« Paratexte »,* HAL, 2015.
https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-01104420/document.

voir la peinture comme présence de l'absence du peintre. Le narrateur n'est donc ni seulement le peintre, ni seulement le modèle, mais aussi le regardeur qui peut construire un récit à partir du tableau face à lui et en faisant référence à d'autres images. Ce qui donne aussi une dimension de récit au tableau est dans le fait que la personne peinte nous apparaisse comme un personnage, à la fois construit et réel, sujet du tableau et héros de la narration que la peinture produit. Ainsi, s'il y a un mode narratif dans la peinture, il est imbriqué avec d'autres. Comme la narratologie parle de « narrateur » et de « narrataire » (celui qui lit ou écoute le récit) nous pourrions parler de « peintre » et de « peintaire » car le regardeur a une part très importante quant à la création du récit à partir du tableau qu'il contemple. Le temps narratif du tableau est celui d'une ellipse car les différents évènements qui soutiennent le tableau sont le plus souvent invisibles afin d'en ramasser l'essence en une image. La narration va ensuite se développer dans l'esprit du narrataire comme nous venons de le faire avec les tableaux de David et de Gérard. Cette narration est par essence incontrôlable et se module pour chaque interprétation du regardeur. Ce qui reste ambigüe dans ma pratique est le point de vue qui se donne à voir car pour les tableaux de David et Gérard tout est bien clair : c'est de leur point de vue de peintre et d'homme dont il s'agit quand bien même le modèle a pu donner des indications, alors que face aux personnages peints de mes tableaux nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit de mon point de vue. Pour reprendre la comparaison avec la narratologie c'est un peu comme si je faisais le récit d'un autre mais que je l'écrivais à la première personne tout en gardant d'une manière presque imperceptible une certaine distance. Katia dont j'ai fait le portrait dira qu'elle que j'ai fait son autoportrait ! Ce qui d'ailleurs ne va pas toujours de soi et peut produire quelques tensions.

Nous venons de voir la rivalité entre peintres qui peut aussi se manifester entre peintre et modèle. Ce dernier point, je l'ai vécu dans ma pratique et j'ai parfois dû opérer un grand travail de lâché prise pour aller au-delà de ma limite, pour comprendre ma résistance. Ce fut le cas avec le tableau *Zaïd*. Zaïd était élève alors que j'étais professeur en classe préparatoire d'arts, et l'année terminée il me demanda de faire son portrait. Je l'invitais donc pour cinq séances de pose dans mon atelier. Son désir était confus et il ne savait pas vraiment de quelle manière il souhaitait être peint. Ce que je découvris était bien plus son désir de devenir peintre. Jeune homme de beaucoup de talent, j'avais remarqué sa capacité à se concentrer autour de la peinture et un vrai

potentiel tant au niveau de la composition que de la couleur. À la deuxième séance, alors que j'insistais un peu pour qu'il ne bougeât pas trop il exprima tout de net qu'il voulait me peindre ! Surprise, je pris quelques secondes avant de répondre, pourquoi pas ! Mais ça ne suffit pas, il voulait me peindre là, immédiatement. Je lui demandais sur quel support et sans hésiter il me répondit : « sur la toile que vous êtes en train de peindre ! » Je ne m'attendais pas à cette situation et éprouvais une résistance : il s'agit de ma peinture ! Pendant une minute je me concentrais sur ce point, qu'avais-je donc à perdre ? Rien. Il prit mes pinceaux et me demanda de m'assoir à sa place. Transfert en acte !



Sabine Stellittano
Zaïd, 2016
Huile sur toile, 98 X 162 cm

Cette position pour moi fut, au départ, inhabituelle mais d'une certaine manière, je me laissais faire, au bout d'un moment je me levais pour regarder le tableau et nous nous sommes mis à peindre ensemble, et peu à peu il commença à me donner des indications « ne touche plus cette partie, racle celle-ci… ». Il prit littéralement ma place. Sur la toile, mon portrait est ce personnage masqué dans les fleurs à droite, sorte de chaman. Tous les choix du tableau, comme dans presque tous mes portraits, sont de lui avec ceci en plus que c'est lui qui a peint les planètes qu'ensuite j'ai légèrement ajustées. Il se voit comme un enfant indigo, divisé, un énorme nuage en place de son bassin occupé par un signe et un avion. Un tout jeune adulte a testé une adulte, sorte de joute de peintres ! La séance suivante, il revint dans une tout autre attitude : cette transformation s'est faite entre ces deux rendez-vous et est due à sa propre réflexion. Il ne cherchait plus le combat en quelque sorte, il a posé les pinceaux comme on pose les armes. Je lui offrais alors un grand métrage de lin afin que son désir de peindre trouve son propre espace pictural. La mise au défi de Zaïd, telle une provocation, fut tout à fait positive, comme un test qu'il me faisait subir dont l'enjeu pourtant m'échappe si ce n'est de comprendre son désir de devenir peintre. Si ma pratique pose la question de l'auteur comme nous le verrons plus loin, cette expérience me permit d'aller encore plus loin dans l'échange, et dans le dispositif que je mets en place pour chaque portrait.

e - De la distance, du désir, du style

Dans cette expérience avec Zaïd, la mise à distance fut un outil essentiel pour moi, et ceci afin de ne pas être prise dans sa problématique, de garder une fluidité dans la relation. Curieusement, cette mise à distance qui est importante nous le verrons dans la création du style, produit ici un effet inverse, car cette peinture n'est pas la création d'un style propre à un peintre, on pourrait dire qu'elle n'a pas de style. Cette mise à distance produit un non-style qui a permis au désir de trouver son chemin.

La technique picturale permettant de se saisir de ces narrations afin de les peindre est une mise à distance, et la conscience de celle-ci. Physiquement, dans l'installation de l'atelier, on suppose un certain espacement. Pour les deux peintures de Madame Récamier, on devine un éloignement légèrement plus grand pour la toile de

David. Cette mise à distance de ce qui est dit permettra l'interprétation du peintre qui deviendra son style. Nous pouvons d'ailleurs l'évaluer en le prenant comme instrument de mesure. Dans son chapitre « Style et signification »[39], Gregory Bateson, après nous avoir rappelé cette citation de Buffon, « le style, c'est l'homme », explique ce qui lui semble intéressant à étudier. Évidemment il parle des matériaux, de la composition, du rythme, de la manière, de l'habileté. Mais bien plus que de trouver le sens de ces formes et contenus, il cherche à comprendre pourquoi l'artiste choisit « ce code » plutôt qu'un autre. Il va donc se focaliser sur les modes de transformation afin de comprendre « la signification du code choisi ». Il entend par signification une manière d'expliquer la partie non visible par la partie visible. Il explique cela en imaginant une barre qui aurait d'un côté l'information de ce qui est de l'autre côté. Ce qui est très proche du mathème[40] grand S barre de substitution petit s, qui représente le rapport du signifiant au signifié : $\frac{S}{s}$. Bateson donne plusieurs exemples dont l'image d'un arbre qui suppose des racines. C'est-à-dire qu'avec ce qui nous est donné à voir nous pouvons, par déduction, parce que nous avons de l'expérience, trouver ce qu'il y a après, dessous... :

> *L'essence et la raison d'être de la communication est la création de la redondance, de la signification, du modèle, du prévisible, de l'information et/ou de la réduction du "hasard" par la "restriction."* [41]

Pour Bateson, nous pouvons à partir d'une œuvre trouver les présupposés intégrés dans notre « savoir » et en trouver le sens. C'est pour lui fondamental dans la communication. En quelque sorte, ce que nous voyons est au-dessus de la barre, et ce qui est en dessous interprète la singularité de notre perception, la structure même de la société dans laquelle nous vivons. Ce qui s'inverse dans le langage. Il prend cet exemple : « [il pleut/gouttes de pluie]. » Si une personne vous dit « il pleut », vous regarderez par la fenêtre pour voir les « gouttes de pluie ». Bateson insiste sur le fait que finalement nous vérifions par la fenêtre qu'il y a bien des gouttes de pluie. Dans ce simple échange anodin se trouve toute la problématique relationnelle, à savoir la justesse de ce qui est dit. Ce point, nous le retrouvons dans la pratique du portrait dans laquelle le modèle tout

[39] Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit,* Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1977, p. 168.
[40] Les mathèmes sont des formules à base de lettres que Jacques Lacan a créées comme la logique afin de soustraire à l'imaginaire des significations.
[41] Gregory Bateson, *ibid.,* p. 170.

au long des séances de pose, et jusqu'à la fin, va sans cesse aller regarder la toile pour vérifier la justesse de la peinture. C'est exactement la même chose pour le regardeur lors de l'exposition : s'il trouve la peinture juste, c'est qu'elle correspond à un référent, forcément imaginaire (le modèle n'est pas à côté du tableau), qu'elle est « redondante » écrit Bateson, qu'elle a quelque chose pour lui, en lui, qui lui répond ou lui fait écho.
Le langage est, malgré tous les efforts et ceci depuis des siècles, resté approximatif, car nous ne savons jamais lorsque nous disons « jaune d'or » si nous imaginons la même couleur, alors nous vérifions, cherchons à communiquer au plus près de notre être... en vain.

André Robillard à côté de son tableau dans mon atelier. Le tableau est-il sous la barre, est-il le signifié, est-il le signifiant ou est-il la barre ?

Bateson propose donc :

« [Il pleut/gouttes de pluie/rapport toi-moi]. »[42]

Et en peinture de portraits, nous dirions :

[Le modèle dit : je veux Roxy mon chien et mon accordéon/le peintre peint le chien et l'accordéon/rapport peintre/modèle]

Les crochets sont là pour dire que le tout est pris dans un univers plus vaste.

Dans la proposition qui concerne la peinture, Bateson indique que la barre de séparation n'a pas une position si définie, en fait il ne parle pas directement de peinture mais d'image : celle de la pluie/gouttes de pluie. La barre se trouverait quelque part au milieu des gouttes !

Il pleut.

Dans son séminaire *D'un Autre à l'autre*[43], Lacan prend aussi cet exemple du « il pleut » pour dire quelque chose de fondamental qu'a trouvé la psychanalyse. Pour lui, le dire suppose qu'il y ait du hors sens. *Le discours sans parole* dont parle Lacan est ce qui va se dire avant que ce soit pris dans le langage, par les signifiants... Ce qui est important en analyse, c'est l'acte de dire, bien plus que la pensée, « dire » suppose le hors sens. Dire est un acte pour Lacan.

Il pleut.

Ce n'est pas une invention du sujet. Mais quand un être dit « il pleut », il s'attribue le code et donc exprime quelque chose de lui comme être de la pensée. Ce qui est intéressant est dans le fait de dire, dans le « il pleut », il y a du hors sens et c'est ce qu'il faut retenir. Ce n'est pas exactement ce qu'explique Bateson, car si pour lui aussi quelque chose de plus est dit ce n'est pas pour autant un hors sens mais quelque chose qui nous aidera à comprendre, il est du côté de la communication.

Il pleut.

C'est anodin, cela semble hors jouissance, hors souffrance, hors message, hors être. En fait, il n'en est rien. Il y a de l'être dans ces mots. Là où il y a du hors sens. Il y a là du sens subjectif. Dans le « il pleut », le sujet se trouve dans le « il » qu'on retrouve dans le langage très souvent : « il fait beau », « il y a du... », etc. Ce « il » n'est pas le « on » de Heidegger qui est du côté de la dissolution du « je » : conscience que nous aurions de notre mort.

---

[42] Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit 1*, *op.cit,* p. 170.

[43] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 1969, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

« Il pleut des vérités premières. »[44]

« Il pleut sur Nantes. »[45]

Ce que cherche à exprimer Lacan est que l'important du message est là, déjà, dans le « il pleut » car ce qui est dit est dans le fait de le prononcer, de donner son hors sens, son être qui parle. L'énonciation du « il pleut » de Barbara dans sa chanson *Nantes* en est un puissant exemple. Lorsque paroles, mots, phrases s'échappent de notre bouche, quoi qu'on dise en analyse, c'est la tentative, toujours la même, qui se répète sous différentes formes d'exprimer quelque chose de notre être, entre le sens, dans ses intervalles. C'est une recherche de son être, de le trouver ou du moins de l'interroger dans cette question qui est là, dans le « il pleut » à savoir : qui suis-je ? Contrairement au « je suis », le « il pleut » est l'expression du sujet hors sens. Ce « il » n'est pas le « je » et pourtant il est aussi le sujet, mais un sujet hors de la pensée, il y a quelque chose de l'être qui se parle. C'est comme cela que Lacan définit celui qui parle, qui prononce « il pleut » comme un « parlêtre ». Ce qu'il explique au fond, est que si nous recouvrons les ondes radio, de paroles et de chansons, que nous nous retrouvons pour parler, c'est qu'il y a dans le langage cette chose du *parlêtre* qui s'exprime et qui trouve sa place non pas dans le sens mais dans le besoin de parler : du « il pleut » analysé par le scientifique, en passant par le simple échange avec un commerçant, l'être humain est là, dans le fait même qu'il dit aussi autre chose que ce qu'il est en train de prononcer, il exprime son être d'être humain, c'est un *parlêtre*. C'est ce qui le différencie de tous les autres êtres vivants. C'est sa conscience d'être ou « dasein » pour Heidegger. Cette conscience se réalise dans le langage. C'est ce qu'affirme Lacan. La butée à laquelle se confronte l'humain est qu'il ne peut pas se définir : lorsqu'il tente par le « je suis », ce qu'il fait c'est donner des identifications. Il y a aussi une impossibilité à dire la jouissance. Notre rapport au langage reste toujours insuffisant. D'où, peut-être, la nécessité de l'art. Malgré cet impossible, cette incomplétude du langage, le portrait cherche à répondre à cette question « qui suis-je ? », à la fois par la communication du langage, lorsque le modèle donne son désir au peintre, mais aussi dans ce *discours sans langage* dont parle Lacan mais qui, au lieu de trouver place dans les signifiants, vient se matérialiser dans la peinture. Le portrait est un discours sans langage, sans « je », c'est bien plus un « il », pas seulement le « il » d'un *parlêtre*, mais celui mêlé des acteurs du tableau, du petit autre mêlé au grand Autre.

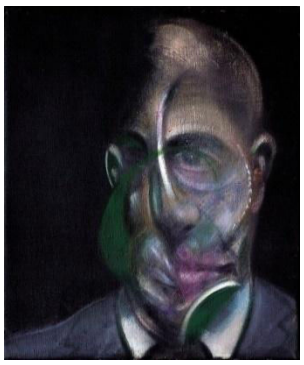
[44] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVI, D'un Autre à l'autre*, *op. cit.*
[45] Barbara, *Nantes*.

Puis, plus particulièrement pour l'art, Bateson parle du fait que les compétences de l'artiste sont à ce point sues qu'elles en deviennent enfouies. Ce que nous comprenons est qu'il faut pratiquer pour apprendre, c'est-à-dire prendre avec, mais avant tout pour enfouir notre savoir afin qu'il se fonde avec notre inconscient et qu'alors puisse surgir... le style ! C'est une méthode utilisée par la pratique zen ainsi que les arts martiaux et notamment le taï-chi qui, par le ralentissement des gestes, permet à ces derniers, et au prix de beaucoup de répétition, de devenir inconscients, c'est-à-dire qu'ils font partie de nous, de notre vocabulaire profond. C'est, croyons-nous, un point essentiel dans l'apprentissage de la peinture. On a pu garder certains dessins et études de grands artistes et souvent on y découvre un point de passage où, comme par miracle, l'artiste aurait découvert son style. Ce n'est pas un miracle, mais un processus dans lequel la formation est fondamentale. Nous pensons à Matisse, Van Gogh... Ce qui pourrait contrarier ce point de vue est l'expression des artistes dits d'art brut. La plupart n'ont pas d'éducation institutionnelle, n'ont pas suivi de cours, pas fréquenté d'écoles... Mais c'est justement cela qui est intéressant, ils semblent avoir sauté une étape ! N'ayant pas choisi l'art comme un métier, leur expression se glisse de leur inconscient vers les matériaux qui s'offrent à eux dans une expérience empirique ; les solutions techniques sont aussi liées à leur environnement, leur métier, leurs moyens (ou absence de moyens). Ils forment leur propre apprentissage. Le style doit donc en passer par l'inconscient, il est une partie de ce savoir qui se rend visible par la médiation de l'art. Bateson rappelle combien il est faux de penser que nous communiquons uniquement par le langage : lorsqu'une personne parle et dit par exemple « je vous aime », son corps peut émettre simultanément d'innombrables petits signes qui vous disent le contraire. Ce processus se retrouve dans l'acte de création, il s'agit là pour l'artiste de laisser passer quelque chose.
Bateson propose une question au sujet de l'œuvre : « (...) tel élément du matériel de message, à quel ordre d'inconscient (ou de conscient) de l'artiste correspond-il ? (…) L'art devient, dans cette perspective, un exercice de communication à propos des types d'inconscient. »[46]

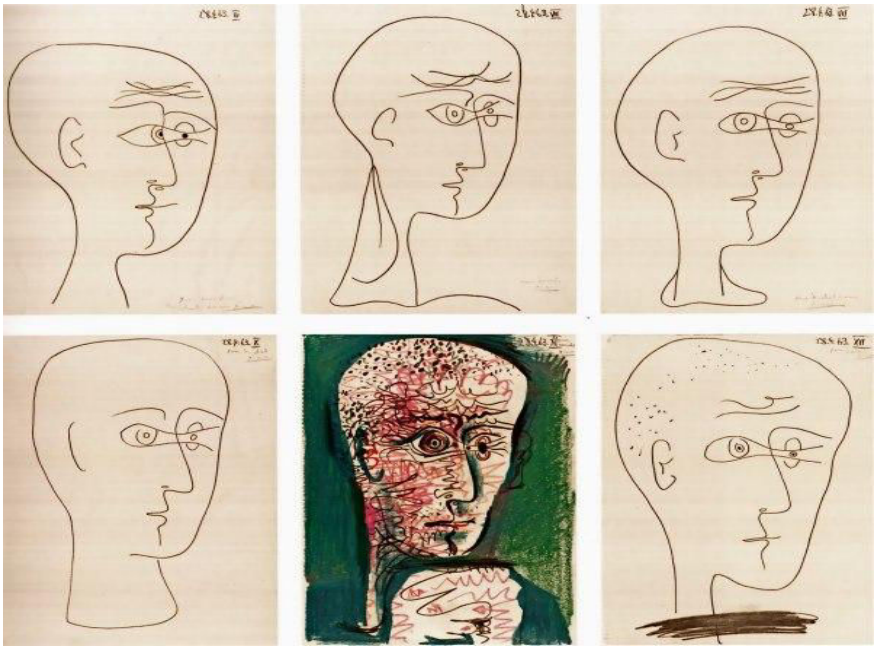
[46] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVI, D'un Autre à l'autre, op. cit.,* p. 177.

D'une certaine manière, il s'agirait ici de poser la création, entre autres, comme un jeu permettant d'approfondir ce type de communication.

Michel Leiris et Francis Bacon en 1970



Francis Bacon
Portrait de Michel Leiris, 1976
Huile sur toile, 34 x 29 cm



Pablo Picasso
Portraits de Michel Leiris, 1963
Mine graphite, pastel sur papier vergé, 37,2 x 27 cm chaque

Ainsi, dans un portrait de Francis Bacon la mise à distance est si grande, l'interprétation si radicale, à la limite de la perte de l'autre. La connexion avec le modèle ne tient plus qu'à un fil, celui de la ressemblance. Il y a dans son style quelque chose de radical, une centrifugeuse qui viendrait broyer le réel pour en donner une métaphore. Si le portrait de Leiris est travaillé des différents inconscients dont nous parle Bateson, on y pressent

un déséquilibre qu'il tente dans ses autres peintures de rétablir par cet aplat de couleurs plutôt joyeux, presque pop.

1/ La technique est à la fois omniprésente et disparaît, totalement prise, comme nous l'a expliqué Bateson, par le style.

2/ Son environnement et ses études de design sont intégrés à l'expression même de la perspective, pas vraiment visible dans ce portrait mais souvent représentée par un jeu de lignes minimal qui pose l'espace.

3/ L'expression dans son style même d'un processus primaire qui se trouve peut-être dans le fait d'essuyer, ce qui implique comme outil un chiffon sali, froissé, la présence de « la chose perdue ».

Si le style est ce que recherche l'artiste, il peut, comme nous le dit Henri Michaux, être l'espace où tout se gèle pour lui :

> *Le style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme ? Cette suspecte acquisition dont, à l'écrivain qui se réjouit, on fait compliment ? Son prétendu don va coller à lui, le sclérosant sourdement. Style : signe (mauvais) de la distance inchangée (mais qui eût pu, eût dû changer), la distance où à tort il demeure et se maintient vis-à-vis de son être et des choses et des personnes. Bloqué ! Il s'était précipité dans son style (ou l'avait cherché laborieusement). Pour une vie d'emprunt, il a lâché sa totalité, sa possibilité de changement, de mutation. Pas de quoi être fier. Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité.*
>
> *Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre.*[47]

Il existe donc une recherche sans cesse à réactualiser afin que l'énergie que l'artiste draine de son inconscient ne devienne pas dogme, système, bref une valeur morbide. Le style est signe, « mauvais » écrit Michaux, mais pourtant aussi cette singularité de la personne, ce en quoi l'être humain produit son humanité. Le style se façonne donc en plein paradoxe de trouver son signe, son « trait unaire » (nous y reviendrons), sa marque mais pas comme celle d'un produit, d'un objet, comme celle d'un sujet, ce qui implique qu'il soit sans cesse en transformation puisque c'est la condition existentielle du sujet

[47]Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 1986, p 33.

vivant.

Et puis tout ce qui ne peut être dit et dont l'art s'occupe, à savoir la confrontation entre conscient et inconscient. C'est là que se trouve « la compétence artistique ».

Cette mise à distance, cette apparition du style semble être aussi la cause de ce manque fondateur du désir. Sans manque, pas de désir, pas de style. L'objet de notre désir doit être à distance car collé au bout de notre nez, il disparaît et nous plonge dans l'angoisse. L'inconscient de l'artiste produit peut-être les conditions de ce vide parce que c'est à cette place que se trouve son art. Picasso a réalisé ces dessins formidables d'étreinte où la distance avec l'autre n'existe plus, il nous en donne la vision par des corps morcelés, des membres à une place incongrue, il réussit ce tour de force de trouver le vide ailleurs... Est-ce la vision d'un fou ou de l'amour ?

Pablo Picasso
Figures au bord de la mer, 1931
Huile sur toile, 130 x 195 cm

2 - De la demande au désir

a - La demande vient du modèle

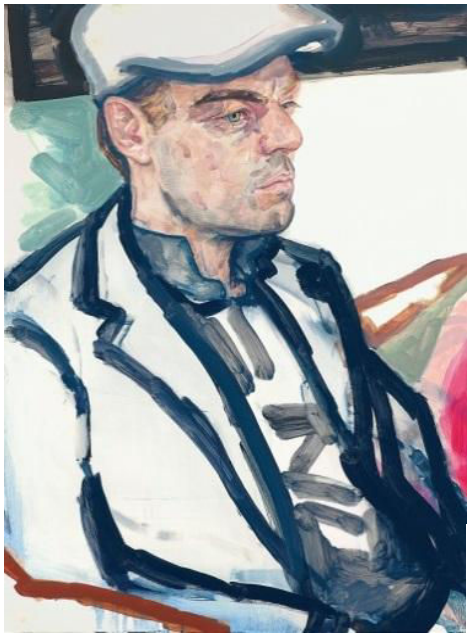
Une personne souhaite avoir son portrait. Cela peut être pour des raisons politiques et n'avoir lieu qu'une seule fois dans sa vie. Dans ce cas, et par manque de répétition, nous avons du mal à y analyser un symptôme. Mais il peut y avoir un phénomène de répétition. C'est le cas par exemple d'Isabelle Huppert cherchant à rencontrer des artistes afin qu'ils fassent son portrait, comme on a pu le voir grâce à l'agence *Claudine Colin Communication* qui permit l'itinérance de cette expo à travers le monde.

Exposition itinérante (2005-2011)
Woman of many faces : Isabelle Huppert, 2006

La surabondance des portraits photographiques permet de supposer un symptôme, quand bien même le métier du modèle serait d'être actrice (c'est-à-dire modèle pour metteurs en scène ou réalisateurs), une forme presque hystérique dans la multiplicité, des centaines d'Isabelle, toujours Isabelle, comme si l'œuvre n'était pas dans chacune de ces photos mais bel et bien dans cette accumulation. Il y a peut-être du côté de l'actrice une jouissance, une nécessité à poser devant l'objectif. Pour produire une aura ? La multiplicité ne va pas forcément de pair avec l'aura. Ce besoin incontrôlable qui se met en place comme un jeu, n'est-il pas une trace, n'est-elle pas en train de jouer de son symptôme, d'en jouir par la répétition de ce manque à être, de ce manque, du vide ? Car si le symptôme se joue de nous, l'analyse qui nous mène à sa prise de conscience nous permet d'en jouer.

b - La demande vient du peintre

Évidemment, lorsqu'il s'agit d'un peintre de portraits, la répétition a lieu et se renouvelle à chaque rencontre, tout en se réactualisant. Mais cette fois la répétition ne prend pas la même forme puisque le résultat est toujours un autre. Nous trouvons ces peintres surtout au moment de la Renaissance car si les artistes continuent de peindre des portraits cette pratique est rarement au centre de leur œuvre et encore moins dans le dispositif de rencontre. Elizabeth Peyton peint des portraits qui donnent l'illusion de rencontres qui pourtant n'ont pas existé.



Elizabeth Peyton
Leonardo, 2013
Huile sur bois, 63,5 x 48,2 cm

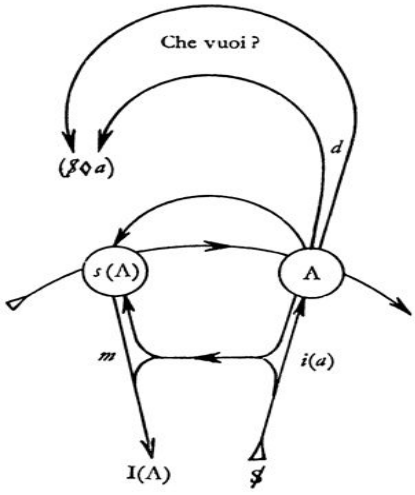
Ici le *petit autre* entre dans l'imaginaire et l'artiste par un certain geste pictural laisse croire à une possible relation, de présence à présence avec son modèle, ici Leonardo di Caprio. Manque du *petit autre* qui place la fiction de la relation dans un idéal. L'artiste, de façon négative, donne à voir sa position de peintre « au niveau des stars ». Ceci est mis en place dans la forme par une peinture enlevée, comme prise sur le vif, esquisse faite en présence du modèle. Elle évacue l'idée d'un travail à partir de la photographie, par un mensonge, ou semblant formel, son jeu serait alors « on joue à je suis avec telle ou telle personnalité ».

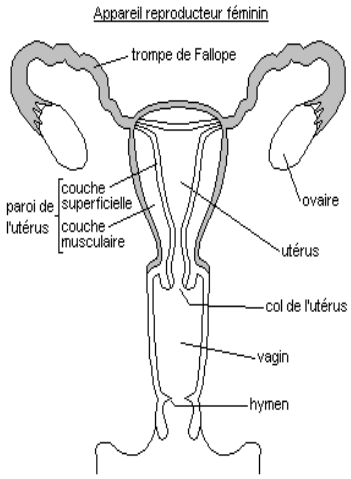
c - Faire que la demande soit celle du désir de l'autre

Il s'agit là de ma propre pratique, qui s'élabore autour de la rencontre et de l'amitié. Je demande à celles et à ceux avec qui j'ai tissé un lien : « comment désires-tu être peint ? » Mes tableaux sont leurs réponses, ils sont l'expression de leur désir mêlé au mien, reliés ensemble faisant de la peinture une religion dans le sens de se lier à l'autre mais aussi comme médium vers l'invisible du manque à être. Cette réponse, le tableau, est un morceau de vérité sur l'illusion de ce fantasme peint, de cette image de soi idéalisée. Le tableau parle de cet imaginaire invisible qui pourtant nous habite, de ce souhait d'être un individu aux limites stables et précises. Illusion qui nous habite, à laquelle nous souhaitons croire et qui viendrait par le tableau se matérialiser dans le réel. Puissance de l'image dont l'effet en retour offre une jouissance qui se construit, illusion consciente car son élaboration se fait au regard de l'autre, de la personne peinte. Peut-être que la jouissance n'est pas simplement de découvrir son être peint (imaginé, idéalisé) mais de découvrir « les ficelles » qui ont permis de la rendre visible. Ces tableaux, tels des leurres sont là aussi pour moi, de l'un à l'autre ils tracent la ligne d'un non-territoire, ils cernent ce qu'il en est de mon vide. Et chacun d'entre eux me regardent peindre, me reconnaissent peintre.

Nous allons tenter de questionner le processus complexe du désir dans celui du portrait, qui commence bien avant la peinture à proprement parler, et en premier lieu dans la relation à l'autre. Dans mon mémoire de master j'ai montré, en m'appuyant sur des textes philosophiques d'Agamben, de Levinas, de Ricœur et d'autres encore, l'importance des notions d'*amitié*, d'*être à l'aise*, du voyage qu'est la rencontre et de l'enrichissement de l'être qu'elle apporte.

Maintenant, j'aimerais rapprocher cette partie de ma recherche avec l'édition du *Séminaire VI* de Jacques Lacan *Le désir et son interprétation* et le déploiement de ce qu'il nomma « le graphe du désir » à partir du *Hamlet* de Shakespeare. Sans rien comprendre encore de ce dont il s'agissait, je fus interpellée d'emblée par le dessin de ce graphe qui immédiatement m'a évoqué le schéma de l'appareil génital féminin, et à cette question perchée en haut : « Che vuoi ? ».





Ce rapprochement avec le schéma de l'appareil génital féminin peut sembler incongru et surtout en contradiction avec la réflexion de Lacan qui justement tentait de sortir de l'imaginaire et d'apporter des outils théoriques. Par ailleurs, Lacan de son côté a également tissé des liens forts dans ses séminaires entre ses mathèmes et l'art. Lacan n'explique pas l'œuvre d'*Hamlet* par l'histoire personnelle de Shakespeare qui a perdu son père juste avant d'écrire la pièce, il pense en effet que l'inconscient du poète est dans la pièce mais c'est bien plus l'Inconscient dont il fait l'analyse, ceci en cherchant à dégager la structure de l'œuvre dont il fera la démonstration avec le graphe. Son analyse montre qu'*Hamlet* oscille sans cesse entre l'identification à la volonté du spectre de son père, à savoir tuer son meurtrier et amant de sa mère, et l'identification au désir de sa mère qui évidemment ne souhaite pas tuer l'homme avec qui elle se marie sans prendre le temps de faire le deuil de son défunt époux. Il reste là, au premier étage de ce graphe du désir sans avoir accès à son propre désir, à son pulsionnel. Nous y reviendrons.

Ce « Che vuoi ? » (posé en haut du graphe) est la question du diable posée à Alvaro dans *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte. Il est important de noter que ce récit fantastique commence par une discussion entre amis autour de la Kabbale. Texte, on le sait, riche en interprétations. Très vite le jeune homme veut rencontrer Belzébuth à qui il pense pouvoir tirer les oreilles. L'histoire raconte comment Alvaro répond à la question du diable : « Che vuoi ? » Que veux-tu ? En réponse, le diable prend alors différentes formes jusqu'à devenir une adorable jeune femme. Même s'il sait qu'il s'agit du diable, peu à peu le jeune homme succombe à son charme et finit par l'épouser...

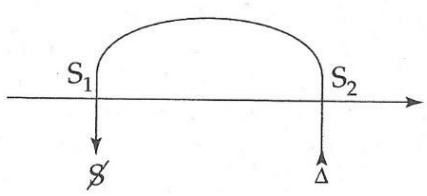
Nous vous laissons découvrir la fin… La question du diable n'est en fait rien d'autre que la question d'Alvaro face à l'Autre, mais ça le jeune homme ne le sait pas, il ne sait pas que l'interrogation du diable cache sa volonté de jouir, qu'elle est une demande d'amour, qu'elle est sa rencontre avec le désir. Cette question nous l'avons mise en parallèle avec la nôtre : « comment désires-tu être peint ? » Ce serait bien prétentieux de notre part de prétendre être le diable ! Mais il y a là, nous semble-t-il, une manière de provoquer la personne sur son désir pour qu'elle en fasse le récit. Lacan écrit : « J'ai réussi en somme ce que dans le champ du commerce ordinaire on voudrait pouvoir réaliser aussi aisément : avec de l'offre j'ai créé la demande. »[48] Car au fond, cette question est la demande de me demander. Alvaro ne réclame rien avant sa rencontre avec le diable. C'est ce « Che vuoi ? » qui provoque ses réclamations, ses illusions ou leurres dont il ne peut plus se passer tout en sachant que cette jeune femme est le diable, qu'elle est la réponse à la demande de la demande. « Que veux-tu ? » induit dans la réponse une autre demande. C'est ce qui est en jeu dans ma pratique car à ma question de « comment désires-tu être peint ? », la réponse est une succession de souhaits, d'indications concernant le tableau.

Lacan s'appuie sur les textes de Freud auxquels il apporte sa propre réflexion. On sait que Freud utilise le mythe d'Œdipe, sa pratique du travail analytique se fonde sur la notion du père. Lacan arrive après les recherches de Ferdinand de Saussure qui donneront naissance au structuralisme qui traverse en grande partie la pensée contemporaine. Contrairement à Freud qui s'intéresse essentiellement au sens, on pourrait dire à la narration et en quoi celle-ci conduit à une autre narration plus cachée, Lacan, lui, portera toute sa réflexion sur le langage et dira cette fameuse phrase : « L'inconscient est structuré comme un langage. » L'inconscient qui avec Freud nous apparaît comme « à l'intérieur », enfoui sous des couches, des strates, est pour Lacan à la fois dedans et dehors, dessus et dessous, illustré par le ruban de Möbius ou la bouteille de Klein qui s'inscrivent dans une branche des mathématiques, appelée topologie, s'intéressant à la question de la limite.

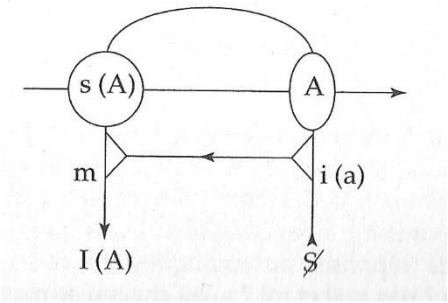
[48] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 617.

Bouteille de Felix Klein en verre

Pour Lacan, l'humain est avant tout un être qui parle et se définit par le langage, le signifiant. Au fil de sa réflexion il arrive à ceci que le signifiant est le phallus. Terme ne se limitant pas à l'organe sexuel mais à ce qui comble le manque. Le graphe ci-dessous englobe les trois D qui sont le Delta du besoin, de la demande et du désir. Le bébé crie (c'est le delta du besoin), son cri entendu par l'adulte est pris dans le langage. C'est par ce processus que le nourrisson devient un sujet ($).

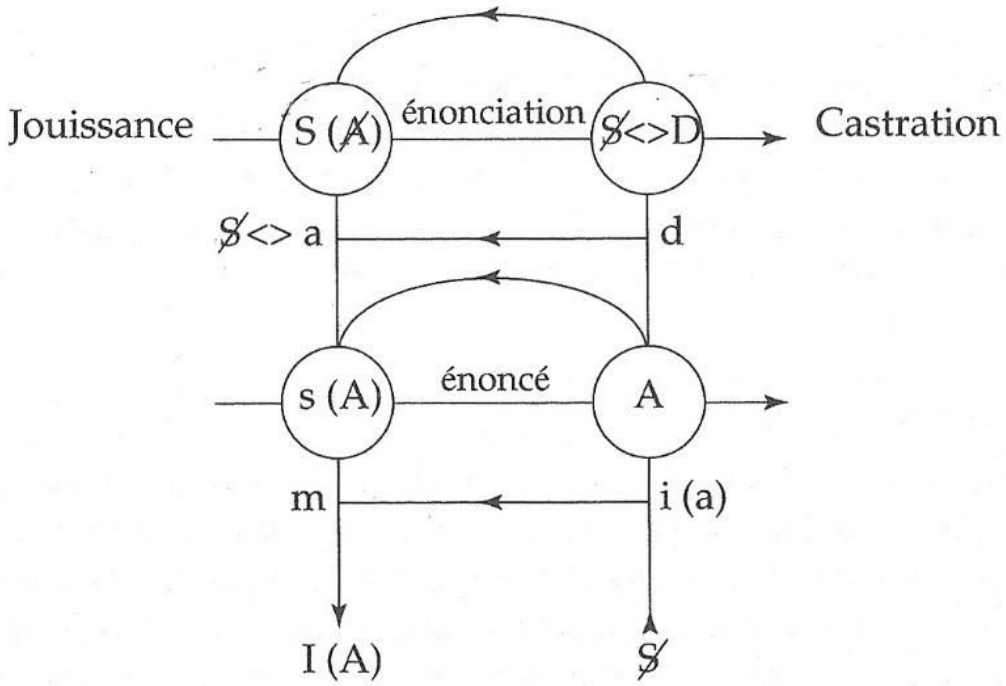


Ensuite Lacan place le $, le sujet à la place du delta, il est un sujet, c'est ici le point d'origine du mouvement.



À l'autre extrémité I(A) : l'idéal du moi. Il est en vis-à-vis du ($). Juste au-dessus se trouve i(a) image spéculaire, face au m (du moi) qui est le stade du miroir où l'enfant

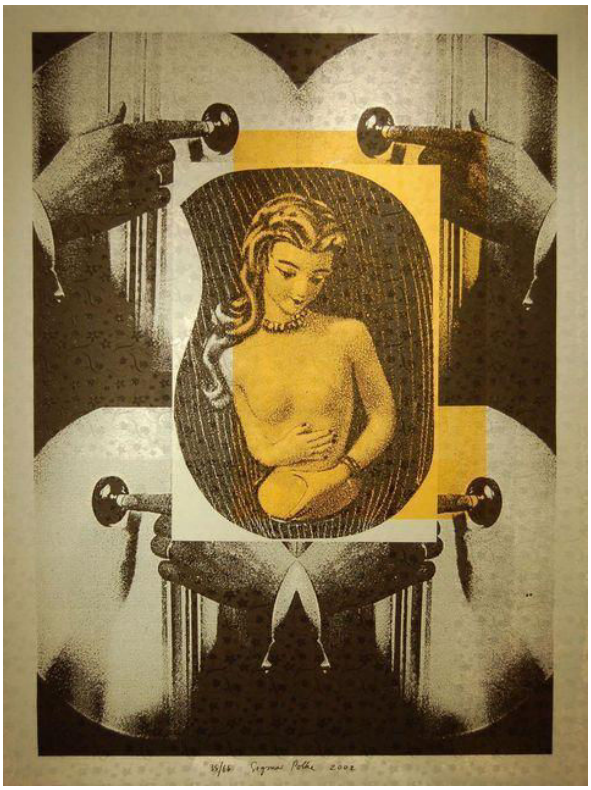
bien plus que dans un miroir se voit dans un autre (frère ou sœur par exemple). Cet endroit du schéma est celui de l'énoncé. Le grand A est le lieu du grand Autre, c'est-à-dire là où se trouve toute la langue avec ses règles de synchronie et de diachronie, règles qui la structurent, la syntaxe, signifiants et signifiés, les phonèmes ; ainsi que les différents processus comme la condensation, le déplacement, la métaphore, la métonymie. Arrive ensuite la chaîne de l'énonciation. Jean-Claude Razavet[49] donne cet exemple pour marquer la différence entre énoncé et énonciation en montrant combien la voix, l'intonation sont fondateurs de l'énonciation : « Mon petit salopard » n'a pas le même sens dit par une mère aimante ou une personne en colère. Il y a aussi dans l'énonciation la nécessité d'aller au bout de la phrase qui, si elle est coupée avant sa fin, ouvre sur un autre sens (d'où les séances coupées de Lacan).



Ces deux chaînes sont reliées par des points de capiton qui sont les quatre boutons.
S◊D est la pulsion. S(Ⱥ) désigne le signifiant du manque dans l'Autre. Ce n'est pas qu'il manque un signifiant mais qu'il existe un signifiant qui dit ce manque. Le mouvement de gauche à droite va de la jouissance à la castration qui s'explique par l'entrée dans le langage qui conduit immanquablement à la castration.

[49] Jean-Claude Razavet, *De Freud à Lacan, Du roc de la castration au roc de la structure*, Paris, De Boeck Université, 2000.

($◊a) représente le fantasme et le d le désir, ce dernier étant en quelque sorte régulé par la hauteur du premier.



Sigmar Polke
Sauberes Auto, Gute Laune (Voiture propre, Bonne humeur), 2002
Sérigraphie, 119,5 x 90 cm

Introduisons ici une œuvre de Sigmar Polke : *Sauberes Auto, Gute Laune (Voiture propre, Bonne humeur)*. Nous retrouvons ici les quatre boutons du graphe et au lieu de la béance, du trou que nous retrouvons dans les tores mais aussi à l'intersection des trois cercles RSI, le *petit a* : l'objet du désir, une femme tenant dans sa main gauche... rien, un vide circulaire. Le désir n'apparaît que lorsque les deux chaînes d'énoncé et d'énonciation sont distinctes, car c'est entre elles deux, dans la béance, que vient le désir. Le stade du miroir est pour Lacan essentiel pour se défendre de la détresse que le sujet ressent face au désir obscur et opaque de l'autre, c'est ce Moi nécessaire pour aller à son désir. La question étant pour moi de chercher une analogie possible entre le graphe et ma pratique, il est possible que la réponse juste me demande une dizaine d'années d'analyse, ou plus... Nous vous proposons donc une réponse qui n'a de valeur que

comme comprise au moment où nous l'écrivons, comme commencement de notre recherche. Mais avant de tenter cette approche, nous voudrions rappeler que toute la pensée psychanalytique est construite sur l'idée de la coupure, de la séparation, et en premier lieu de la mère. Que cette séparation conduit au manque qui est la place où vient se loger le signifiant. Pourtant à la page 454 de son *Séminaire livre VI*, *Le désir et son interprétation*, Lacan écrit un petit paragraphe à propos de la respiration :

> *(...) la respiration ne connaît nulle part cet élément de coupure. La respiration ne se coupe pas, ou si elle est coupée, c'est d'une façon qui ne manque pas d'engendrer quelques drames. Rien ne s'inscrit dans une coupure de la respiration si ce n'est de façon exceptionnelle. La respiration est rythme, la respiration est pulsation, la respiration est alternance vitale, elle n'est rien qui permette sur le plan imaginaire de symboliser précisément ce dont il s'agit, à savoir l'intervalle, la coupure.*

Lacan, qui pourtant s'intéresse à la Chine et à sa culture, ne s'attarde pas plus que ça sur les bienfaits thérapeutiques de la respiration via la méditation. Il dira que la psychanalyse ne soigne pas. Elle permet de reconnaître son désir et donc son manque mais n'apporte au final aucun « remède ». C'est pourtant une piste, que nous ne développerons pas ici, qui fut envisagée par un de ses prédécesseurs, Karl Gustav Jung. Ainsi la psychanalyse pourrait être une étape vers une connaissance dont il s'agirait ensuite de se libérer.

Sabine Stellittano,
Adela, 2013
Huile sur bois, triptyque ouvert, 52 x 30 cm

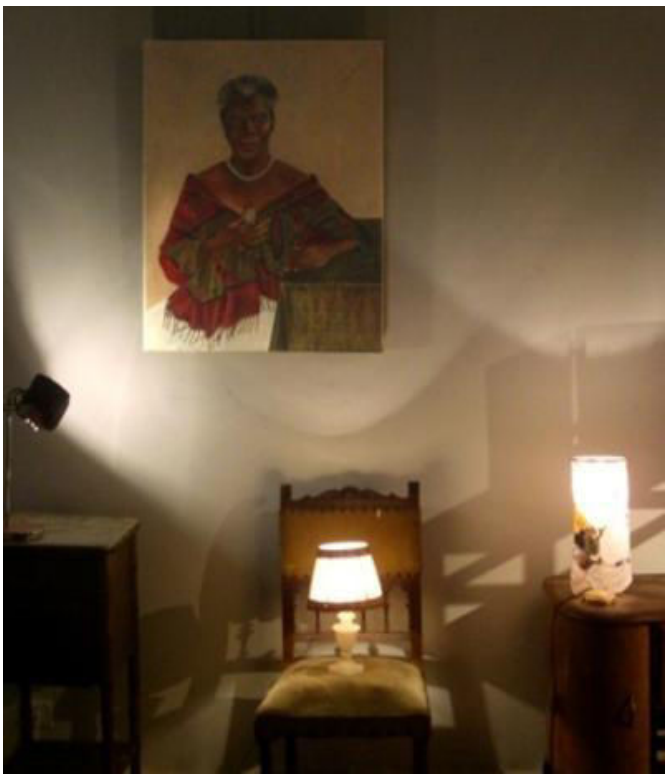
Reprenons notre recherche. Nous disons : « peindre le désir de l'Autre ». La première interrogation alors est de savoir qui se trouve dans le $ en bas à droite du graphe ? S'il s'agit du désir de l'Autre, par exemple pour le tableau d'Adela[50], c'est elle qui est représentée, elle est cette personne qui ne demande rien. Quant à moi, je serai alors s(A), c'est-à-dire cet autre qui pose la question et qui fait du delta un sujet. Continuons dans le mouvement de la flèche : Adela me confie alors son « idéal du moi », ici « être maman ». Sa demande est d'avoir une maison, requête qui lorsqu'elle m'en parle va un peu plus loin jusqu'au désir où le fantasme serait d'avoir une maison où l'on puisse vivre à l'extérieur. La peinture place le regardeur à l'intérieur de la maison alors qu'Adela est installée à la limite de l'intérieur et de l'extérieur. Je suis aussi dans une position de traductrice, de passante qui donnerait à voir le désir de l'Autre dans la peinture. La notion de traduction, qui normalement se limite d'une langue à une autre, est utilisée en psychanalyse justement pour trouver « le langage du désir ». C'est ici une analogie possible entre ma pratique et la pratique psychanalytique étant donné que dans

[50] J'ai rencontré Adéla au bidonville de Grigny (91).

mon processus je dois traduire en peinture, en langage pictural, le récit de la personne à peindre. Mais je suis aussi le diable ! Je donne l'objet (le tableau), je le réalise et cristallise de l'autre ce qu'il en est de son désir. Le diable offre à Alvaro une forme à son désir, tout comme moi je crée des leurres, illusions matérialisées dans la peinture des différentes images du désir.

d - Étude d'un cas, clinique picturale : Dorette

Lors de mes expositions, qui rassemblent plusieurs portraits et sont en quelque sorte des expositions collectives, mes peintures sont éclairées par de petites lampes de maison afin d'évoquer l'intime, la rencontre. Comme nous l'avons vu, mes tableaux répondent tous à la question « Comment désires-tu être peint ? ». Les réponses sont multiples : une sensation, un récit de vie, la mise en scène d'une vie intérieure, un fantasme, la représentation d'un souhait, une fiction… Étymologiquement, *la clinique* est une « méthode médicale consistant à examiner le malade au lit ». Par analogie nous allons tenter de faire la description clinique de la personne peinte non pas dans son lit mais au lit du tableau comme nous disons au lit de la rivière. Nous avons choisi comme « cas clinique » le tableau *Dorette*.



Sabine Stellittano
Dorette, 2012
Huile sur toile
Exposition à La Ferté Alais (91)

L'apparente absence d'articulation à un imaginaire, à une fiction, fut la raison de mon hésitation quant à son exposition. Avant de commencer, je tiens à dire que dévoiler le récit de sa vie raconté au long de nos rencontres n'est pas allé de soi. Ma première idée fut de masquer son nom, changer quelques indices, brouiller les pistes, ce qui est généralement fait pour un véritable cas clinique afin de préserver le secret professionnel, ce que fit Sigmund Freud dans les cinq psychanalyses[51] pour qu'on ne puisse pas reconnaître les personnes concernées. L'analyse de cas cliniques ne consiste pas en la création de dogme, mais est le cœur vivant, sans cesse en recherche de la psychanalyse. Il est le moment de l'analyse et de la transmission pour d'autres analystes. Ce travail de recherche permet, comme par exemple le cas de Dora exposé par Freud, de dégager la structure de l'hystérie. Il ne s'agit pas pour moi d'une patiente, je ne suis ni soignante, ni psychanalyste. La voie que je choisis, qui me semble être la plus proche de « ma manière », fut de téléphoner à Dorette, de son vrai nom « Dora », et de lui demander l'autorisation de raconter son histoire, tout du moins une partie, dans le cadre de cette thèse. Elle accepta et je l'en remercie.

Le travail de Freud a été de faire de la psychanalyse une théorie en partant de ses observations cliniques. Par la suite, Jacques Lacan reprendra de nombreux cas cliniques qu'il remettra totalement en question comme il l'a fait dans le *Séminaire VI*, « Le désir et son interprétation », avec la psychanalyste Ella Sharpe[52] qui explique un cas par l'identification au père alors que Lacan nous démontrera qu'il s'agit de l'identification au désir de la mère. Il interroge non seulement la matière recueillie de l'analysant mais aussi le travail de l'analyste. Là aussi, ces séminaires sont destinés en premier lieu à des analystes dans un but de transmission. Lacan fait l'exploration de cas cliniques, de cette manière d'écouter la parole, pratiquement mot à mot, de ce qui se passe entre l'analyste et l'analysant. Il n'en dégage jamais de généralités, car chaque cas reste singulier. La clinique lui permettra de construire son algèbre avec ses mathèmes, son graphe du désir et cela pour rendre visible la structure.

Afin de découvrir le lit du tableau, retournons à sa source, à savoir le récit de Dorette, qui sera cette eau qui, par effet de reflet, se transformera en une peinture. Enfin,

[51] Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, coll. Bibliothèque de Psychanalyse, 1966.

[52] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Édition de La Martinière, Le Champ freudien, 2013.

c’est ce que je croyais ! Je connais Dorette depuis de nombreuses années car elle participe à un atelier peinture d'un service de psychiatrie que j'anime dans une MJC. Comme le plus souvent, d'une manière intuitive, je lui ai proposé cette aventure autour de cette question : « comment désires-tu être peinte ? » Elle ne fut pas surprise car d'autres avant elle dans l'atelier avaient accepté. Nos rendez-vous ont lieu chez moi ; souvent nous déjeunions ensemble avant d'aller dans mon atelier. Le fait même que nous déjeunions ensemble sort la relation de tout cadre de soin et la place dans une relation amicale. Puis nous nous installons autour du chevalet. Elle connaît ma pratique et pourtant, alors que je lui rappelle la question « comment désires-tu être peinte ? », elle me répond immédiatement : « c'est toi qui sais, je te laisse faire ». Ici la question du savoir se pose d’emblée. Le sujet, nous dit la psychanalyse, est divisé, séparé de son savoir inconscient qu’il imagine chez l’autre. Ce supposé savoir que Lacan appelle aussi agalma est la perle sur laquelle se construit le transfert. Je lui explique que justement je ne sais rien et que c'est à elle de me livrer « le sujet » du tableau. Si une personne va en analyse avec une demande et suppose un savoir à son analyste, l’analyste a de son côté un désir, celui de guérir, d’apporter du bien, ainsi que de faire découvrir à son patient, dans la direction de la cure, qu’à la place de ce supposé savoir il y a un vide, espace du manque d’où naît le désir. Dans mon atelier, ma demande se dédouble vers l’expression d’un désir. Ma demande est qu’elle me demande, que Dorette me livre son désir. Je n’ai pas de visée thérapeutique pour autant, je souhaite que la peinture apporte une satisfaction quant à l’image de soi, de sa représentation. Pour ce faire, je laisse à la personne peinte la décision de définir la fin du tableau, moment où elle est satisfaite.

L’atelier impose son dispositif construit autour de la peinture, apparemment bien loin de celui du cabinet de l’analyste. Nous sommes face-à-face, d’une rive à l’autre.
Embarquons maintenant dans le vif du sujet. Je vous fais ici un bref résumé de son récit de vie. Dorette est née d’une famille noble dans un pays d'Afrique ; son père juriste est assassiné alors qu’elle est à peine adolescente. Sa mère tenta un mariage arrangé. Dorette, trop jeune pour comprendre les enjeux de cette négociation, réalisa « la nuit de noce » les conséquences de ce mariage et s'enfuit. Elle évita de grosses difficultés grâce à une personne proche de son père. Elle réussit un concours pour devenir hôtesse de l'air : la première hôtesse de l'air noire à Air France. Mariée ensuite à un homme plus âgé, elle eut deux enfants mais le quitta pour mauvais traitements. Sa vie est jonchée

d'obstacles et de difficultés jusqu'à ce jour où elle rencontre de graves problèmes de santé qui l'obligent à prendre des antidouleurs puissants de manière quotidienne.

Ce récit est pour moi la matière qu'il faut transformer en formes et en couleurs. Mais pour que des images apparaissent, je les laisse dans un premier temps couler au fond de l'eau. Je fais un premier dessin au fusain. Moment qui se passe dans la concentration et le silence. Il est une autre articulation sociale inhabituelle qui est parfois, comme toute expérience nouvelle, un peu gênante. Si, comme nous explique Jacques Lacan, le langage nous divise car nous ne pouvons dire tout notre être dans les mots, c'est, nous semble-t-il, dans le silence, de présence à présence, que nos êtres respectifs se rencontrent. Nous sommes là pour ça, nous faisons donc connaissance avec ce nouvel espace.

L'action de dessiner est le courant par lequel le sujet du tableau advient. Cette action drague de mon esprit, de mon inconscient, des éléments et les réunit avec ceux du récit de Dorette. Ainsi contrairement à l'analyste qui s'est soumis à *une purification psychanalytique*[53], mon inconscient déforme, reforme, interprète afin de créer matière à peindre. Il n'y a aucune maîtrise pour faire advenir ce surgissement, juste la nécessité d'un savoir-faire, technique de dessin, technique de pêche ! Parfois viennent dans le filet : lectures, émissions de radio, autres conversations, visites d'expositions… sans aucune règle *a priori*. La séance suivante, je lui propose des esquisses avec différents éléments qui pourraient habiter la toile. J'attends qu'elle réajuste, me guide, fasse des choix. Mais avec beaucoup de tact, Dorette reconduit toutes mes propositions. Elle ne veut rien. Rien de tout ce passé. Elle se souviendra d'un proverbe que sa grand-mère lui répétait enfant : « Si tu n'as rien à mettre dans la marmite, fais brûler des cailloux pour que la fumée sorte de ta cheminée. » C'est un peu, pour continuer mon analogie avec la rivière, comme si je m'étais engagée vers un bras mort. Je rame, mais c'est elle qui conduit la barque. Je dois la suivre. Nous commençons alors le portrait : elle choisit consciencieusement la position, celle de ses mains, elle apporte des foulards. Elle veut être à la fois « naturelle, belle et digne ». J'insiste un peu pour une composition autour de son récit, elle reste fermement sur sa position. Je réalise l'importance de sa demande, je lâche donc prise avec mon imaginaire pour suivre son désir, tout en espérant qu'au long de ces poses elle lâche du lest. Rien. Rien du tout. Pratiquement à la fin, je tente

[53] Anita Izcovich, « Fonctions de l'Agalma »*, in Forum du champ lacanien*, Mensuel n° 25, mai 2007.

une dernière proposition, un petit débordement vers cet espace tout proche du lit de la rivière, espace de liberté. Alors que le fond du tableau était dans un ocre rouge très foncé, je lui propose à la manière du photographe Seydou Keita de peindre un motif africain. Non catégorique, et d'ailleurs cet ocre lui semble trop foncé, elle me demande de l'éclaircir jusqu'au rose pâle, autre couleur de peau

Seydou Keita
Sans titre, 1959
Photographie

Sabine Stellittano
Dorette, 2009
Huile sur toile, 65 x 90 cm

Dorette estime le tableau terminé. Je suis ravie de nos rencontres, elle est venue cinq ou six fois à l'atelier ; mélomane elle me fit découvrir des musiciens africains, apporta un repas de son pays... Je me demande si je peux l'exposer avec les autres, cette peinture est « un simple portrait » sans aucune articulation avec un imaginaire, aucune fiction... en apparence, car je vais découvrir que l'articulation qui se donne à voir habituellement sur la toile est ailleurs. Le tableau est la réalisation du désir de Dorette : portrait d'une femme élégante, distinguée, sobre. Être belle, il fallait que ce soit beau, le foulard, la posture. Beau et digne : la fumée sort de la cheminée personne ne doit connaître « les cailloux » de sa vie. De la rivière n'est montré qu'un reflet qui empêche de voir ses profondeurs, complexes, pleines d'algues, de vase et de cailloux… mais aussi de perles… Nous y reviendrons. Jacques Lacan explique dans ses *Écrits* à propos de Sade « (…) la fonction de la beauté : barrière extrême à interdire l'accès à une horreur fondamentale (…). »[54] Dans son *Séminaire VII*, il dit : « L'effet de beauté est un effet d'aveuglement. Il se passe quelque chose encore au-delà qui ne peut être regardé. »[55] Sur les vers de Sophocle, il explique « l'effet » Antigone[56] comme tenant de sa beauté située dans une zone où « pas encore morte mais morte déjà », effet de lumière, sans en annuler le reflet ou par trop de reflets, nous met en présence de l'ombre, du mystère, celui du désir pur : le désir de mort. Beauté troublante qui masque à peine ce désir de mort que porte déjà Jocaste, sa mère. La beauté est cette limite au-delà de laquelle se trouve l'horreur. Dorette m'expliqua à plusieurs reprises que son véritable prénom est Dora mais comme c'est aussi celui d'un camp de concentration situé en Allemagne, elle a choisi de se faire appeler Dorette. On retrouve dans l'élaboration du tableau cette aspiration à maintenir en arrière « l'horreur » d'une vie et, à la fois, signifier qu'elle est là, très proche, collée à son nom. Son désir est de laisser apparaître ses origines nobles qui lui viennent du nom de son père qu'elle me répète souvent. Si Antigone se précipite dans le jugement de mise à mort de Créon, c'est parce qu'il s'agit de son frère, celui qui porte le même nom qu'elle, fils d'Œdipe et Jocaste. Antigone ne prendrait pas cette décision s'il ne s'agissait que d'un mari ou d'un enfant qu'elle explique pouvoir remplacer. *Le nom-du-père* est le signifiant qui vient en place du manque créé par la séparation avec la mère, il est en étroite corrélation avec le désir. Le nom du père de

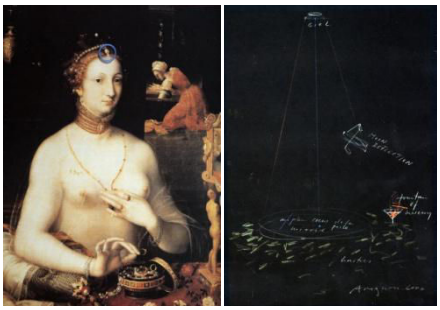
[54] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*
[55] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
[56] *Ibid.*

Dorette est là dans le choix qu'elle fait pour cette peinture. Mais sous quelle forme le manque apparaît-il sur la toile ?

Le bijou dans l'histoire du portrait tient une place importante. Il exprime le plus souvent du prestige, possède une symbolique. C'est le cas du portrait de Maddalena Doni réalisé par Raphaël où le pendentif en pierres représente une métaphore : l'émeraude pour la chasteté, le rubis pour la force et le saphir pour la pureté. La perle est symbole de fidélité.

Raphaël
Maddalena Doni ou *Portrait de Maddalena Strozzi*, vers 1506
Huile sur bois, 63 x 45 cm

Le bijou, la perle semble porter en elle un mystère que Rebecca Horn souligne dans son œuvre *La Lune dans le lac miroir au plein cœur de la perle*.



Rebecca Horn
La Lune dans le lac miroir au plein cœur de la perle
[57]

Les bijoux sur la toile ne sont pas ceux de Dorette, car ceux qu'elle avait, qu'elle aimait, elle a dû les vendre. Le collier, les boucles d'oreilles ainsi que la broche sont une production picturale purement imaginaire, objets déposés en place de la perte, de

[57] Projet pour la *Beauté in fabula*, tirage photographique, anneau de plastique (d'après : Anonyme, École de Fontainebleau, La Dame à sa toilette, XVI^{e} siècle, huile sur toile, 105 x 76 cm, musée des Beaux-Arts, Dijon), dessin préparatoire. *In La Beauté,* Jean de Loisy (dir.), catalogue d'exposition, Paris, Flammarion, 2000.

l'absence, du manque. Ils sont, nous semble-t-il, ce que Lacan nomma l'agalma qui étymologiquement sont des objets précieux, bijoux brillants cachés au fond des mers ou dans une simple boîte. Dans le *Banquet* de Platon, Alcibiade fait des avances à Socrate que celui-ci détourne car il sait que le désir d'Alcibiade est pour cet agalma qu'il imagine au fond de lui. Or, le savoir de Socrate est dans la connaissance de ce non-savoir, ce vide qu'il nous invite d'ailleurs à découvrir par nous-mêmes. L'agalma est au cœur du transfert : « brillance phallique de l'objet a où le désirable se définit non comme fin du désir, mais comme cause du désir. »[58] Ces bijoux sont peut-être le motif : motif comme raison mais aussi comme motif peint du transfert dans ce portrait puisque c'est dans ces éléments que nos imaginaires se sont rencontrés, pris dans la même drague. Si la drague est un filet de pêche, c'est aussi cette action de tenter de plaire, de faire valoir son agalma aux yeux de l'autre, lieu où nos vides se croisent, ou plutôt se frottent pour que naisse la trace de la peinture. Le bijou pour Dorette dans son être-peint lui restaure son agalma. Elle ne l'a pas mais elle est. Être une femme désirable, aimante, fidèle au nom de son père. Fragile scintillement à la surface de l'eau.

La place du tableau ne fut pas facile à trouver car, et c'est *a posteriori* que j'en ai pris conscience, la peinture est ici, nous semble-t-il, posée sur cette barrière, limite entre la brillance du reflet et l'obscure profondeur. Espace plat comme une toile, surface fine comme la peinture dont les indices figuratifs peuvent se jouer des indices afin de disparaître et se donner à voir comme une réalité où Réel, Imaginaire et Symbolique s'entrelacent pour offrir une image « en bonne santé » contenant en son cœur l'objet du désir.

Pascal Quignard dans son livre *Sur l'Image qui manque à nos jours* explique qu'une peinture cache une autre image, celle d'un avant ou d'un autre évènement, ainsi pour « comprendre une fresque antique – qu'elle soit égyptienne, védique, étrusque, grecque, latine – il faut non seulement connaître le récit qu'elle condense mais parler la langue qui le rapporte. »[59] Transposé au portrait et à ma pratique nous pouvons dire que le regardeur est séparé de ce récit et qu'il ne peut parler véritablement cette langue, unique à chacun et donc se trouve face à son désir : « Desiderium est libido videndi ejus

[58] Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de psychanalyse*, Paris, Larousse, 2001.
[59] Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014, p. 23.

qui non adsit », mot à mot « Désir est la libido de voir quelqu'un qui n'est pas là. »[60] Le désir ne saurait exister hors du temps et c'est bien dans sa condensation, dans son expression la plus juste, à la seconde près pourrait-on dire, que la peinture exprime en une seule image, dans une immobilité totale toute la tension du désir. Le désir naît dans le creux du manque, dans l'absence de l'autre.

3 - Le temps du récit entoilé. Comment faire passer un temps dans un autre ?

a - Un temps dans un autre

Dans son ouvrage *Temps et récit,* Paul Ricœur confronte deux approches de la notion de temps : celle qu'Augustin offre dans ses *Confessions* et celle d'Aristote. Augustin, explique-t-il, analyse ses apories qu'il nomme *image-empreinte* (présent du passé), le présent que Ricœur nommera le point et *image-attente* (le présent du futur). Il est intéressant de tenter de comprendre où se place la peinture et plus précisément le portrait dans cette analyse. Sans aucun doute le tableau est *image-mémoire* d'un moment révolu. Pourtant il y a, nous semble-t-il, quelque chose de troublant dans le portrait qui est peut-être cette articulation entre ces trois temps dont parle Augustin. Pour lui, le présent n'est pas espace, car il est soit propulsé directement dans le passé, soit dans le futur.

Peut-on émettre cette idée que la peinture est cet espace où ces temps s'expriment ? Le face-à-face du portrait, de présence à présence, dispositif de la pratique du peintre qui, touche après touche ouvre cette zone propre à la peinture, espace des trois temps présents. Avec parfois un de plus qui est celui-là même du récit dans la toile. Augustin nous livre « le temps présent s'écrie qu'il ne peut être long » en nous référant au simple signifiant. En effet, le temps présent dans l'écriture ne peut s'allonger mais le geste pictural est tout autre, il n'est pas linéaire, ce que le pinceau laisse comme traces s'embrasse en un seul regard. Pourtant, d'un tableau à l'autre la magie n'opère pas forcément, il semblerait que cette conscience se matérialise dans la peinture lorsqu'elle

[60] Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, *op.cit.,* p.13.

est un véritable acte méditatif du peintre. Notre regard sur la toile qui croise celui de la personne peinte semble nous transporter en face d'elle, à la place même du peintre. Tout en marquant le temps, le peintre le fait littéralement disparaître. Ce qui est entoilé, n'est pas le simple reflet d'un individu mais toute l'histoire d'une rencontre, d'une manière de vivre, d'un dialogue. Ce que nous voyons n'est pas écrit, n'est pas dit mais peint et c'est là toute la différence, c'est la possibilité de la peinture de rendre compte du temps d'une autre manière. Paul Ricœur explique qu'Augustin s'appuie sur la langue parlée pour faire son analyse. Qu'en serait-il si son analyse s'était construite à partir de l'image peinte ? D'autant plus qu'il parle lui-même d'images, *image-empreinte* et *image-attente* pour exprimer le passé et le futur. Pour Augustin le lieu de ces trois temps est l'âme, et nous pourrions proposer qu'il soit celui de la peinture quand celle-ci en a une. Le terme de la « peinture » comme lieu est assez confus puisque la peinture est avant tout matière. Difficile à comprendre. Si nous pensons à un lieu pour la peinture, c'est celui de l'atelier qui nous apparaît. Il existe pourtant un endroit, espace intérieur qui se découvre par la pratique, sorte d'espace invisible, ou fabrique de l'esprit qui n'existe qu'en pratiquant, où pour en ouvrir la porte il suffit en quelque sorte de donner le premier coup de pinceau. La particularité de cet atelier de l'esprit est qu'en plus d'être un non-espace dans l'espace il est cet emplacement précis où espace et temps ne font qu'un. Place privilégiée de méditation. L'image de la toile ne s'offre pas, comme pour la lecture ou toute œuvre sonore, dans le déroulement d'un temps linéaire. Elle est apparemment immédiate, pourtant nous avons besoin de rester devant la toile, nous utilisons le temps d'une autre manière, nous n'allons pas forcément de découverte en découverte, du nouveau vers le nouveau car tout est déjà là devant nous. Mais nous restons. Contemplons. Le tableau vient nous sonder, sans mouvements, mais plutôt par pénétration progressive, dans nos profondeurs, là où se trouve notre *manque à être*, et met en écho nos désirs respectifs. Il n'existe pas une durée de lecture quantifiable pour une peinture car seul le regardeur en est l'horloge.

La question reste ouverte. Comment faire passer un temps dans un autre, notamment celui du récit oral vers celui de la peinture ? Le temps doit prendre une autre forme comme s'il coulait du sceau du puits dans une carafe, à cette nuance qu'au moment de son passage de l'un à l'autre il y a une perte.

La peinture, et nous le voyons à différents niveaux, est l'espace de la présence de la

perte. Disparition de certaines données qui ne peuvent passer de la parole orale au geste pictural. Le peintre doit faire des choix, diviser cette parole mais surtout, nous semble-t-il, réussir à donner à voir cette perte effective. La peinture est une forme d'actualisation du récit et peut le transformer en un discours dans le sens où il ne se donne pas en un instant mais se déroule dans l'esprit du regardeur.

« Nous sommes en effet "arrêté" devant la toile, mais notre esprit se déplace, vagabonde. »[61] Marin poursuit plus loin son explication à propos du regard du spectateur : « la transformation d'un continu perceptif, lieu d'errance du regard en un discontinu figuratif, lieu de lecture. »[62] Ici le récit a comme rebondi sur la toile vers le regardeur, le tableau devient un opérateur, un conducteur de récit vers l'autre. Pour Marin, il y a donc deux regards qui se superposent, l'un dans un temps vagabond, peut-être celui pénétré de l'indicible, et l'autre rythmé par le langage, un temps percé et discontinu. Pour rendre compte du temps de la narration, la peinture choisit plusieurs possibilités : soit en une suite de tableaux, comme dans les fresques de Giotto, Piero della Francesca et d'autres, soit comme l'a fait Poussin, en nous donnant à voir les différentes étapes d'un mythe sur la même toile. Mais pour le portrait, le problème se pose dans le fait même du genre qui induit la présence d'un personnage central, sujet du tableau. Le récit et le sujet parfois rivalisent, et si le récit devient trop présent nous quittons alors le genre du portrait pour par exemple rejoindre le tableau d'histoire. Ainsi, comme l'explique Philippe-Joseph Salazar, la princesse de Clèves contemple son amant représenté dans une peinture d'histoire.

> *Cette raison du désir s'avère alors dans un second décalage, lorsque la Princesse de Clèves fait peindre des copies, reproductions ikastiques (Panofsky) d'une narration qui n'est elle-même qu'un montage représentatif, issu de la fantasia (Natival) de Diane de Poitiers, montage et découpage qui permet de recueillir, en insert, le portrait du Duc. Dans ce mouvement de rétrécissement du regard et de projection sensorielle, la peinture d'histoire livre une image secrète, l'art de fabriquer un portrait intime (celui du duc mais, auparavant celui*

[61] Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2008, p. 56.
[62] *Ibid*., p.56.

du roi, puisque Diane, elle aussi, modelait dans la série officielle l'effigie privée du roi).[63]

Ici la manipulation par le biais de la copie fait passer la peinture d'histoire à celle plus intime du portrait, d'un récit public à un récit amoureux, d'une institution au désir. Ce qui s'opère est un changement de statut, de fonction. Le premier se doit de rendre historique un récit alors que sa copie a pour enjeu une histoire d'amour. Pour le portrait, il ne s'agit donc pas d'une narration historique, celle de la grande histoire déployée sur la toile, mais de la narration de la vie d'un être humain, dont le contenu est au fond anecdotique. Et la présence de l'existence de cette histoire humaine, du fait même que le portrait ou tableau porte en lui son destin, est essentielle. Le tableau d'une personne qui n'évoquerait pas le fait même qu'elle soit inscrite dans la vie, ses différentes étapes et événements, n'est pas un portrait mais une figure, une forme prétexte à une composition picturale. La condition humaine est d'avoir une histoire, son point d'orgue est dans la précarité de l'existence et la manière à chaque fois singulière dont elle se déroule pour chacun.

Dans ma pratique, il arrive que la personne que je questionne sur la manière dont je dois la représenter n'ait pas de réponse à me donner mais me fasse le récit de sa vie.
Ce fut le cas de Raymond au destin exemplaire qui, en ne donnant ici que quelques éléments de son existence, s'échappa une fois d'un camp d'internement des gens du voyage et deux fois de camps de concentration en Allemagne pour ensuite faire partie de la résistance, combattre aux côtés des défenseurs de la liberté pour, après la guerre et jusqu'à aujourd'hui se faire harceler par la police, « présumé coupable » pour le simple fait d'avoir des roues sous sa maison. Il ne me dit rien sur son corps fin et solide sinon qu'il me fit toucher les cicatrices laissées sur ses poignets lorsqu'il en a arraché les menottes, à l'âge de 17 ans. Je le laisse parler. Je l'écoute le cœur serré. Comment condenser cette vie en un seul tableau ? Ici, au lieu d'avoir une idée de départ qui construira le tableau, nous partons pour le concevoir *comme en voyage*. Raymond choisit une position mais nous ne savons pas alors ce que cela signifie : pourquoi ce bras levé ? Ce n'est pas grave, je dessine, je peins et lorsqu'une image surgit dans mon esprit en écoutant son histoire, je la lui propose, chaque fois il accepte. Alors même que

[63] Philippe-Joseph Salazar, *Temps, peinture et champ historique chez Roger de Piles*
http://se17.bowdoin.edu/files/09.SALAZAR.pdf

nous pensons le tableau terminé, il vient à mon atelier et me raconte une dernière histoire : accusé de vol à main armée, il fut mis en garde à vue avant d'expliquer ensuite au juge qu'il était, pendant le vol, en train d'envoyer son poing dans la figure à un policier dans une autre ville. La juge, décontenancée, après vérification, lui demanda pourquoi il ne l'avait pas dit plus tôt, afin de s'éviter cette incarcération ? Et Raymond de répondre : « Pour vous, nous sommes avant tout coupables ! » Et je me suis proposé de peindre tous ces petits policiers qui tentent de ficeler ce géant de la liberté ! Il est donc évident ici qu'il y a un récit hors du tableau et que sa transformation est essentiellement intuitive, et ce sont les éléments entre eux sur la toile qui permettent au regardeur de se poser les questions « qui est cet homme ? », « pourquoi est-il dans cette position ? » Évidemment, le tableau ne le raconte pas et peut paraître mystérieux, il fait référence à la vie de cet homme, un homme libre.

Sabine Stellittano
Raymond, 2010
Huile sur toile, 150 x 150 cm

b - Comment le temps de la narration nous parvient-il ?

Ce que nous venons de voir avec le tableau *Raymond* est la transformation d'un récit de vie non pas dans ce qu'il a de chronologique mais bien plus comment un homme se situe face aux événements. Le tableau ne donne aucune indication sur l'époque : si le temps apparaît c'est au travers des nuages, un temps atmosphérique qui fait référence à l'histoire des frontières. Mise à part cette indication, le tableau semble hors du temps et d'une narration linéaire. C'est la recherche de la représentation de l'essence de l'être de Raymond Guerême.

Nous allons maintenant passer à un tout autre registre quant à la représentation d'une narration.

Philipp Otto Runge
Les Enfants de Hülsenbeck, 1805
Huile sur toile, 131,5 x 143,5 cm

Dans cette toile de Philipp Otto Runge, la composition est faite de façon à rendre compte d'un temps qui est celui d'un petit événement représenté qui fait osciller la peinture entre illustration d'un récit et portrait. Le mouvement de gauche à droite est donné par la position des pieds et des jambes, alors que simultanément une autre direction s'exprime de la droite vers la gauche représentée par la tête du plus grand des trois enfants qui est tournée vers la gauche ainsi que sa main tendue. La présence des

roues de la petite voiture d'enfants contribue à cette sensation de mouvement. Comme sortis d'un buisson de tournesols et suivant la petite barrière blanche, ils arrivent à un carrefour qui pourrait les mener au loin vers une maison. Mais l'enfant central nous regarde, son fouet levé... Qui a fait une bêtise ? Qui va-t-il fouetter ? L'animal qui tire cette petite embarcation ? Nous, les regardeurs ? Les trois tournesols renforcent ce jeu de direction en les répétant : un est tourné vers la droite, l'autre vers la gauche, tandis que le troisième, pétales vers le ciel, reste au centre. Le contenu même de cette action nous échappe, néanmoins nous savons être face à elle ! Il s'agit d'un triple portrait qui disparaît un peu face à la présence de l'action. À ce type de portraits, il faut confronter ceux dont l'absence de récit semble les plonger hors du temps, comme les portraits de Djamel Tatah.

Djamel Tatah
Sans titre, 1998
Huile et cire sur toile, 180 x 160 cm

Ici, aucun élément ne conditionne l'espace, le personnage semble posé sur un rectangle de couleur sombre. Apparemment ni temps, ni espace. D'une certaine façon, il est proche de la peinture *Madame Récamier* de David, sorte d'être face au néant, mais plaçant le regardeur de l'autre côté du divan ! Même si nous sommes à la limite de sa disparition, une narration existe, celle du sujet et d'un verbe, « elle est assise » ou « elle attend » ... Si le personnage semble être là, nous ne sommes pas sûr d'être face à un portrait mais bien plus en présence de l'expression de la condition humaine où sa représentation nous fait plonger... Si « portrait » vient étymologiquement du latin *trahere*, « tirer de », « extraire », il y a chez Tatah une sorte de renversement qui veut que ce soit le regardeur qui sorte de sa vie quotidienne et se plonge vers la peinture, dans le vide qu'elle exprime. Tatah semble rassembler les temps dans celui de la contemplation, méditation sur l'existence humaine. Le peintre dispose donc des deux dimensions, des couleurs et des formes pour rendre compte du récit, mais parfois aussi, en laissant apparaître le *process* de sa peinture, il donne à voir, non pas une histoire, mais le temps de la peinture. Dans le tableau de Chantal Joffre, le temps de la peinture est donné par ses propres signes : visibilité du geste peint, peinture qui coule, pas de reprise, elle semble avoir été faite en une seule fois, et nous renvoie au temps de la pose, au moment où la personne s'est tenue là, face au peintre.

Chantal Joffe
Megan, 2010
Huile sur toile 213 x 152 cm

C’est dans cette manière, nous semble-t-il, que nous nous trouvons en présence d’un récit. Nous écrivons « en présence » car la peinture ne raconte rien de ce récit si ce n’est qu’il existe dans la relation du peintre à son modèle, tout du moins c’est moi, le regardeur, qui imagine un récit face à la peinture.

Il faut donc une forte synthétisation pour que la narration tienne dans la peinture, parfois et selon l'importance de celle-ci, le peintre utilise les polyptyques, ce qui est plus rare dans le cas des portraits où le récit normalement reste en deçà du sujet principal. C'est le cas des polyptyques religieux où très souvent se glisse le portrait du donateur. Au fond, ce que nous offrent les peintres ce sont des indices que le regardeur doit ensuite décrypter avec ses propres références culturelles, son imagination. Lors des expositions muséales, commissaires d’expositions, critiques d'art, historiens de l'art, etc., guident le regardeur en lui donnant les informations manquantes. La technologie permettant d'avoir les informations audios, les visiteurs hier avec un casque sur les oreilles et aujourd'hui avec une sorte de téléphone sur une seule oreille, sont en communication avec le contenu des œuvres. S'il est important de connaître les informations liées à la toile, il est primordial et ceci afin d'être dans l'expérience de l'être, de se laisser aller à la contemplation, dans une dérive, sans guide, sans système audio, dans le vide. Être seul.

Le mythe de la peinture qui se suffirait à elle-même ne semble pas réel et laisse le spectateur dans une interprétation limitée face à ses manques, ou le plonge dans une approche « surréaliste » voire de « science-fiction » pour certaines peintures religieuses. Par exemple, Sainte Agathe par Zurbaràn, détachée de son récit devient une image digne d'un film d'horreur.

Francisco Zurbaràn
Sainte Agathe, 1630-1633
Huile sur toile, 127 x 60 cm

Le visage paisible, presque souriant, elle porte sur un plateau des seins découpés... Le tableau ne montre pas qu'il s'agit des siens ! Son buste semble décalé par rapport au bas de son corps. Le titre évidemment nous donne une information cruciale et indique qu'il s'agit du « portrait » de Sainte Agathe. Car il s'agit bien d'un portrait, le visage est singulier et semble même avoir été trouvé sur d'autres œuvres du peintre. Mais l'identité de la personne réelle disparaît totalement pour laisser sa place au sujet du tableau, comme une comédienne incarnant un personnage. Il ne s'agit donc pas ici du portrait de la personne physique mais de celui imaginé par le peintre d'une figure biblique. Ainsi, le peintre exprime le récit par cet indice qui aurait tout autant pu être l'œuvre d'un peintre surréaliste : les seins d'Agathe ! La douleur s'exprime dans la séparation du haut et du bas du corps et ce drapé rouge qui coule de l'épaule jusqu'au sol. Car une fois le récit connu, il se passe à la vision du tableau une chose impossible. Le peintre a soigneusement retiré toute référence directe à la souffrance alors que notre esprit ne cesse de la chercher. Cet effet de sens crée la vision même du miracle : le regardeur est face au miracle et le sent dans son esprit, dans cette lutte à trouver la souffrance qui n'y est pas représentée. Ici, le peintre nous donne à voir au travers du portrait de Sainte Agathe, le récit du miracle qui se trouve dans l'absence même de souffrance.

Dans la pratique du portrait, il n'est pas évident de dire qu'il s'agit d'un récit que

l'artiste transforme en peinture. Car, si parfois il existe, et fait basculer le tableau dans un portrait historique, le plus souvent il n'y a qu'une rencontre, essentielle certes, mais c'est le peintre qui dans sa pratique « fait récit » de cette rencontre, qu'il « entoile ». Nous avons l'habitude de croire que les peintres avaient face à eux leur modèle pendant des heures. En fait, il était assez rare que les princes et seigneurs offrent ce temps de pose. Le peintre avait la possibilité de faire quelques esquisses, noter des indications qui ensuite étaient utilisées dans l'atelier. Certains éléments pouvaient permettre au peintre de répondre au désir du modèle d'être représenté de telle ou telle manière. C'est le cas du portrait de Lucrezia Valier de Lorenzo Lotto.

Lorenzo Lotto,
Portrait de LucreziaValier, 1533
Huile sur toile, 93 x 111 cm

On peut ici imaginer la demande du modèle et les moyens mis en œuvre par le peintre pour l'exprimer. Sûrement inquiète de porter ce nom fatal de Lucrezia[64], la jeune femme souhaitait être représentée de façon à assurer sa vertu. Sa pose et son regard sont déterminés, presque en colère. Elle montre du doigt un dessin de la Lucrezia antique et appuie sa position de femme volontaire que rien ne fera céder ! Sur la gauche, en amorce, un lit d'enfant, puis la jeune personne richement vêtue dans ce qu'une femme doit être : une mère, une épouse. Évidemment, tous ces indices que le peintre a composés sur la toile pour nous convaincre de sa détermination, jusqu'à la couronne de

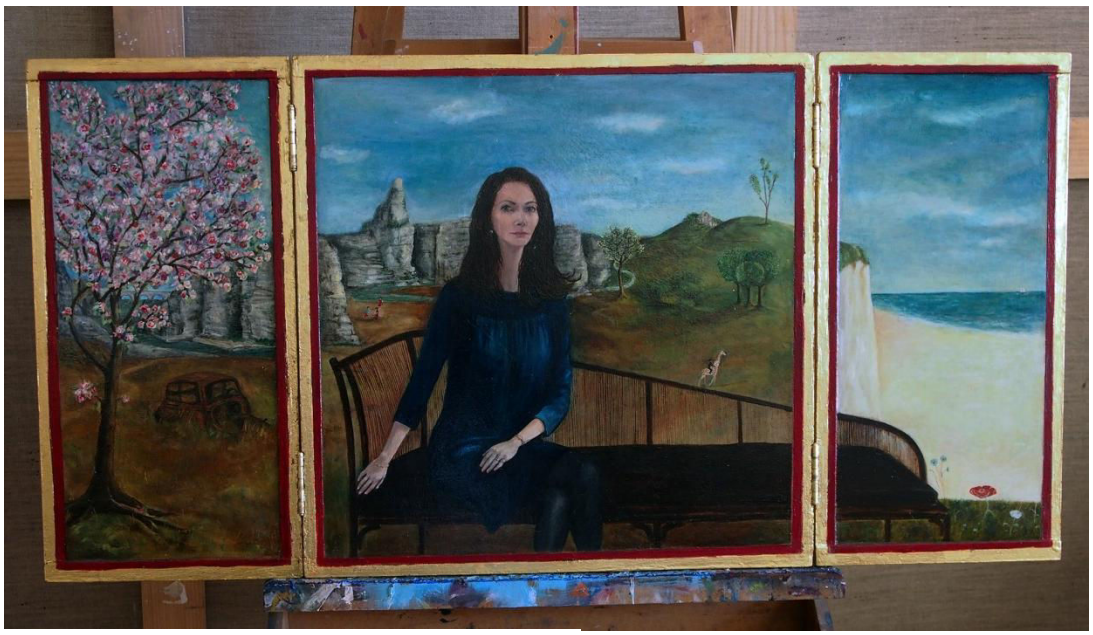
[64] Lucrezia fait penser à Lucrèce, dame romaine qui, ayant été violée s'est tuée de crainte d'être accusée d'adultère.

fleurs symbole de mariage, les giroflées symboles de chasteté, sont comme « suspects ». L'ensemble est trop théâtral pour être totalement vrai. Ce tableau montre la résistance du modèle à ses propres désirs... La composition de la toile souligne plusieurs directions : d'abord vers le dessin de Lucrezia, les deux bras, la tête penchée vers la droite mais, par un effet de style, tout semble aimanté vers la gauche, comme attiré par la lumière d'une embrasure de porte où se distingue à peine... l'ombre d'un homme ! Lorenzo Lotto répond à la demande, mais par un jeu de composition subtil, en vis-à-vis de la composition plus grossière qui se donne à la première vision, dévoile pour le regardeur attentif les indices d'une autre histoire. Deux récits, deux directions, ce qui est dit et ce qui est caché par ce qui est dit....

Dans la pratique picturale, entoiler est ce moment précis où le peintre tend une toile de lin ou de coton sur un châssis de bois. Beaucoup d'artistes aujourd'hui achètent les toiles toutes faites, pourtant ce peut être un moment important en amont de la pratique picturale comme telle, où le peintre entre dans le temps de l'action, où son esprit et ses gestes doivent s'harmoniser, élément crucial de la peinture. Par analogie, nous pouvons le comparer à celui de la rencontre entre peintre et modèle : tendre la toile, c'est créer l'espace de la rencontre, être là, ici et maintenant, trouver le point de contact immatériel qui permettra au portrait de se réaliser, véritable champ de l'intrigue. Si Lotto n'a pas simplement réalisé le désir de son modèle c'est parce que, lors de leur rencontre, il a sûrement découvert « autre chose » de Lucrezia. Il y a donc, dans certains portraits, une mise en abîme du récit, à savoir celui même de la rencontre qui contient celui du modèle. Face au tableau, nous voyons une intrigue qui souvent masque le récit de la rencontre réelle qui au long de l'histoire peut d'ailleurs se modifier.

Le temps de la narration se donne parfois dans le désir de l'autre peint. Ce fut le cas avec Laureine pour son triptyque (photo page suivante). Le fait même du triptyque induit un temps qui se trouve dans l'ouverture des panneaux ce qui permet de découvrir une autre peinture à l'intérieur. Cette articulation, en plus d'imposer au regardeur une manipulation, qui dans le cas d'expositions lui est bien souvent interdite, l'oblige à avoir deux temps : avant et après ouverture. Bien souvent dans l'histoire du triptyque, qui est à l'origine sacré ou de peinture votive, il y a un lien entre ces différents panneaux. Car le triptyque sacré n'est ouvert que lors de cérémonie, le reste du temps il

est fermé. C'est donc qu'une partie en est cachée à la vie quotidienne et s'ouvre dans des moments d'exception. Dans ma pratique aucune cérémonie sacrée mais peut-être pour certaines personnes s'exprime ainsi la nécessité de cacher. Pour Mathilde, par exemple, qui a commandé son portrait, le triptyque vient permettre de ne pas vivre constamment avec son image ; les volets fermés tout en cachant montrent une branche de framboisier sur feuille d'or, panneaux simplement décoratifs.



Sabine Stellittano
Mathilde, 2012
Huile et feuilles d'or sur bois
Triptyque ouvert 87 x 43,5 cm

Pour Laureine il en est autrement, c'est en quelque sorte une entrée en matière. Une chouette nocturne nous regarde, nous fait face, toute en mystère elle semble pourtant décidée. En ouvrant les panneaux la situation se complexifie.

Sabine Stellittano
Laureine, 2015
Huile et feuilles d'or sur bois
Triptyque ouvert 53 x 30 cm

La chouette s'est envolée et s'approche de Laureine habillée en peau d'âne, mélancolique, appuyée contre un arbre. Le temps est ici celui du conte, du « il était une fois », si les volets de droite et de gauche ne venaient pas contrarier cette idée. La représentation de polaroïds impose une époque qui est celle d'un passé très proche, car ce type de polaroïd est plutôt rare aujourd'hui. Et si sur le panneau de droite elle se représente une deuxième fois faisant des grimaces avec une amie, cela semble être à la même époque que sur le panneau central. Alors qu'à droite il s'agit de son père avec son frère qui n'a que quelques années de moins qu'elle et qui donc devrait avoir pratiquement son âge. Cet anachronisme ne peut être compris si nous n'avons pas les indications de Laureine. Si elle me donna des photographies pour peindre les panneaux extérieurs ce n'était pas des polaroïds, ce choix est pour elle à la fois esthétique mais fait également référence à une période de sa vie qui pour elle était heureuse. J'ai rencontré Laureine au service pédiatrie pour adolescents (CHSF) où elle était hospitalisée pour anorexie. Ainsi, le temps se donne par des indices visuels. Le temps du conte qui n'a pas de lien avec celui du réel semble plonger Laureine dans la mélancolie. Ce n'est pas sans évoquer la fameuse peinture de Cranach *La mélancolie* qui répond à la gravure de Dürer où cette sensation est puissamment exprimée.

Lucas Cranach l'Ancien
La Mélancolie, 1532
Huile sur toile
76,5 x 56 cm

Ce tableau plein de contradictions montre une jeune femme, non pas mélancolique mais qui est, nous semble-t-il, la mélancolie incarnée. Sa beauté est là pour nous charmer et peut-être nous aspirer vers la mélancolie. Ce besoin de plaire, nous le retrouvons chez Laureine qui tendait vers une perfection, mais tous ses efforts étaient inévitablement vains tant la perfection n'est pas de ce monde, ce qui la plongeait dans une profonde

mélancolie. Luther, qui connaissait Cranach, pensait aux puissances diaboliques comme étant à la source de la tristesse et de la mélancolie. Ce point de vue n'a pas aujourd'hui de crédit dans le monde médical mais je ne peux pas faire abstraction du choix de Laureine dans sa représentation en peau d'âne, terrible histoire où un père souhaite épouser sa fille. Séduction et culpabilité semblent s'associer dans ce tableau et produire une grande mélancolie. Le temps est celui de la nuit qui produit la rencontre de plusieurs époques de la vie de Laureine et peut-être aussi de sa difficulté à habiter ce temps dans une durée, dans une continuité. Une amie d'origine kabyle me confia que dans sa culture la chouette symbolise la mort. Volets fermés, le triptyque se donne à voir comme un triste présage. Ce temps unique à chaque tableau nous parvient à partir d'éléments narratifs qui nous permettent dans l'immobilité de la contemplation de reconstituer un temps imaginaire.

Si nous parlons de narration dans la peinture nous devons évoquer la *figuration narrative* qui n'est pas à proprement parler un mouvement artistique mais regroupe pourtant des artistes, non pas en avant-garde mais bien plus à contre-courant. Leur point commun est un engagement politique dans les événements de leur époque et notamment en mai 68. Si Jacques Monory utilisa les polyptyques pour donner à voir ces notions de temps et d'intrigue, il ne s'intéressa pas au portrait contrairement à Eduardo Arroyo qui lui ne fit pas de polyptyques. La figuration narrative tente de rendre compte du temps par des gestes picturaux. La durée et l'intrigue sont représentées par un agencement de plusieurs tableaux représentant le même espace. La superposition des plans ou le sur-cadrage. Ces artistes ont travaillé essentiellement à partir de l'image photographique qu'ils ont recomposée sur la toile.

Eduardo Arroyo
Portrait de James Joyce, 1992
Lithographie, 50 x 65 cm

Avec ce portrait, Eduardo Arroyo réactualise la notion de la narration en choisissant Joyce comme sujet. La ressemblance est donnée par des éléments simples qui font signe, forme allongée du visage, moustache et cheveux blancs, front dégarni, ici les lunettes sont ses yeux. Une oreille démesurée et l'absence de l'autre. Un œil blanc, aveugle ? Et l'autre éclairant d'une fine lumière… rien. Sur son épaule deux personnages se tiennent tête : le plus gros, moustachu et droit, semble retenir le plus fin, bouche ouverte, il parle ? A eux deux ils forment une lettre : un grand A ? Col de chemise et crâne asymétriques, il porte à la boutonnière de sa veste un soulier de femme. Le tout tient dans une composition parfaitement équilibrée. La technique de la lithographie offre des aplats sensibles, les couleurs semblent écrites pour dire quelque chose de beau et d'incompréhensible. Avec cette œuvre Eduardo Arroyo semble interroger la notion de narration en prenant comme sujet de son portrait Joyce qui bouscula par son œuvre littéraire cette notion même. C'est un peu comme si en lieu et place du portrait de l'homme il s'agissait du portrait de la narration que Joyce incarne de la manière la plus singulière et qui servira à Lacan dans son séminaire, livre XXIII, *Le sinthome* où il démontre comment parfois le dé-nouage du réel, du symbolique et de l'imaginaire peut se corriger par la création artistique et pour Joyce par le biais de son ego et de l'écriture.

c - Le temps modifie le récit

Le récit s'élabore dans le temps, il arrive dans un « après », le langage bien souvent nous permet de lui donner corps, de le retenir de l'oubli. Mais inévitablement, le temps travaille à chaque fois que nous nous racontons, le temps nous travaille, nous sommes sa matière qu'il modèle, c'est lui qui est à l'œuvre, invisible et incontournable. Son travail est visible dans les portraits que Vélasquez fit de la famille royale et de son amitié comme peintre du roi.

Diego Vélasquez,
Portrait en pied de Philippe IV, exécuté en 1623, repris en 1628
Huile sur toile, 198 x 101,5 cm

Une douzaine de portraits du roi ont été répertoriés, sans compter les copies, et nous pensons qu'il y en eut bien davantage, aujourd'hui disparus. Certains ont révélé, grâce à la radiographie, que le peintre les reprenait plusieurs années plus tard, souvent pour leur donner plus de majesté. Le roi possédait une clef de l'atelier de Vélasquez et on sait qu'il passait, en plus des séances de pose, pour de longues discussions. Si le roi fait de Vélasquez le peintre exclusif de la cour, c'est qu'il a pour lui une grande confiance, allant peut-être jusqu'à l'amitié. Contrairement à l'exemple donné plus haut du portrait de Madame Récamier par David, il semble ici que le peintre et le modèle aient un désir qui pointe dans la même direction. Le peintre est seulement de six ans son aîné et on peut imaginer qu'ils partageaient les mêmes goûts. Quoi qu'il en soit, la recherche du peintre pour exalter la profondeur des êtres, donner à voir leur présence terrestre tout en produisant par les noirs un effet d'éternité, semblait correspondre à l'image que le roi souhaitait donner de lui. Asseoir le pouvoir du roi, c'est asseoir la puissance du peintre.
Vélasquez, tout en partant du personnage installé face à lui, cherche à en faire un idéal, quand bien même celui-ci s'éloignerait de la conduite du roi. Quelque chose est retiré du personnage peint afin qu'il ne reste que dignité. Est-ce un choix déterminé par les deux hommes ? Car, comme l'a fait Lotto dans le *Portrait de Lucrezia*, il aurait pu glisser subtilement une critique, une question comme il a su le faire pour le portrait d'*Innocent X* dans son regard. À la réception de l'œuvre de Vélasquez, ses contemporains voyaient dans ces portraits la seule majesté, le pouvoir et la dignité de leur roi. Aujourd'hui vient s'ajouter une dimension bien plus psychologique, relationnelle, de portée sociale.

Le temps modifie le récit et la manière de regarder lorsqu'il y a une distance

entre le moment du vécu et celui de la narration. Certains éléments s'estompent au profit de la sensation qui vient alors amplifier, déplacer, imaginer le récit. Mais parfois de cette distance il ne reste plus d'image, l'expérience vécue dans ce qu'elle a de réel s'évanouit dans la mémoire.

Sabine Stellittano
Katia, 2012-2017
Huile sur toile 200 x 200 cm

Ce fut le cas avec Katia qui me fit le récit d'un voyage en train, où un inconnu avec qui elle n'échangea absolument aucun mot pénétra son corps. Elle fut très troublée par cette expérience et souhaita être représentée sur le tableau avec lui, sur la barque, tel un mage. La mission était très difficile et j'ai recommencé plusieurs fois ce visage

qu'elle a tenté de me décrire mais dont elle se souvenait mal, d'autant plus que pendant ce voyage en train ils n'avaient échangé aucun regard. La distance avec cet événement est ici un obstacle. À chaque nouvelle rencontre son récit se transforme de plus en plus, les multiples ajustements n'apportèrent aucune satisfaction. Finalement, elle décida de déposer un miroir en place du visage. Est-ce que « cet autre » n'était qu'une représentation d'elle-même ? Comme un coup de foudre, ce type de rencontre n'est-il pas d'une structure narcissique ?

D'autres fois, la distance prise est si grande que la personne ne désire plus que l'évènement soit représenté sur la toile alors qu'une grande partie des séances de travail semblait tournée autour du récit d'une vie passée. Ce fut le cas avec Dorette dont nous avons parlé mais aussi avec beaucoup d'autres comme Kiki ou Jennifer qui me racontèrent les moments de leur vie les plus importants pour choisir finalement de ne pas les représenter… Là il ne s'agit pas d'oubli mais d'un choix délibéré, un tri s'effectue entre ce qui est dit et ce qui sera montré.

4 - Le temps du récit : « Una cosa mentale »

a - Subjectivité du temps

Lorsque nous parlons du temps, nous l'imaginons aussi en dehors de notre présence. Même situé dans un lointain passé, si nous le considérons c'est dans le moment présent. Il est au cœur de tout. De la vie. Il est très difficile de parler de lui. Nous le mesurons tout en sachant qu'une minute peut filer dans certaines circonstances et parfois durer une éternité. Les circonstances influent donc sur notre perception du temps. Subjectivité. Certains diront qu'il existe des outils objectifs permettant leur mesure. Mais ils sont le fruit d'autant de subjectivité ainsi que leur interprétation. Quand bien même nous aurions des données objectives, un récit de vie scalpée de son affect, la perception de cette vie subirait toutes sortes de transformations, raccourcis, omissions, condensations, résumés, amplifications, réductions... afin de « tenir » dans notre esprit. Toutes ces opérations étant chacune l'expression de notre subjectivité. Et d'une certaine manière, le tableau est la place de l'esprit où le peintre doit tout faire tenir

b - Vanité contre le temps

Dans le portrait, contrairement à la peinture historique, la notion de récit n'apparaît pas comme centrale. C'est qu'il ne s'agit pas du même type de récit. Le récit historique marque le temps par des événements, points d'orgue que le peintre cherche à rendre dans toute leur dramaturgie. Le récit du portrait est en lui-même déjà portrait. La personne, lorsqu'elle exprime son désir, donne au peintre une série d'indications sur la forme que doit prendre la peinture sans forcément donner le sens de ces informations, comme si le récit restait enfoui.

Hans Holbein le Jeune
Les Ambassadeurs, 1533
Huile sur bois, 209 x 207 cm

Évidemment, dans certains portraits, nombre d'éléments ont une explication. *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein le Jeune en est un témoignage. De toute évidence, ce tableau est le résultat d'une élaboration, d'une discussion entre le peintre et son commanditaire. Les éléments sont là pour asseoir la position de ces deux hommes, exprimer leur savoir, leur culture, leur richesse et leur pouvoir. Le peintre lui aussi donne à voir tout son savoir-faire dans la peinture, dans l'anamorphose... Norbert Schneider[65] le définit comme un « portrait d'amitié ». On suppose qu'il fut commandé par Jean de Dinteville, qui vécut à Londres, lors de la visite de son ami Georges de Selve à Pâques 1533. Mais aucune information ne nous est parvenue quant à la manière dont s'est élaboré le tableau. Est-ce Jean de Dinteville qui a choisi tous ces éléments ? Ou bien, a-t-il dit vers quelle direction il voulait aller et le peintre a fait le choix d'une

[65]Norbert Schneider, *L'Art du portrait,* Paris, Taschen, 1994.

composition appropriée ? Est-ce une discussion entre les deux amis en présence du peintre qui permit à ce dernier de comprendre le désir de Dinteville ? Ce que nous savons, par déduction, c'est qu'il y a là une manière propre à Hans Holbein Le Jeune, en comparant avec d'autres de ses œuvres comme celle du marchand Georg Gisze.

Hans Holbein le Jeune
Portrait du marchand Georg Gisze, 1532
Huile sur bois, 96,3 x 85,7 cm

Nous retrouvons ici le style du peintre, sa manière d'organiser les objets comme autant d'indications constitutives du portrait. Néanmoins, rien n'indique que le choix de ces éléments ait été fait par le peintre, la composition cela ne fait aucun doute, mais nous pouvons imaginer qu'il demanda au marchand ce qu'il souhaitait voir apparaître sur son tableau. Le peintre ne connaît pas forcément tout ce qui se rapporte à la personne. Il y a évidemment les attributs de son métier, mais aussi d'autres détails : les fleurs présentes comme vanités, les billets, etc., qui servent la composition du peintre, mais ce sont ces objets et non d'autres qu'il a installés sur la toile. Ne sont-ils pas autant d'expressions d'un dialogue, de la singulière rencontre avec le peintre autour de la toile ? Le temps, s'il est exprimé dans la toile des *Ambassadeurs,* se révèle particulièrement par la présence de l'anamorphose, au premier plan, qui fait basculer le tableau dans le thème de la vanité en rappelant la fugacité de la vie et son inéluctable détermination vers la mort et ceci malgré tout le savoir et la finesse d'esprit qu'ont pu acquérir les deux hommes. Dans le *Portrait du marchand Georg Gisze*, le bouquet de fleurs joue le même rôle, comme si la théâtralisation de la mort avait à voir avec la condition sociale de la personne représentée. Cette anamorphose, Lacan l'analyse d'une tout autre manière. C'est pour

lui la matérialisation du regard dans le fait même qu'il échappe, qu'il ne peut se figer dans un jeu sans cesse renouvelé de disparition/apparition.

Le fait même de peindre est, nous semble-t-il, une vanité, et d'autant plus quand il s'agit de portrait. Quelque chose du « il y a », une volonté de donner de l'éternité au vivant et par l'imaginaire chercher une continuation, un évitement à la séparation ultime. Un défi au temps où l'image de soi perdure après la mort. Le portrait semble ne plus bouger, pourtant nous ne saurions oublier la fugacité de l'existence humaine, et face à ces portraits anciens c'est un « il fut là » qui surnage. Beaucoup de portraits furent réalisés après le décès de la personne : on faisait un masque mortuaire directement sur le visage du défunt, au plâtre, qui était ensuite donné au peintre afin qu'il lui redonne vie. Ceci est différent des portraits de Fayoum qui eux, bien souvent, étaient réalisés du vivant de la personne dans le but d'être installés après sa mort sur le sarcophage que la famille gardait à la maison et sortait à chaque rituel.

Albert Rudomine
L'Inconnue de la Seine
Photographie faite à partir du masque mortuaire

Cette pratique mortuaire nous la retrouvons dans nombre de cultures où est installée une représentation du défunt soit en peinture soit en sculpture. Cette dernière était dans la culture occidentale selon Andreas Beyer[66] plutôt réservée pour la fonction de la personne alors que la peinture se devait de donner à voir la personnalité humaine et éphémère de l'être. Cette tradition qui semble perdue a, nous semble-t-il, pris une autre forme de nos jours où lors d'un enterrement quand la personne ne participe à aucun culte, un diaporama est bien souvent installé au-dessus du cercueil et fait défiler en quelques minutes des photographies numériques de toute la vie de la personne au travers de quelques événements ; portrait fugace, condensation du temps mais qui cette fois n'entre pas dans l'éternité. Ce défilé d'images restera quelque temps dans l'esprit des proches pour s'effacer doucement, contrairement au rituel plus ancien grâce auquel nous pouvons retrouver les visages de personnes disparues il y a très longtemps.

Immanquablement, le portrait est lié à la mort tout comme la vie humaine et toute vie d'ailleurs. Nous pensons que cette idée, même si elle n'est pas consciente pour la personne peinte aujourd'hui, est présente : « le tableau restera après moi ». L'existence de la bombe atomique a mis à mal ce sentiment et rares sont les œuvres contemporaines qui ont pour objectif de traverser les siècles. Tels ces anciens temples japonais en papier entretenus par des moines depuis des siècles, elles demandent d'être restaurées parfois du vivant de l'artiste, et le soin qu'on leur apporte pourrait bien continuer des siècles encore.

La condition du portrait est le « dasein » dirait Heidegger[67]. C'est un acte phénoménologique que de peindre celui qui nous fait face, d'en saisir la profondeur et la complexité. Le *dasein* pose la question à ce « je suis ». Quel est donc ce « je suis » qui nous fait face et comme l'explique Heidegger est un « étant ». Le portrait donne à voir un fait de l'existence humaine à savoir qu'il n'y a pas d'être humain seul, nous existons toujours « avec » et le portrait est dans cette articulation à l'autre. Ainsi la pratique du portrait est une manière de rendre compte de l'étant, le peintre lui est *dasein* puisqu'il doit être ouvert à l'autre et à son énigme. Le *dasein* d'Heidegger est une présence ici et maintenant, un être là pris dans la puissance de la temporalité marquée par la mort. Le

[66] Andreas Beyer, *L'Art du portrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003, p. 28.
[67] Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de Philosophie, 1986.

portrait donne à voir la réalité humaine, de cette impossibilité d'être absolument seul et de la finitude de son existence. La question de la mort de chaque être nous conduit vers l'angoisse, cette angoisse est peut-être la clef qui ouvre vers une question que le peintre explore dans la peinture de l'autre, de sa relation avec ce qui apparaît là devant lui, ce temps précis où les deux protagonistes sont en présence l'un de l'autre. C'est sûrement là toute la condition humaine et le portrait fait preuve de l'humanité : être au monde dans un temps déterminé. Cette présence de la mort, de la finitude de la vie humaine attise la conscience, car oublier que l'on va mourir c'est au fond se détourner de l'être, mais pour vivre il faut parfois oublier cette cruelle réalité. Le concept de *dasein* est donc ouverture à l'autre et présence au temps, alors comment expliquer que le philosophe à partir d'une telle pensée ait pu être dans le rejet de l'Autre ? être antisémite et avoir sa carte du parti nazi ? Y aurait-il une dichotomie entre la pensée et l'existence ? Peut-on penser le *dasein* et être dans le rejet de l'Autre ? Le peintre de portraits peut-il être traversé par cette contradiction ou bien au contraire, dans l'action de peindre et notamment de peindre un être humain la question éthique ne se pose-t-elle pas ?

Certains tableaux que j'ai faits représentent des personnes disparues : Fernand, Michel, Laureine, Jacques, Claudine, Roger, un autre Michel, un autre Jacques… Parfois je les expose parmi d'autres portraits, nous parlons d'eux, évoquons des souvenirs, leur absence encore plus grande nous renvoie à la présence de leur représentation. C'est aussi ce qui est émouvant face à des tableaux anciens qui ont parfois plusieurs siècles : il semble que nous puissions saisir quelque chose d'un temps révolu qui nous vient en pleine face.

Face à la mort le portrait peut avoir une fonction commémorative, luttant contre le temps nous pouvons nous recueillir autour de l'image peinte, une manière de se substituer à la mort parfois même de la défier en faisant revivre ceux qui ne sont plus. Pascale Dubus[68] cite Vasari décrivant le peintre Fivizzano qui mourut, selon ses écrits, à la vue d'une peinture de Raphaël. Ainsi, si la peinture a ce pouvoir de donner vie aux formes, sa légende veut que sa puissance puisse aussi tuer ! Nous le verrons, la peinture est mise en œuvre par le désir, elle peut être la fenêtre qui s'ouvre sur le fantasme qui est une articulation entre le sujet et l'objet de son désir en passant par le trou ou poinçon

[68] Pascale Dubus, *L'Art et la mort : Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance,* Paris, CNRS Éditions, 2016. p. 18.

(pour le mathème lacanien), peut-être même la mort.

c - Tableau ou la pensée du peintre

Mais que voyons-nous au fond dans le tableau qui s'offre à nous ? Le titre tente de nous guider ou de nous perdre. Car avant tout ce qui nous est donné à voir est la pensée du peintre, pensée construite mais aussi « pensée non dirigée » ainsi que son inconscient. C'est pour cela que bon nombre de psychanalystes se sont essayés à l'interprétation d'œuvres d'art. Le portrait nous parle bien plus du peintre que du modèle tant il s'agit de son point de vue, de son style. Dans l'exemple qui suit nous verrons que ce dont il s'agit est la relation du peintre à son modèle et de l'expression de son désir.

Salvador Dalí
Portrait de Gala avec deux côtelettes d'agneau en équilibre sur ses épaules, 1933
Huile sur toile, 60 x 80 cm

Devant cette peinture de Dalí nous restons un peu en suspens : le titre nous indique qu'il s'agit du portrait de Gala, mais ce n'est pas ce que nous voyons au premier regard. Car bien plus que de découvrir Gala, nous avons l'impression d'entrer dans les méandres de la pensée du peintre. « *Paranoïa critique* » comme il la nomma, où nous prenons conscience à la manière des psychotiques que la question n'est pas que nous

n'avons pas le temps, mais que c'est bien le temps qui nous a. Le sujet du tableau est bien plus le temps du récit dans la tête du peintre que ce que nous laisse entendre le titre. Gala, la tête penchée sur son épaule droite semble humer une odeur de… côtelettes d'agneau. Devant son visage un puits en ruine et une silhouette d'homme, une maison. L'ensemble est baigné d'un jaune d'or. Les éléments du tableau produisent dans notre esprit un récit qui bascule entre le visage de Gala qui occupe la moitié du tableau et ce lieu inconnu qui selon la perspective ne semble pas être celui dans lequel se trouve Gala. Elle rêve. Ce paysage « mexicain » représente-t-il la chaleur brûlante qui cuit la viande ? Gala a faim. Ce qui se donne à voir sous nos yeux est l'imaginaire de Dalí, dans un mouvement hystérique il devient le désir de l'Autre. Est-ce un fantasme, où l'objet *a* est représenté dans les côtelettes ? Les côtelettes sont-elles Dalí lui-même ? Le tableau n'est-il pas la représentation du désir de l'autre, donc de son désir ? Le temps n'est alors plus rythmé pas les aiguilles d'une horloge, mais par le désir lui-même qui le rend tout à fait relatif, l'étire, le coupe, le raccourcit… Voici ce que Dalí dira de son désir, de ce tableau : « J'ai [déjà] peint Gala avec deux côtelettes d'agneau sur l'épaule, comme expression de mon désir inconscient de la dévorer. »[69] Pour mes tableaux qui sont aussi des portraits, mais dont le processus cherche à rendre visible le désir de l'autre, qu'en est-il de mon désir ? Comment pourrions-nous à partir d'une toile en déduire quelque chose de mon désir puisque ce qui est peint, pour la plupart de mes tableaux, c'est le désir du modèle ou sujet du tableau ? Je me place du côté de celle qui répond à ce désir, en donnant à voir quelque chose qui ne m'appartient pas, je me situe peut-être de plain-pied du côté de l'immortalité, ou encore peut-être d'un « même pas né ! » avec pourtant les pieds bien campés dans la tombe, ou le vide qui se situe au centre même du désir.

Cette problématique du temps se retrouve dans toute l'œuvre de Dali, dans ses horloges ramollies par l'angoisse, comme cette vision du camembert coulant qu'il contemplait en attendant Gala... Ce qui s'offre à nous est une étrange perception du temps, défiant la chronologie, prenant forme dans la matière. Dans ce portrait la figuration explore une autre expression de notre expérience du temps comme étant au summum de la subjectivité.

[69] http://www.salvador-dali.org/obra/la-collection/135/galarina

d - Dans l'esprit du regardeur

Nous entrons ici dans le domaine de l'incontrôlable, de l'impossible à savoir tant la singularité de chaque regardeur provoque autant de nuances, de variations d'interprétations, de ressentis face à une même œuvre. Certes il y a une partie que le peintre induit par sa composition, son usage de la couleur, de la matière, car sa pratique consiste à un dédoublement de lui-même entre peintre et regardeur. Mais quel regardeur imagine-t-il être ? Le critique d'art ? Le novice en la matière ? Un enfant ? Un savant ? Un croyant ? Bref la liste est interminable ! Et l'inconscient d'une profondeur insondable. Pour exemple, prenons ce très beau film « La femme au portrait » de Fritz Lang.

Fritz Lang
La femme au portrait, 1944
Photogramme

Ce film montre bien notre rapport entre fiction et réel, ainsi que notre croyance en la narration. Fritz Lang filme un personnage passant devant la vitrine d'une galerie où est exposé le portrait d'une femme. Interpelé par sa beauté (du tableau ? de la femme ?) le personnage reste quelques instants à rêvasser sans que nous soyons informés de ses pensées. Après avoir retrouvé ses amis dans un club, il ressort dans la soirée et passe de nouveau devant le tableau, mais cette fois, le modèle est là, de l'autre côté de la vitre, tout aussi mystérieuse et il l'invite à boire un verre. Les personnages se retrouvent dans

l'appartement de la jeune femme et tout nous conduit à penser qu'une aventure amoureuse va commencer. Mais à la place d'un rapport sexuel il y aura un meurtre, celui d'un autre homme : l'amant de la femme qui vient de pénétrer par surprise dans l'appartement. C'est peut-être ce dont il s'agit dans le portrait traditionnellement : la relation à la personne représentée est impossible, car nous les regardeurs sommes condamnés à regarder et seulement à regarder. Dans le film, la vitre sépare le regardeur du tableau et ce mur invisible nous le retrouvons à chaque fois que nous sommes face à une peinture : nous pouvons le regarder autant que nous le désirons sans jamais avoir accès à la personne qui nous est donnée à voir. Fritz Lang franchit le tabou et montre le risque qui existe lors d'une telle rencontre qui n'est autre chose que celle du personnage avec son propre désir. Pour ouvrir la voie du désir la jeune femme balise le chemin, elle dit être mariée et n'avoir aucune vue sur lui, sorte de contrat tacite permettant au professeur d'avancer un peu plus vers son désir. Mais alors que tout semble être mis en place pour que les corps se rencontrent, il y a le meurtre. La fin du film nous révèle que tout ce récit n'est qu'un rêve, celui du professeur où son désir ne trouvera pas satisfaction. Rencontrer le modèle d'une peinture comporte un risque trop grand qui est celui de la rencontre avec son propre désir et ce que nous montre le film est la rencontre avec la mort.

En conclusion nous pouvons dire que le tableau convoque le désir qui prend une forme narrative singulière tant il est pétri par l'histoire et l'inconscient du regardeur. Cette narration, 1 h 30 de film, n'est en fait que l'expression d'un rêve où la notion du temps est vécue par le rêveur autrement, car le temps du désir n'est pas celui de l'horloge, temps mathématique qui s'écoule uniformément de manière absolue comme existant hors vie humaine, mais un temps relatif, subjectif. Evidemment le temps de la peinture et celui de son récit sont subjectifs comme nous venons de le voir.

Pour Freud le temps pouvait prendre deux formes : celle qui immanquablement nous travaille au corps et nous transforme, et celle de la mémoire et de l'oubli. Sous cette dernière forme son expression se fait au travers du récit, subjectif il révèle comment les différentes expériences de la vie nous ont impressionnés et peuvent produire des effets sur notre rapport au temps. Ainsi dans son *Étude de l'hystérie* en

1895 il explique qu'à cause d'un « affect étranglé » le temps peut se figer.[70] Freud montre que les processus psychiques ne sont pas soumis aux lois temporelles biologiques, il n'y a pas de sens chronologique du déroulement des évènements dans l'inconscient. Par exemple, une action ayant eu lieu dans un passé lointain peut ressurgir par la mémoire mais située, parfois sous une forme cachée, dans le présent. Nous pouvons dire que l'inconscient comme la peinture sont dans une intemporalité dans le sens où la temporalité serait celle d'un temps ordinaire, linéaire, chronologique. Freud écrit : « Les processus inconscients sont intemporels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps. »[71]

Le temps du tableau n'est pas chrono-logique mais chrono-fantasmatique pourrait-on dire. Un même souvenir refoulé, oublié, peut faire surface dans des rêves ou symptômes et se répéter dans une compulsion. Le temps est alors fermé, retourné sur lui-même alors que le temps du désir est une propulsion vers l'extérieur. La contemplation d'une peinture peut donc provoquer le désir mais aussi la répétition d'un symptôme, ne serait-ce que parce qu'il convoque le regard et place le regardeur en voyeur. Pour Lacan, la pulsion scopique est fondamentale tout comme celle de la voix. Le dispositif artistique peut parfois convoquer nos pulsions les plus profondes et dont nous n'avons aucune maîtrise. C'est ce que nous pouvons constater d'ailleurs dans l'analyse que Freud a faite du Moïse de Michel-Ange.

L'interprétation du temps des rêves a évolué avec les époques : au XIX^{e} siècle ils annoncent l'avenir, leur interprétation est divinatoire ; avec la psychanalyse le mouvement s'inverse, et les rêves deviennent l'expression de ce qui a été refoulé.

> *(...) à la lumière de la psychanalyse, nous pouvons dire que dans les rêves peuvent apparaître des pathologies déjà inscrites dans le corps mais dont l'individu n'a pas conscience car elles sont non visibles par un symptôme.*[72]

[70] Annick Albert, *Le Temps d'un rêve*, AIRE Psy. Site consacré à la formation. https://www.analyse-integrative-re.com/publications/articles/a-vie-int%C3%A9rieure-temps/
[71] Sigmund Freud, *Métapsychologie*., Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006, p. 96, *in* Annick Albert, *Le temps d'un rêve*, *op. cit.*
[72] Sigmund Freud, *Métapsychologie*., *op. cit.*

J'ai, à ce propos, un exemple que je trouve spectaculaire dans ma pratique. Alors que je n'avais aucun portrait en cours je constatais que tous les portraits faits jusqu'à présent étaient de face. Aucun profil. Un peu comme un exercice je décidai alors de faire mon autoportrait de profil à l'aide d'un miroir. Le résultat ne me satisfaisant pas et à force de m'acharner sur le visage que je trouvais sans vie, j'y inscrivis le mot « tétanisé ». Ayant vu le film d'Hitchcock *La maison du docteur Edward* quelques jours auparavant je décidai de peindre des roues molles dans ma tête en référence à la scène du rêve imaginé par Dalí, puis je transformais mon cou en escaliers occupés par des personnages blancs tenant les roues. Enfin des gouttes de sang coulèrent de l'oreille. Mécontente du tableau je le rangeais et l'oubliais. Quelques mois plus tard on me découvrit une tumeur au cerveau dont je fus opérée et qui aura comme séquelle la perte de l'audition de l'oreille droite et une paralysie faciale à droite ! Le tableau ici comportait un récit, ou plutôt un savoir que je ne pouvais interpréter. Il s'agissait du savoir de mon inconscient auquel je n'avais pas accès quand bien même la peinture lui donnait une forme on ne peut pas plus claire ! Le récit s'éclaire *a posteriori* au vu des évènements. Savoir de l'inconscient, peinture prémonitoire, simple hasard ? Ici l'interprétation du regardeur est déterminante.

Le récit qui se fait d'une œuvre est donc conditionné par différents facteurs, qu'ils soient sociologiques, culturels, politiques ou professionnels. Faut-il encore réussir à mettre des mots, à donner du sens à ce qui nous est donné à voir ? Et comme nous venons de le voir ce n'est pas une chose qui va de soi.

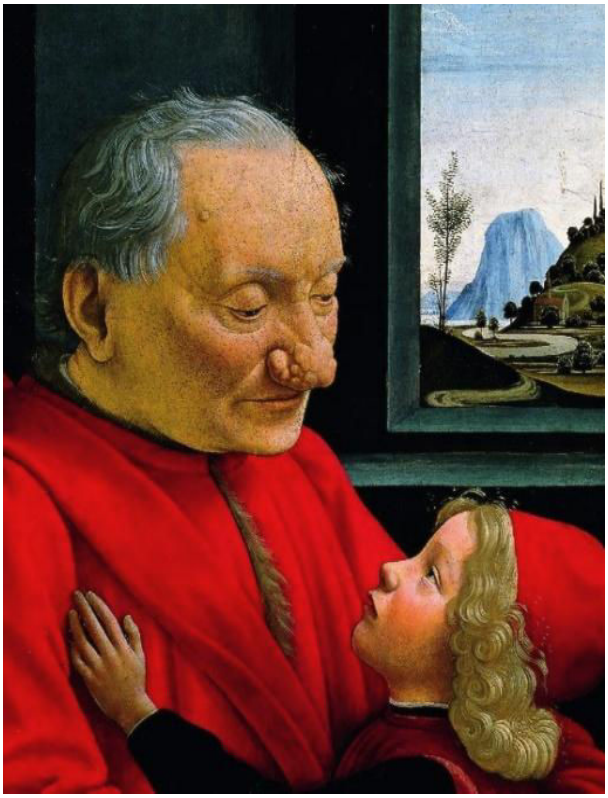
Sabine Stellittano
Autoportrait, 2006
Huile sur toile, 98 x 165 cm

5 - Le temps de la p(r)ose. Le récit nécessite-t-il le langage ?

Nous pouvons imaginer le peintre produire un tableau sans la médiation du langage, directement, comme ont tenté de le faire les surréalistes (c'est peut-être le cas du tableau de Dalí que nous venons de voir ainsi que mon autoportrait) et parfois comme l'ont fait certains artistes dits d'art brut. Mais dans le portrait, même si le langage n'intervient pas de façon directe sur la toile, il en est néanmoins souvent une condition nécessaire, ne serait-ce que pour prendre rendez-vous ! Le langage, même réduit à son strict minimum, ne peut être évité, tant dans le portrait se trouve la question du lien social et que ce dernier est forcément pris dans le langage qui est d'ailleurs la marque la plus représentative de l'être humain. Nous devons aussi nuancer car le langage n'est pas seulement verbal, la sémiologie par exemple le prouve, mais alors quand bien même l'analyse tente de démontrer le langage des images, pour ce faire elle en passe par la parole. Pourtant, dans bien des situations aujourd'hui les images nous parlent, nous indiquent, nous guident, sans mots. C'est le cas des panneaux indicateurs, de toute la production numérique. Parfois extrêmement contrôlées, parfois encore « sauvages » (internet), nous sommes presque continuellement en interaction avec elles. L'image devient un signifiant visuel venant directement nous percuter, parfois même à la recherche d'un signifié qui est au départ confus voire inexistant.

a - Peut-on dire que le portrait parle ?

Nous venons de le voir, si le portrait parle faut-il encore savoir le comprendre, connaître sa langue, le décrypter. Concentrons-nous sur ce qui est essentiel dans le portrait : le visage. Nous avons à ce sujet plus de renseignements sur le déroulé de la pose. Dans notre monde contemporain, la nécessité de la présence du modèle est dégagée par la photographie. Le peintre travaille à partir de l'image. Mais nous croyons important de noter qu'il ne s'agit pas alors de la même pratique et que les enjeux picturaux sont bien différents. N'oublions pas qu'avant même l'existence de la photographie, d'autres procédés rendaient possible l'absence du modèle. Les portraits post-mortem, par exemple, étaient exécutés à partir de masques mortuaires. C'est certainement le cas du portrait suivant.



Domenico Ghirlandaio
Le Vieillard et l'enfant, 1488
Huile sur bois, 62 x 46 cm

Nous pourrions penser, puisque le modèle est mort, qu'il s'agit de l'expression du désir du peintre, mais en réalité, comme ce fut une commande de la famille – il fut un temps où il était d'usage, après la mort d'une personne, de faire faire son portrait – qui, après avoir rencontré le peintre, lui fit part de la personnalité du vieil homme et indiqua son amour pour les enfants. Et d'ailleurs, qui est cet enfant ? Une fiction ? Un descendant du vieillard ? Que sont-ils en train de se dire ? Cette fenêtre qui s'ouvre sur un paysage, à moins que ce ne soit un tableau dans le tableau, pourrait être la place du désir de peindre de Ghirlandaio et cette importante notion de la transmission... Mais revenons à cette situation où le modèle est vivant et qu'il est le commanditaire de son portrait. Si la personne n'a pas besoin d'être là lors de la composition du tableau, de la peinture des éléments, des vêtements (parfois de riches vêtements étaient prêtés au peintre pour qu'il puisse travailler en dehors de la présence du sujet), il est nécessaire que le temps de la pose, du face-à-face, ait lieu pour que le portrait advienne. Le temps de pose n'est pas forcément celui d'un cliché, à savoir un modèle immobile devant le peintre. Pour reprendre l'exemple de Dalí, lorsqu'il peint Gala elle ne pose pas forcément, ou peut-être pose-t-elle sans le savoir dans toutes leurs discussions et leur vie commune. Au moment où il peint, il peut alors utiliser la photographie mais cela n'évite rien, et là c'est évident que la pose a lieu.

Salvador Dalí
Galarina, 1945
Huile sur toile, 64 x 50 cm

Reprenons ce que Dalí déclara dans le catalogue de l'exposition[73] de la galerie Bignou de New York, qui eut lieu en 1945 :

> *Commencée en 1944, cette œuvre fut achevée en six mois, à raison de trois heures de travail quotidien. Je l'ai intitulée Galarina parce que Gala est pour moi ce que Fornarina a été pour Raphaël. Et, sans aucune préméditation, voici encore une fois… le pain ! Une analyse rigoureuse et perspicace montre que les bras croisés de Gala ressemblent à l'entrelacs de la corbeille à pain, et sa poitrine à la croûte du pain. J'ai [déjà] peint Gala avec deux côtelettes d'agneau sur l'épaule, comme expression de mon désir inconscient de la dévorer. C'était l'époque de l'imagination à l'état le plus pur. Aujourd'hui, alors que Gala s'est élevé dans la hiérarchie héraldique de ma noblesse, elle est devenue ma corbeille de pain.*

Le témoignage de Dalí montre ici combien la représentation est à l'image de ce que le peintre a dans la tête. Ainsi que le temps de la peinture qui s'oppose à celui de la photographie, tant il s'étire, ici Dalí indique : « Commencée en 1944, cette œuvre fut achevée en six mois, à raison de trois heures de travail quotidien. » Une éternité face au 1/60 de seconde souvent nécessaire pour faire une photographie ! Ce que Dalí ne précise pas est si les trois heures quotidiennes sont un temps de peinture face à son modèle en train de poser, ou si en l'absence de Gala il continue à peintre seul. Grâce à la photographie de Gala nous comprenons que sa peinture s'appuie sur cette dernière, mais pas sans écarts. Il a adouci son visage par un sourire et surtout fait disparaître le bas de

[73]http://www.salvador-dali.org/obra/la-collection/135/galarina

son corps ce qui donne à Gala un statut d'apparition, ce qui est accentué par le remplacement des éléments de l'arrière-plan de la photographie (sûrement de son atelier) par un fond vert d'où naît une lumière qui auréole le visage de Gala. Chaque matière est travaillée. Ses cheveux deviennent soyeux et brillants, épousant une ondulation vigoureuse. Le tissu de son chemisier gagne en sensualité, son drapé est fluide et semble caresser sa peau. Il ajoute un filet de lumière à la partie extérieure de ses bras ce qui donne une plus grande présence à leur arrondi, leur volume. Tout ce que nous voyons réveille des sensations de l'ordre du toucher. Est-ce que le portrait parle ? Nous pourrions dire que le portrait nous traverse par le regard et, comme le fait le rêve, nous permet de vivre intensément des sensations alors que notre corps ne bouge pas, ne touche rien. Alors qu'un phénomène physiologique nous déconnecte avec notre corps pendant le rêve et nous permet d'avoir la sensation par exemple de marcher sans nous déplacer, face au tableau ce processus, s'il a des résultats similaires, est pourtant très différent : nos yeux sont grand ouverts et tout est lié au pouvoir d'évocation du peintre. Gala nous regarde la regarder, c'est ce que nous croyons dans un premier temps car en vérité c'est Dalí qu'elle regarde. Sur la photographie son regard est plus sévère, et c'est le travail du peintre qui lui donne cette expression singulière : est-elle l'expression réelle de Gala ? Celle dont rêvait Dalí ? Est-ce le regard de Dalí qui vient se superposer à celui de son aimée ? Est-ce que Gala se reconnaissait dans sa personnalité, dans les portraits que Dalí fit d'elle ? Est-ce Gala qui nous parle ? Sa bouche est muette. Si quelque chose nous parle, c'est ce regard pointu, ses bras portent son chemisier écarté sur la tranquillité de son sein. Ce n'est pas Gala qui nous parle. Dalí a su tout en étant dans la représentation, en sortir : comme nous l'a expliqué Bateson plus haut, sur la compétence artistique, Dalí a réussi par la pratique picturale à enfouir la technique dans son inconscient afin qu'en resurgissent, dans une forme qui dépasse la technique, les clichés de la représentation, en un mot, le style, l'expression de l'être. Gala tient sa bouche bien fermée, elle semble contenir, être pleine de choses à dire. Si elle ne parle pas, son corps semble dessiné par le langage, comme écrit. Elle est bien plus qu'un simple modèle, comme l'explique Dalí : « Gala s'est élevée dans la hiérarchie héraldique de ma noblesse, elle est devenue ma corbeille de pain. » C'est que Gala le nourrit, non pas de pain, mais de langage. On sait qu'elle fit pour lui de nombreuses lectures et le « nourrit » de sa langue, des mots qui sortent de sa bouche. Et pourtant Dalí la représente « bouche cousue », comme si pour poser il lui aurait demandé de se

taire, de retenir pendant un temps ses mots. Il explique qu'il aimait écouter Gala parfois sans chercher à comprendre ce qu'elle lisait ou disait, mais le son de sa voix. Il retrouvait sûrement ce dont parle Lacan dans « Lalangue », une jouissance provoquée par la voix. Ici, si le portrait parle, ce n'est pas Gala l'énonciatrice, mais il s'agit de l'expression du désir de Dalí.

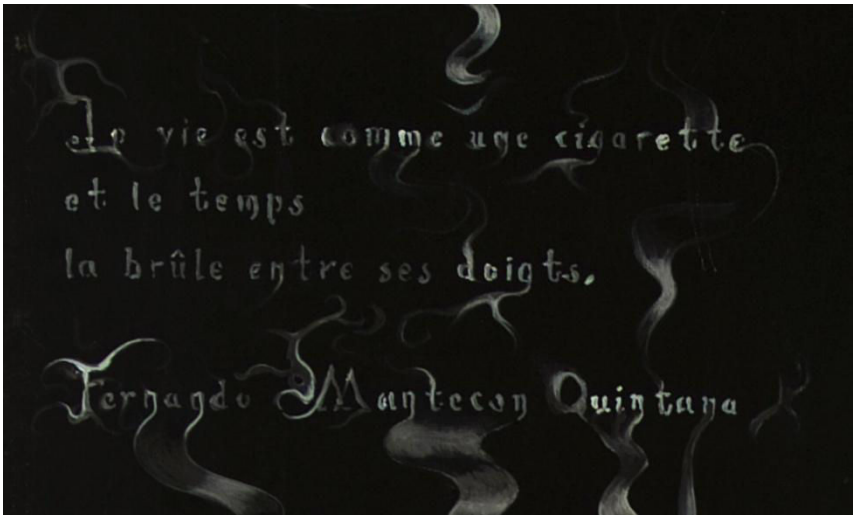
Peut-on parler de récit pour la pose ? Et la pose implique-t-elle le langage ? Dans le portrait de Gala, s'il y a récit c'est celui de la vie du ménage Gala/Dalí et il est entendu que dans le couple et particulièrement dans le leur, le langage avait une grande place puisque Gala passait beaucoup de temps, comme nous l'avons dit, à faire des lectures à Dalí pendant qu'il peignait. Le langage est, dans cette relation, un Autre de la peinture. Dans la situation d'une pose dite classique, il est préférable pour le peintre qu'il soit silencieux mais ce n'est pas systématique. Tant de choses infimes et subtiles ont lieu à ce moment, et le langage ainsi ne se limite pas à la prononciation d'une succession de mots, il s'agit donc de « Lalangue ». On retrouve dans la description que fait Catherine Millet des séances de pose, le fait que le langage soit là, comme pour rassurer ou distraire le modèle. Le peintre ne peint-il pas alors autant ce qui se dit dans *lalangue*, le *parlêtre*, que la simple présence de la personne face à lui ? Le portrait est une chose complexe qui ne se limite pas à une simple description, même si c'est ce que tente de nous faire croire Vincent Corpet dans sa série de portraits. Ainsi, le corps nu de Catherine Millet est un corps en train de parler, il ne saurait être séparé du langage alors qu'il apparaît silencieux dans sa représentation picturale. Le peintre semble avoir coupé, tel un geste chirurgical, le corps du langage, mais le texte de Millet nous dit combien en fait celui-ci y est imbriqué. Pendant qu'elle posait elle ne cessa de parler. Le corps de cette critique d'art, écrivaine, est le corps d'une femme dont les mots font corps. Corpet a tenté de l'isoler, de l'exiler du langage, mais c'est une chose impossible, on ne peut isoler un corps de ses mots à moins de tomber dans la folie.

La représentation du corps dans le portrait est-elle une tentative de séparation corps/langage ? Si la peinture ne parle pas, ce qui se donne à voir est, en quelque sorte, les conséquences du langage sur le corps, car c'est par lui que chaque personnalité se tisse, s'habille, se coiffe, se maquille, porte bijoux et accessoires, se nomme. Certains portraits que j'ai faits comportent du texte, comme celui de Fernand, d'André,

d’Isabelle ou encore de Marie. À chaque fois il s’agit de la volonté de la personne peinte. Pour André, par exemple, en plus de son chien qui à l’époque où je réalisais le portrait était décédé, de son accordéon qui à mon avis synthétise tout l’univers populaire d’un monde aujourd’hui perdu et son nom en toutes lettres au-dessus de sa casquette, élément indispensable de sa garde-robe. Son nom en impose ! Telle une affiche qui annonce la venue d’un artiste, la peinture semble nous dire combien d’avoir un nom, d’être reconnu, a une importance capitale pour cet homme qui vivait dans l’isolement dans un hôpital psychiatrique. Le tableau parle ! André Robillard n’est plus un oublié, un invisible, le tableau dit : regardez-moi, je suis André Robillard !

Sabine Stellittano
André, 2004
Huile sur toile, 160 x 98 cm

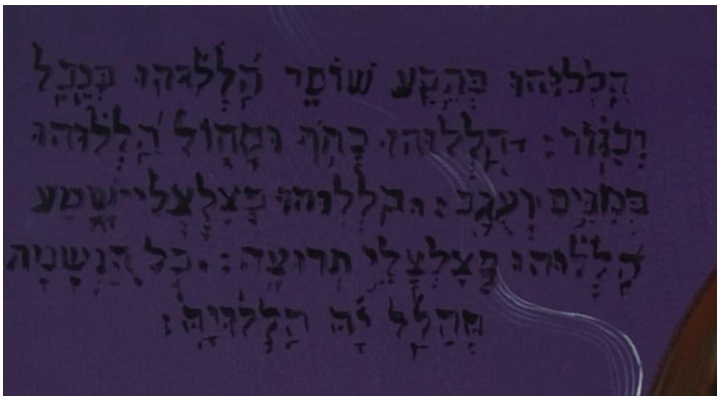
Sabine Stellittano
Fernand, 2005
Huile sur toile 130 x 95 cm



Détail *Fernand*

Pour Fernand il s'agirait plutôt d'un silence. La fumée écrit un texte que nous lisons en silence. Il nous semble que pour cette représentation il n'y a pas d'oralité. Lorsque je fis son portrait Fernand était bien vivant mais l'écriture arrive un peu comme une épitaphe « La vie est comme une cigarette et le temps la brûle entre ses doigts. Fernand Montecon Quintana. » Son nom ici n'a absolument pas la même portée que pour le portrait d'André Robillard : à la légèreté pailletée du monde du spectacle s'oppose la gravité de la présence de la mort comme imminente.

Sabine Stellittano
Isabelle, 2005
Huile sur toile



Détail *Isabelle*

Quant à Isabelle, à moins de lire l'hébreu, nous ne pouvons entendre le message. Le texte se pose ici comme étant une partie de son identité, il est à prendre comme une image ou faisant partie d'un rébus sans solution. Dans ces exemples nous constatons que bien plus que parler, le tableau écrit et nous invite à une lecture. Le tableau n'est pas à la place de la parole, il est, nous semble-t-il, à la place de ce qui la provoque.

b - À deux

François Jullien, tout comme Jung et Lacan, va vers un ailleurs, une extériorité, ici la Chine, pour construire sa pensée philosophique. Il propose le concept d'*entre*[74] construit avec la notion d'*écart* pour remplacer celui de *différence* qui selon lui fige, sépare les choses. Dans son ouvrage il parle d'écarts entre deux cultures au lieu de différences ; l'écart n'établit pas de séparation nette comme la pensée cherche pourtant à le montrer. Il n'existe pas de blocs culturels ayant des traits caractéristiques qui les délimiteraient de manière nette les uns des autres. Pour François Jullien il n'y a pas des ensembles définis par des caractéristiques qui formeraient un ensemble. Par exemple, la France ne possède pas une définition unilatérale, mais est construite de toutes sortes de relations de tensions entre des éléments hétéroclites, et c'est dans ces tensions, ces écarts, tout ce qui échappe, que se trouve une grande richesse qui fait la France. Sa pensée se structure à partir de la pensée chinoise en relation à celle de la pensée européenne (la Grèce antique). La pensée chinoise, on le sait, est une pensée de l'équilibre « entre », entre le yin et le yang, la terre et le ciel, l'eau et le feu… Ce qui est fondamental ici à saisir c'est cette notion « d'entre » et c'est à partir de cette pensée que François Jullien construit son concept d'écart. Il met en relation les pensées de deux cultures, et Edouard Glissant dirait qu'il fait une créolisation par *la relation*[75] entre pensée chinoise et européenne.

François Jullien insiste pour dire que la notion de différence laisse l'autre de côté, une fois la chose définie dans sa différence, elle existerait seule comme une valeur coupée du reste. L'écart est un concept qui est toujours en relation avec l'autre, en interaction. Pour un peintre ce concept a toute sa pertinence. Il suffit de penser aux lois de la couleur : il n'existe pas de couleur seule, il est impossible de voir une couleur sans une autre à ses côtés. Ainsi vont les choses. Nous pouvons poser notre concentration sur un espace coloré mais c'est alors un choix de l'esprit, il y a toujours une couleur voisine qui de plus a un impact fondamental sur la perception. Un rouge à côté d'un vert ne réagit absolument pas de la même manière qu'un rouge à côté d'un rose. Il en va de

[74] François Jullien, *L'Écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Éditions Galilée, 2016.
[75] La relation, concept d'Édouard Glissant développé dans *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1990.

même, nous semble-t-il, pour toute chose sur terre. Ainsi « l'écart » maintient l'autre en regard et se module avec l'autre. La différence classe, range, fait des typologies, alors que l'écart peut créer du commun que François Jullien prend soin de distinguer du semblable (du même, du normé). C'est au travers des écarts que l'on produit du commun, dans les interstices, de tous ces espaces ainsi créés. C'est dans l'écart, en maintenant en tension un espace partagé que peut danser le désir, y avoir du mouvement. Le désir a besoin d'un espace, d'un trou, d'un manque afin que nous ayons toujours besoin de le remplir. L'entre, l'entre deux ne peut pas se figer dans une définition qui lui donnerait un statut définitif et morbide. Je voudrais insister sur ce fait dans ma pratique, car le portrait n'est pas l'image d'une identité comme valeur absolue, coupée des autres et du reste du monde. Ma démarche ne cherche pas à montrer des différences comme j'ai pu entendre certaines personnes chercher à étiqueter mes tableaux en essayant d'y retrouver des aspects physiques de maladies psychiatriques. Non ! Mes portraits sont le reflet d'une relation, de l'espace qui naît entre deux personnes, de tous les écarts négociés sur le tableau. Cet espace François Jullien le nomme *écart* et est essentiel pour trouver ce que nous avons de commun. Chaque portrait montre, dans ma pratique, ce commun entre la personne peinte et moi. Il est, comme nous allons le voir plus loin, *un vide médian* dont parle François Cheng ou *Ma* japonais. Quoi qu'il en soit, l'écart est à la fois nécessaire au mouvement du désir et à la découverte de ce qui est commun. Comme si tous les écarts permettaient de créer l'espace où la vie peut avoir lieu. Il ne s'agit pas d'une chose ou élément posé seul qui s'identifierait à un autre posé plus loin, seul aussi, mais de tous ces mouvements entre les deux, sans superposition à un même. François Jullien écrit :

> *(...) la différence établit une* distinction, *l'écart procède d'une* distance *(...) par là l'espace ouvert, il (l'écart) permet un dévisagement réciproque de l'un par l'autre, où l'un se découvre lui-même en regard de l'autre,* à partir de l'autre, *se séparant de lui (...)*[76]

Cette distance qui se crée par tous les écarts produit une tension, celle du désir, et pour François Jullien se trouve ici le sens du concept d'écart qui produit une *fécondité*. Il nous semble qu'un tableau issu d'une rencontre est un bon exemple de cette fécondité

[76] François Jullien, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité, op. cit.*, pp. 32-33.

dont parle François Jullien. La difficulté, nous dirions psychologique, est dans l'acceptation de la séparation, de vivre dedans, avec, et non de la fuir ou de la remplir à tout prix comme le propose notre société de consommation.

Le dispositif du portrait s'installe à partir de l'entre, entre-deux, de cet écart entre les deux chaises posées, entre le tableau et le peintre, entre le peintre et son modèle, face-à-face. Deux éléments produisent un écart linéaire alors que trois éléments – le tableau a une place primordiale – créent un espace, du vide. François Jullien compare cet entre, ici pour nous aire de travail, au souffle, Qi, qu'il associe au Réel. Air-e de travail, zone de vie, de respiration, où nous pouvons faire l'expérience du réel.

Gaël et moi discutons tout en installant le dessin sur la toile. Résidence hôpital Barthélémy Durant (psychiatrie), 2006.

Il existe donc ce moment où deux personnes se font face, s'observent, traversent le temps. On pourrait penser que le peintre a face à lui « un apparaître » au sens phénoménologique et que sa conscience, par le médium de la peinture, lui donnera forme. Ce point de contact entre réel et expérience se fait avec les mots et parfois avec la peinture. L'artiste serait alors une pure subjectivité, détaché de tout, totalement libre, comme une valeur absolue, et c'est seul qu'il s'engagerait dans la peinture. Forme d'autonomie utopique qui vient supporter le mythe de la création. Cette idée laisserait

entendre que le sujet, ici le peintre, serait en quelque sorte seul à être vivant et que rien face à lui ne pourrait interférer dans sa subjectivité. Un peintre face à un mur en béton... Et encore, nous verrons que notre esprit est peuplé. Il m'est arrivé de poursuivre un tableau seule, parfois pour des raisons institutionnelles comme ce fut le cas avec Gaël qui ne pouvait plus venir me voir. Sans m'en rendre compte je poursuivais alors que la présence de Gaël était à ce moment du tableau indispensable.

Sabine Stellittano
Gaël, 2006
Huile sur toile, 130 x 97 cm (ce tableau est recouvert)

Chaque élément avait été discuté mais sans lui je perdais notre aire, le sens même de toute ma démarche. Je voulus travailler les maladresses que je décelais, fautes anatomiques du bras et du coude, quelque chose de plat dans le torse, les branches encore grossières. Mais sans Gaël je me suis perdue ou plutôt je perdais l'espace même du tableau, la substance d'où il venait. Et à force de recouvrir je « bouchais » la peinture. Cette expression propre à la peinture exprime très bien cette perte de l'espace. Sans poser de jugement de valeur je ne reconnais plus ce tableau qui a pris comme une

bifurcation vers un autre *process,* celui d'un portrait raté.

Sabine Stellittano
Gaël, 2006
Huile sur toile, 130 x 97 cm

Le travail d'écriture que je fais aujourd'hui m'éclaire sur l'importance du *process* du tableau. Ce qui est valable dans ma pratique ne l'est évidemment pas forcément pour une autre, mais ce qui m'importe est bien dans l'écart et dans tout ce qui m'échappe.
En continuant le tableau seule j'ai cherché à régler mes problèmes de maladresse de peintre par des effets, des recouvrements, masques, choix graphiques afin de trouver une esthétique, mais je laissais complètement de côté toutes les discussions et choix que nous avions faits ensemble, comme si j'oubliais l'espace même à l'origine du tableau pour l'emmener dans un tout autre espace où l'autre, comme personne, avait disparu. J'ai recouvert de noir la phrase que Gaël avait choisie d'inscrire « je pleure dans ma violence quand je pense à toi, mon innocence », je le mets sous silence, efface sa parole. Ce tableau a perdu alors tout son sens et la singularité de ma démarche. Même si l'autre ici est peut-être l'Autre c'est-à-dire mon inconscient, je ressens comme une trahison que

j'aurais faite non seulement à Gaël et tout son investissement pour le tableau mais à ce pourquoi je peins.

Pour conclure sur le concept d'écart de François Jullien, celui-ci illustre son propos avec cette expression commune de « faire un écart » qui est une autre manière de dire « faire un pas de côté », à savoir sortir de la norme, procéder à un déplacement. Dans le cas du tableau de Gaël s'il y a eu déplacement c'est pour un retour sur soi. François Jullien reprend à son compte l'expression « entre-tenir » pour nous montrer l'importance à tenir l'entre, que ce qui fait tenir est justement cette distance. Trop de volonté de tenir le tableau m'a conduite à perdre l'entre, encore une fois c'est l'écart entre « entre » et « tenir » qu'il faut savoir apprécier et tenir en équilibre. C'est une aventure à recommencer.

Ce qui ici nous préoccupe étant le portrait, c'est la relation à l'autre qui est en jeu. Comment analyser ce qui se passe entre ces deux personnes ? Comment reconnaître au travers de l'expérience les notions qui construiront le sujet du tableau ? Le point d'orgue de toute rencontre est, encore une fois, l'espace-temps. Si le peintre est face à un « apparaître » c'est qu'il vit dans le présent une expérience, celle du face-à-face, du « dasein », pour ce qui concerne le portrait. Il est la preuve, nous semble-t-il, que cette objectivité mythique de l'artiste n'existe pas. Évidemment, la trace sur la toile est l'indice de l'être-au-monde du peintre, mais ce qui nous est donné à voir, à savoir le portrait, est aussi un être-au-monde de la personne peinte. Deux sujets. Le sujet se façonne au contact de l'autre, sa subjectivité n'est que compositions, réactions, sentiments à l'égard de l'autre. L'existence du peintre prend corps dans l'existence du corps peint. Autre manière pour deux corps de s'embrasser. La phénoménologie apporte ceci de précieux que nous découvrons l'objet devant nous, ici un sujet, petit à petit, par esquisses successives avant de pouvoir l'envisager dans son entièreté qui suppose une part d'imaginaire car pour tout objet, et ceci parce que nous vivons dans un espace à trois dimensions, il y a une partie cachée, invisible à notre regard. C'est ce qu'écrit Renaud Barbaras : « On le sait, la caractéristique de la chose perçue est qu'elle se donne par esquisses, c'est-à-dire de telle sorte que chaque aspect sensible voile ou repousse cela même dont il est la représentation. »[77]

[77] Renaud Barbaras, *Vie et Intentionnalité, recherches phénoménologiques,* Paris, coll. Problèmes et Controverses, Édition Vrin, 2003, p. 133.

Ce processus de la découverte semble être celui de la peinture, à tel point qu'Alberto Giacometti a dit : « Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant »[78], c'est-à-dire peindre et modeler. Dans ce texte, Giacometti explique que le mode de représentation qui existe depuis la Renaissance en peinture ne correspond pas à ce que l'on voit. Pour lui, la vision classique donne à voir le savoir du peintre comme scientifique, qui comprend ce qu'il montre, mais cette vision tend à s'éloigner de l'expérience de la subjectivité. Évidemment, l'objectivité des classiques n'existe pas puisqu'elle est rattachée à la subjectivité du peintre sans quoi la peinture ne pourrait prendre forme. La peinture classique est, nous semble-t-il, la manière visible entre objectif et subjectif, entre l'être et l'apparaître. Objectif par la nécessité de suivre des règles parfois très précises données par le pouvoir religieux, car c'est lui qui dicte ce qu'il est possible de peindre. Subjectif dans ce que les peintres réussirent à offrir, dans ce jeu de contraintes, de leur création. Et puis, parce que dans la représentation, la partie invisible est l'espace même de la subjectivité du peintre : l'imaginaire. C'est là, pensons-nous, un point important qui questionne beaucoup moins dans d'autres genres de la peinture, mais en ce qui concerne le portrait, cette partie imaginée tient tout autant de la subjectivité du peintre que du modèle. Esquisse après esquisse, touche après touche, le peintre s'approche de la personne peinte. Ces ébauches ne sont pas seulement des dessins sur du papier, mais aussi des échanges de paroles, des moments partagés parfois en dehors de l'atelier. La rencontre avec un ami ou un membre de la famille, sont autant de croquis permettant de saisir la personne peinte. Mais curieusement, chaque avancée vers le modèle en est une vers le soi du peintre, de sa manière de voir. Proche du toucher, le sens de la vue omet souvent que toucher c'est être touché simultanément, il en est de même pour le regard. Il y a donc une co-existence des deux protagonistes. C'est dans ce frottement, touché visuel, que peut advenir le portrait.

Faire le portrait d'une personne, c'est aussi la rendre visible. Le portrait est regardé mais il regarde également. Poser son regard sur une personne socialement invisible est d'une certaine manière la rendre visible mais aussi faire en sorte que ceux qui verront le tableau se sentent « vus » par la personne peinte. La Bible, à plusieurs

[78] Alberto Giacometti, *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant.* Propos recueillis par Yvon Taillandier, Paris, L'échoppe, 1993.

reprises, décrit Jésus donnant la vue[79]. Mais l'aveugle est à chaque fois un mendiant, un aveugle invisible. C'est par sa reconnaissance, par le fait même que Jésus le voit que l'aveugle recouvre la vue. La reconnaissance de Jésus mais aussi et avant tout celle du mendiant qui reconnaît en Jésus celui qui lui donnera la vue, et en la personne de qui Jésus reconnaitra une véritable foi. Il y a comme un lien entre invisible, voyant et aveugle, un mouvement où être vu et voir sont liés dans le temps et l'espace. Ce qui est intéressant, nous semble-t-il, est que Jésus agit en produisant une parabole sur ce pourquoi il est sur terre, à savoir apporter la lumière. Il existe donc une sorte de transfert. Pouvons-nous trouver dans la peinture de portrait ce type de transfert ? Existe-t-il une association entre la vie du peintre et le choix de ses modèles ? Il n'existe pas, nous paraît-il, de réponse globale. Ce transfert peintre/modèle nous le trouvons par exemple chez Picasso. Il est possible de retracer toute la vie du peintre en suivant ses portraits, bien plus que sa biographie, mais l'expression de son être à un moment « T ». Chacun de ses portraits, comme s'il lui fallait en passer par l'autre pour parler de lui, pour se saisir. Il y a donc des portraits où l'autre est objet de la peinture et ne prouve que la seule subjectivité du peintre, son seul désir, un seul être. Ce sont ceux dont on remarque immédiatement le style qui en peinture est au fondement de toute la modernité, mais qui pour le portrait deviendrait une sorte de *process* « anti-portrait ». Car si le portrait est dans la coexistence, dans le donné à voir de cet autre dans son être-au-monde, le style écrase tout en un seul point de vue, à travers le filtre du seul regard du peintre. Nous n'apprenons alors que très peu de choses de cet autre qui pourtant nous fait face, l'autre peint n'est plus que le reflet du miroir du peintre. Francis Bacon peint son ami Michel Leiris : un moi idéal, un petit autre, un même. La véritable rencontre avec l'altérité se fait alors avec le regardeur lors de l'exposition de la toile.

Si le portrait est un voyage en terre inconnue, il nécessite de tout lâcher, dans le cas contraire on risque de rester au port, ou pour une exploration intérieure. Ainsi au lieu de *constituer* l'objet, Merleau-Ponty propose la notion d'*institution*. Capalbo Creusa écrit : « L'institution de l'homme vise des significations vécues par la vie d'une subjectivité où la formation et la compréhension de soi sont à la fois formation et

[79]Chez l'aveugle de *Bethsaïda* (Marc 8 :25), il est dit : « Il fut guéri et vit tout distinctement. » Chez *Bartimée (*Marc 10 :52), il est dit : « Aussitôt il recouvra la vue. » Chez l'aveugle de *Jérusalem* (Jean 9 :7), il est dit : « Il s'en retourna voyant clair. »

compréhension d'autrui. »[80] Il ne faut pas entendre ici l'institution comme un pouvoir politique, ou institution publique, mais bien plus comme quelque chose à opposer à la constitution. L'institution est ce qui, dans l'expérience de la vie, permet à l'être de s'épanouir, une rencontre avec l'autre dans l'apprentissage. Tout au long de notre vie, c'est l'autre qui nous apprend, soit dans une pédagogie pure, soit de façon plus sauvage, à la manière même de la vie qui provoque rencontres, événements qui sont de véritables « insight »[81] où toutes ces prises de conscience nous transforment, et par là-même transforment notre vision du monde. Ainsi l'*apparaître* qui ne peut se faire sans un *être-au-monde* qui se modifie dans notre évolution. Un mouvement inéluctable. Il y a un « co-apparaître » entre le monde et l'*ego*. Le monde existe en dehors de sa présence, mais c'est dans l'*apparaître* de l'*ego* que le monde s'offre à celui-ci. La personne qui fait face au peintre dans le portrait est un apparaître tout autant que le peintre en est un pour le modèle dans leur être-au-monde. Si le peintre est une « force voyante [qui possède une] impulsion de pénétration dans le monde »[82], il n'en est pas moins vrai de celui qui le regarde et c'est en ce point, à notre avis, que se trouve toute l'étrangeté du portrait.
Être à deux, c'est éviter l'ennui de l'un, de « l'unien » dit Lacan en s'amusant des mots *ennuie* et *un*.

L'intérêt de l'Autre, c'est de ne rien savoir de son désir, de ce dont il jouit… On ignore l'Autre et la psychanalyse pense l'Autre comme l'Autre sexe. L'Autre est hors de nous, ou plutôt nous sommes hors de l'Autre. Il y a dans le rapport à l'Autre, le rapport de l'ex-istence à l'autre, à savoir *ex* qui veut dire en dehors. L'Autre est ce qui nous est extérieur et c'est la condition de la rencontre. Être deux, c'est accepter l'impossible de l'autre, son indicible, cette partie de son être à jamais perdue pour nous. La rencontre n'est pas cette fabrication d'un leurre où nous imaginons ne faire plus qu'un. Elle est l'acceptation de ce vide, entre, manque, trou, de cette place qui pour le peintre de portraits peut être espace de création. D'une certaine manière, on pourrait dire que les mots échangés dans la rencontre creusent le trou, marque l'écart, le fossé entre les personnes ou, ce qui est peut-être plus juste que les mots, pour celui qui accepte la

[80] Capalbo Creusa, « L'Historicité chez Merleau-Ponty », *in Revue Philosophique de Louvain,* Quatrième série, Tome 73, N°19, 1975, pp. 511-535.
In http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1975_num_73_19_5851
[81] Moment défini par Wolfgang Köhler comme celui d'une compréhension spontanée qui ne demande aucune recherche, aucun essai. En psychanalyse ce sont ces moments où la conscience réalise un phénomène inconscient.
[82] Capalbo Creusa, *op.cit.,* p. 514.

relation, dévoile, rend visible sans que ne nous puissions jamais voir vraiment qui est l'autre. Une rencontre réussie est en quelque sorte la cartographie d'un territoire que l'on sait ne jamais vraiment pouvoir fouler, sentir, entendre, comprendre et surtout délimiter. Les mots sont des pleins inconsistants qui rendent compte du vide qui est leur contenant. Avec ou sans parole, le vide est là, avec l'impossible transmission de son être et le constat de ne jamais réussir à dire complètement ni à être totalement entendu.

Voir le vide, l'accepter et réussir à vivre avec. Il nous semble qu'une personne qui est dans la création a une histoire avec le vide, parfois brutale. La création est une manière de vivre avec. La pratique du portrait est un *savoir-faire* du trou entre les êtres. L'espace creux qui se crée dans le face-à-face, l'entre, qui s'approfondit dans le silence de la pose est le terrain du peintre. Celui-ci sait aussi que la représentation est une illusion de l'être, qu'il est obligé de composer avec la perte. Giacometti a tenté de s'approcher à tel point que ses séances étaient connues pour ne jamais en finir, c'était une recherche perdue d'avance. Il y a d'ailleurs dans sa manière d'aborder l'autre dans la peinture, de creuser, ses multiples lignes semblant peu à peu enfouir l'autre dans le trou de son être, de leurs êtres.

Alberto Giacometti
Jean Genet, 1954-1955
Huile sur toile, 73 x 60 cm

Sur cette toile, Jean Genet semble creuser le support, sa présence se donne à voir bien plus dans une sensation de vide que de plein. Des témoignages racontent que des modèles de Giacometti mettaient fin au travail du peintre, comme par épuisement, et décidaient de ne plus revenir.

Angelo Bronzino
Portrait de Laura Battiferri, 1555-1560
Huile sur bois, 83 x 60 cm

Alors que le peintre de portraits, par exemple à la Renaissance, sait, d'une certaine manière, qu'il ne peut pas tout dire, tout décrire. La vérité de l'être étant inaccessible, il peut donc la transformer, la déformer, l'arranger jusqu'aux frontières du réel. Le portrait en peinture dans le face-à-face, la rencontre, c'est donc savoir y faire avec la lacune, carence qui se trouve dans le discours mais aussi avec ce que le discours cache, recouvre. Dans ce portrait de la poétesse Laura Battiferri, Bronzino cache par le profil même une partie de son visage, accentue certains de ses traits, la longueur du cou, les épaules tombantes, la position des doigts est presque impossible. Le creux ici se donne à voir d'une toute autre manière. Que ce soit Jean Genet ou Laura Battiferri, les peintres nous placent devant le mystère de l'être. Nous pouvons ainsi imaginer l'importance de la rencontre de l'autre. Jean Genet ou Laura Battiferri sont tous deux aussi des artistes mais créent avec les mots ; leur rencontre avec le peintre est aussi, nous semble-t-il, celle de la conscience du vide, et de ce qui jamais ne pourra être dit, montré. Seulement, peut-être à la manière du « voilement / dévoilement » dont parle Heidegger, donner forme au vide, à la vérité, au réel par le voilement de ce dernier, sa forme se dévoile. Au fond, ces deux types de représentations sont le savoir-faire du peintre face au creux de l'être, au fossé qui les sépare et dont l'acceptation est pourtant

la condition de la rencontre. C'est aussi de la difficulté de représenter les mots, l'écriture par la peinture. Giacometti semble face à un impossible de montrer ce que son œil voit sans jamais avoir réussi à le dire, alors que dans la peinture de Bronzino, il possède de son époque la description, les détails des vêtements, étoffes, dentelles, bijoux, texture de la peau, cheveux. Chez Giacometti il n'y que peinture et lignes, nous n'apprenons rien de la peau de Jean Genet, de la matière de son costume, de ses mains. Il n'y a là aucune description, aucun langage, sorte de confrontation d'être à être. Giacometti semble peindre tout ce qui n'est pas dans les mots, ce qui reste, car la description nous pouvons la dire. Or il fouille cette partie enfouie en lui qui ne saurait être prise dans le langage. Dans ce face-à-face il n'y a pas, nous semble-t-il, de jeu d'identifications ou d'effet de miroir d'un peintre face à un autre lui-même. Giacometti explore un tout autre territoire, celui de l'impossible et c'est peut-être de là souvent que naissent ses sensations d'échec.

> *Il dira à Pierre Schneider, en 1961 : « La seule chose qui me passionne, c'est d'essayer quand même d'approcher ces visions qui me semblent impossibles à rendre » et plus loin, dans ce même entretien : « pour moi, la réalité reste exactement aussi vierge et inconnue que la première fois qu'on a essayé de la représenter ».*[83]

La rencontre avec l'autre est le frottement avec cette étrangeté qu'est le réel. Nous tentons de ramener l'autre au même pour nous rassurer, aller vers celles et ceux qui nous ressemblent. Pourtant, à chaque fois, et c'est ce qu'explique Lacan dans *Télévision*, quand bien même la personne nous semble *un même*, elle est pourtant cette étrangeté, une ex-istence, hors de nous, insondable. Nous ne nous adapterons jamais à l'autre, la richesse est de l'accepter et d'aller à sa rencontre, de trouver une solution. Nous ne pourrons jamais comprendre l'autre dans sa totalité, nous l'abordons soit par le langage, par le scopique ou, explique la psychanalyse, par l'analité, à savoir « que va me rapporter cette personne ? ». L'objet de l'analité est la possession, l'objet scopique est dans le regard, le bien vu, voir et être vu. Nous pouvons dire alors que la rencontre se fait par un petit bout du corps, le reste, lui, suit le mouvement. C'est peut-être ce reste qui intéresse la peinture du portrait. Évidemment la manière d'aborder l'autre passe par

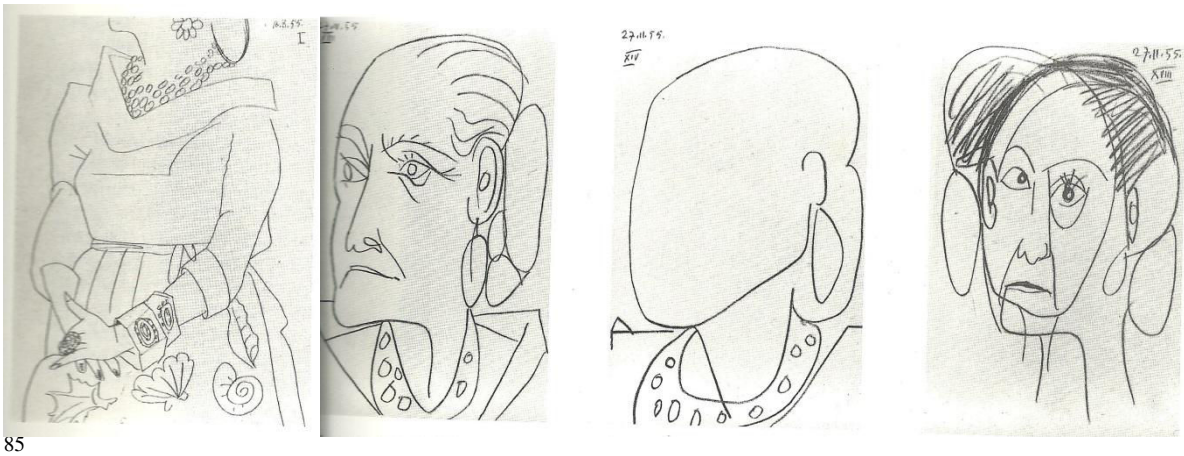
[83] Alberto Giacometti *in* Jacques-Alain Lachant, *La Marche qui soigne*, Paris, Payot, Petite bibliothèque, 2013, propos recueillis par Yvonne Lachaize *in* « Giacometti et le minuscule », pp. 225-262.

ces ouvertures du corps : bouche par laquelle passe la parole, yeux par lesquels passe le regard. La possession aussi peut être à l'œuvre dans le portrait, la pulsion anale, le désir de posséder l'autre dans une peinture à dimension magique, mais aussi d'en tirer de l'argent. La perception de l'autre est donc parcellaire. Nous cherchons l'impossible en tentant d'en faire la cartographie par la représentation. Nous sommes donc tous dans la nécessité d'interpréter l'autre, d'être dans la dérive, c'est comme cela que Lacan traduit le mot de Freud « Trieb » qui est presque toujours traduit par « pulsion ». Nous interprétons le désir et la jouissance de celui qui nous fait face et ceci car nous sommes obligés de passer soit par le langage, soit par un médium, il faut du tiers pour qu'à deux nous puissions nous entendre ! Être à deux implique au fond trois éléments. Être à deux est, comme nous venons de le dire, prendre conscience de l'impossible à saisir l'autre et par la même à nous saisir. L'autre ne peut lui non plus nous saisir. Nous-mêmes, que pouvons-nous saisir de notre être ? Il y a de la perte dans notre plus profonde intimité. Être seul, sans l'autre mais aussi sans ce tiers, sans lien possible nous plonge dans la folie. Ainsi ce qui semble un paradoxe est notre condition. Car la solitude à soi-même et à l'autre nous fonde, pourtant il est essentiel pour l'humanité d'être dans le lien, d'être avec l'autre, et pourquoi pas commencer à deux avec et dans la peinture. Parce que la relation à l'autre n'est pas directe, nous dirons grâce à Lacan que la relation est forcément métaphorique. La métaphore est ce par quoi nous devons passer pour échanger. Le portrait, nous semble-t-il, rend perceptible cette notion. Ce qui se donne à voir dans le tableau est la catachrèse de la relation. Si la peinture est le résultat d'un non-rapport, comme nous venons de le montrer, elle résulte d'une pulsion *a priori* scopique mais aussi de la voix car autour de la plupart des portraits il y a un dialogue préalable mais aussi la durée du faire du peintre.

Cette rencontre ne va pas forcément de soi et n'est pas un moment choisi et apprécié à tous les coups ! C'est le cas de cette rencontre forcée entre Picasso et Mme Rubinstein[84]. Cette dernière parvint, après avoir longuement insisté, à décider Picasso à faire son portrait, et ce ne fut peut-être pas une rencontre réussie. Picasso a toujours été à l'origine de son choix quant à ses sujets et aux personnes peintes, comme si l'autre était pour lui bien plus le moment de la révélation d'une partie de lui-même, sorte de prétexte à exprimer ses sensations du moment. Ici, la rencontre « artificielle » le mène à

[84]William Stanley Rubin (dir), *Picasso et le portrait,* cat. expo, Galeries nationales du Grand Palais, du 15/10/1996 au 20/01/1997, Paris, éd. Réunion des Musées Nationaux et Flammarion, 1996, pp. 18-20.

couper la tête de son modèle pour nous donner à voir les riches bijoux de la collectionneuse. Rubinstein donne quelques détails de leur rencontre et nous comprenons que même si Picasso accepta, des mouvements contraires luttent dans ses dessins dont il ne fera jamais la peinture. Ainsi, avant même d'être dans la pratique, il fait attendre la dame, reporte plusieurs fois le rendez-vous, afin peut-être qu'elle abandonne son projet. Finalement, les dessins iront vers la caricature. La réaction de Mme Rubinstein n'est pas mentionnée mais ces études n'aboutiront jamais à un travail pictural.


85

L'absence du dessin du visage s'offre comme une page blanche où le peintre délibérément choisit de ne pas s'inscrire. Le vide ici est bien plutôt de l'impossibilité du miroir, comme s'il ne trouvait pas ce qui habituellement guide sa main. Il nous donne à voir une femme sans grâce. L'autre, dans la pratique de Picasso, ne l'est jamais complètement et d'ailleurs il cita souvent Léonard de Vinci qui disait : « Le peintre se peint toujours lui-même. » Malgré cette lutte palpable dans ces dessins, nous pouvons constater qu'ils n'en sont pas moins la trace de leur rencontre, bien subjective, c'est-à-dire dont le sujet principal est Picasso, mais au fond il réussit à nous donner à voir la non-rencontre qu'il a eue avec cette femme. Cette non-rencontre chez Picasso s'origine, nous semble-t-il, dans la notion de désir. L'abondance incroyable de son œuvre, où les portraits tiennent une place importante, sont autant d'expressions de son désir. Désir de l'autre ou pulsion du désir ?

[85] William Stanley Rubin (dir), *Picasso et le portrait, op. cit.*

c - Temps du regard

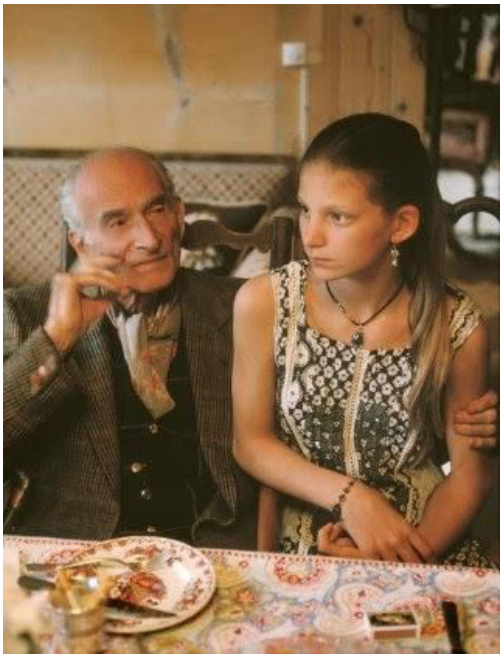
Quelques mots échangés, mais surtout les regards qui se croisent, comme seul le sentiment amoureux l'autorise. Mais c'est bien plus qu'un regard sentimental, il y a une tension visible dans le mouvement de tête du peintre vers son modèle, une impudeur à franchir le code social implicite du temps du regard. Dans la vie quotidienne, un regard, pour qu'il soit social, ne doit pas dépasser la seconde. Le peintre, parce que c'est par là que sa pratique se joue, doit ouvrir ce temps. En délicatesse parfois et pour éviter une gêne trop grande, il commence par cette seconde, puis deux, trois, avant d'être complètement concentré ; le regard libéré, il peut peindre.

Ce moment de la pose est donc celui d'une intimité artificielle puisque construite par tout le processus du portrait. Le regard qui se donne à voir dans le portrait est celui qui à son origine est adressé au peintre. Le tableau, lorsqu'il est exposé, nous laisse à loisir scruter chacune de ses parcelles. Là, c'est autorisé, comme dans la grotte de Platon où nous ne pouvons voir que les ombres portées du réel. Ainsi pour regarder librement nos semblables, il faut en passer par un écran, un mur, un reflet, ce dernier rappelant celui que Persée utilise pour ne pas être transformé en pierre par Méduse. Regarder l'autre en face dans un temps trop long, c'est prendre un risque, celui d'une réaction de l'autre. Le regard et la pratique sont parfois dissociés. C'est souvent le cas chez Picasso qui fit de nombreux portraits de ses compagnes, et des nus sans même qu'elles aient eu besoin de poser. Ce qui signifie d'une certaine manière qu'il peint aussi quand il ne peint pas, que son regard capte pour mémoriser formes et sensations de tous ces moments passés dans la vie quotidienne. C'est encore ici la preuve que Picasso peint comme on tient un journal intime ou un carnet de bord, il s'agit d'une relation profonde à soi. Ses peintures sont son regard qui se déploie jour après jour. Picasso est le peintre du désir qu'il rend visible à chaque dessin, peinture, création. Son œuvre nous permet de découvrir son insondable, son impossible à dire.

Marie-Françoise me confia, lorsque je fis son portrait, que mon regard l'apaisait. Au fond, la peinture lui importait peu, elle ne fut pas attachée au fait de l'exposer. Ce qu'elle voulait c'est que je la regarde, et elle me confia : « Je ressens la même chose que lorsque ma mère me regardait. » Ici le transfert eut lieu par le regard.

Sabine Stellittano
Marie-Françoise, 2010
Huile sur toile, 160 x 98 cm

Le peintre regarde quand il peint mais aussi en dehors des temps de pose, comme nous l'avons déjà vu avec Picasso. C'est que le regard du peintre est tout le temps au travail, pour mémoriser des formes, bien qu'aujourd'hui nous ayons des mémoires externes à notre cerveau, mais pour capter toutes sortes de sensations que nous offre le réel.



Sur cette photo trouvée sur internet on voit Balthus avec son modèle, assis dans une cuisine, sûrement celle du peintre. Si cette image les montre hors séance de travail, hors atelier, leurs regards semblent dans la même disposition que pendant une pose. Le modèle regarde ailleurs pendant que le peintre la regarde, il la regarde encore et semble la capter comme si sa main qui lui tenait le bras ne suffisait pas à tenir quelque chose de son modèle.

d - Regarder le peintre

Pour revenir au temps de la pose, de celui qui se fait dans le silence où les deux protagonistes s'observent, on oublie souvent de remarquer que le modèle découvre le peintre au travail, dans ses difficultés, les différentes étapes de sa pratique. Le regard du modèle peut être un poids, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une personne de pouvoir

comme ce fut souvent le cas dans l'histoire du portrait. Jean-Luc Nancy[86] parle du tableau qui nous observe en passant par l'analyse du regard du peintre mais laisse sous silence celui du modèle, celui du modèle qui observe le peintre, le découvre tout en se découvrant.

Sur cette photographie trouvée sur internet sur le site de Heo Suyoung, le modèle, il s'agit de David Hockney peintre aussi, et Lucian Freud. On peut imaginer le peintre posant, observant un autre peintre au travail. Car être modèle permet de voir le faire du peintre, dans certains dispositifs le modèle peut même voir la peinture en train de se faire.

[86] Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait, op. cit.*

Sur cette photographie trouvée sur le même site le modèle peut observer tout le travail du peintre. Regard indiscret ? Il semble que les deux protagonistes offrent leur intimité l'un à l'autre. Leurs regards marquent la distance, situent l'écart indispensable à la peinture. Ce regard n'est pas identique pour tous, parfois inquiet, participatif, accueillant, souvent peu à peu il s'abandonne. Certains peintres cherchent ce moment, d'autres au contraire (c'est mon cas) attendent de ce regard un appui, une concentration, un dialogue, échange nécessaire à la peinture. D'où l'importance de la présence de l'autre. Évidemment aujourd'hui la photographie est une aide technique, sauf pour ceux dont le travail est construit sur son analyse pour qui elle représente bien plus. De présence à présence, il se passe tant de choses, des *a priori* qui tombent, une complicité, une amitié. La représentation comme cliché est ce contre quoi le peintre de portraits doit se battre. Mais ils se glissent à notre insu, nous plaquons sur l'autre des représentations qui se dissolvent dans la rencontre. Sans parole au moment même de peindre, nos êtres respectifs communiquent.

e - L'intrigue du silence

Peut-on parler de la retranscription d'un récit lorsque nous évoquons ce silence ? Paul Ricœur[87], à partir de son analyse des confessions d'Augustin, marque des étapes qui sont : *mimésis I* ou le temps vécu avant même qu'il soit raconté ; *mimésis II* ou le temps de la transformation de ce temps vécu vers l'écriture. Ricœur parle de littérature, et nous tenterons d'ouvrir à la peinture cette notion de la création d'une intrigue propre à l'écriture, quand bien même sa corporéité la différencie. Enfin, *mimésis III* ou le moment de la réception. Nous imaginons que le moment de l'intrigue pour le peintre est celui où littéralement il peint ce qui est dit, devant lui, imaginé... Ce moment précis que l'on peut nommer « *image-empreinte* » est celui du présent-présent qui naît d'un présent-passé, le moment vécu ensemble. Ce présent-présent intrinsèquement n'a pas de devenir. Son devenir n'est pas dans la peinture mais dans l'objet tableau qui va être déplacé pour son exposition. Un présent-présent dans un présent-futur qui n'est pas le sien en quelque sorte. Le tableau, lorsqu'il vient jusqu'à nous, à notre regard, sous-tend une histoire qui est celle propre au portrait, le récit est là, face à nous et une fois de plus en silence. Le motus de la contemplation reflète le silence intérieur. Le portrait est le récit des soupirs. Le silence est le sujet du tableau. C'est en quelque sorte une forme minimale du récit qui, pour exister, a besoin d'un événement qui serait le passage d'un état à un autre : « (…) un processus de transformation ou de médiation qui permet le passage de l'un à l'autre. »[88] Alors, comment dans la peinture de portrait, qui le plus souvent montre un personnage immobile, pouvons-nous trouver une intrigue ? Comment la représentation immobile d'un être peut-elle rendre compte d'une succession du temps, d'une vie ? Ce que nous voyons n'est pas le contenu de l'intrigue mais l'intrigue elle-même. La personne peinte est à cet endroit précis du passage et porte en elle toutes les actions passées et à venir. Le portrait imbrique en lui récit et narratologie. La narration n'est pas portée par une voix unique et définie, elle semble être mêlée de la voix de la personne représentée à celle du peintre et pour finir à celle du regardeur qui peut sentir ce mouvement entre histoire de vie, récit du peintre et discours du tableau. Car au final, le récit est bien l'histoire qu'on se raconte et la psychanalyse a su l'envisager dans sa

[87] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
[88] Ducrot Todorov, p. 378 in *Les deux récits du tableau : Histoire et configuration narrative en peinture,* Bertrand Rougé, Persée Littérature.

répétition et la présence de symptôme, récit d'un tableau, celui d'un rêve... Le sujet du portrait est le thème de la peinture, dans le sens où il montre une femme, un homme et, à ce titre a une valeur universelle. Mais vient alors se superposer la notion de *rhème,* élément nouveau qui, au fond, surprend dans le portrait : à savoir qu'en plus d'être un homme, une femme, il s'agit de cet homme-là ou cette femme-là très précisément avec des détails physionomiques particuliers.

Lorenzo Lotto
Portrait de jeune homme à la lampe, 1506
Huile sur bois, 42,3 x 36,3 cm

À ce titre, le *Portrait de jeune homme à la lampe* par Lorenzo Lotto est exemplaire. Il n'y a aucune indication qui nous permette d'identifier le jeune homme. Notre esprit, contraint par ce manque et par l'intitulé générique du titre *jeune homme* nous oblige à rester du côté du thème, à savoir le portrait. Mais ce que Lotto nous donne à voir nous oblige à un écart de l'esprit. Il ne s'agit pas d'une simple figure : les détails de son visage, son grain de beauté sur le front, retiennent notre attention, nous avons l'impression de le connaître, comme si nous avions son prénom sur le bout de la langue : « Mais oui, il s'agit de... ? » L'intrigue, ici minimale, est pourtant à son apogée. Le tableau porte une question et la petite lampe n'est là que pour éclairer l'absence de réponse. Notre esprit part dans deux directions contraires. Il ne peut s'agir d'un simple jeune homme sans intérêt, ce jeune homme est là et c'est dans sa présence que ce trouve l'intérêt. Il n'y a qu'une seule intrigue dans la vie d'un être humain, c'est le fait même d'être en vie un jour, pour un jour ne plus y être, comme cette petite flamme : thème général porté par ce visage unique. Et c'est parce qu'il est porté par cette singularité que le thème prend toute sa dimension.

6 - Le temps de l'intrigue

Ces notions de temps et d'intrigue semblent totalement inadaptées à la peinture, tant le tableau se présente comme un segment qui échappe à la linéarité de la narration et donc au temps. Pourtant nous savons que si le regardeur donne le temps nécessaire à l'œuvre, alors pourra se dérouler dans son esprit une narration, une intrigue. Louis Marin[89] s'appuie sur le concept de représentation afin de comprendre cette articulation entre récit et peinture. Marin entend par récit celui articulé par le langage, mais dans le cas de la peinture, le langage participe, vit avec le tableau. Pour lui, la pratique de la pensée et celle de la peinture ne sont pas à séparer ou à hiérarchiser, mais elles ont précisément quelque chose à faire ensemble. Si Marin tente de faire de son discours la matière même de l'œuvre, nous pensons qu'en effet il existe « des » discours singuliers sans lesquels le tableau n'existerait pas. Ce discours est celui du regardeur, plus ou moins élaboré. Il semble disparaître dans les pratiques de méditation, de contemplation où l'œuvre tente d'apporter au spectateur cette occasion de se libérer du langage. Cette démarche est bien plus du côté du contemplateur que de l'artiste. Avant tout, face à une œuvre nous cherchons à la comprendre par la description, c'est-à-dire par le langage. Marin s'attache principalement à comprendre ce qui se passe entre l'œuvre et le langage à partir de l'œuvre « finie », cependant il nous semble que le processus de création est imbriqué dans le langage, ce qui ne signifie pas que ce soit d'une manière directe : l'artiste ouvre sa conscience par des chemins détournés parfois dans des champs qui sont sans lien avec sa pratique. Mais c'est de la percussion avec cette exploration dans et par le langage que peut advenir la création. Mais alors qu'en est-il de l'art brut ? Nous croyons justement que la différence, entre autres, avec un art « reconnu » est dans l'articulation de l'artiste au langage. Le langage est toujours là, ce sont ses rapports à la création qui diffèrent. L'artiste d'art brut n'a pas forcément réalisé une recherche approfondie sur l'histoire de l'art, les écrits des théoriciens ; son œuvre n'est pas imprégnée de toutes ses références culturelles, pour autant il serait totalement faux de dire qu'elle n'est pas articulée au langage.

Pour Louis Marin la représentation peut être comprise de deux manières. L'une comme donner forme à ce qui n'est pas là : bien souvent nous voyons le portrait d'une

[89] Louis Marin, *Opacité de la peinture*, *op. cit.*

personne qui n'est pas là. Ce que le portrait recherche dans cette représentation est de donner à voir une présence de la personne absente. Ainsi la peinture se présente comme signifiant pour un signifié absent : Marin appelle cette représentation « transparence transitive ». La deuxième manière, il la nomme « opacité réflexive » : celle-ci s'exerce lorsqu'un objet ou une personne représente un autre objet ou personne. Par exemple, dans une entreprise le représentant du personnel en cas de conflit représente un salarié. Ici, il s'agit de présenter la représentation de l'autre. La représentation comme « opacité réflexive » est dans l'articulation entre le peintre et son modèle par le truchement de la peinture. Le peintre présente la représentation d'un autre par le portrait mais avec cette donnée qu'*a priori* le peintre comme le tableau (l'objet physique) sont dans une discrétion afin de mettre en avant la représentation. Ces deux facettes de la représentation sont en jeu dans toute œuvre mais dans ma pratique de l'exposition je tente de rendre visible cette « opacité réflexive » mettant en présence le tableau, la personne peinte et moi-même, le tout accompagné parfois d'un texte, d'un journal de bord, qui dévoilent le processus du portrait. De plus, le tableau est exposé « seul » et à ce moment il est dans « une transparence transitive ». Sur ces deux composantes Marin explique :

> *Premier effet du dispositif représentatif, premier pouvoir de la représentation : effet et pouvoir de présence au lieu de l'absence et de la mort ; deuxième effet, deuxième pouvoir : effet de sujet, c'est-à-dire pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif sur lui-même*.[90]

Dans ma pratique du portrait, bien évidemment il y a la représentation comme mimésis, il faut reconnaître la personne peinte ou, si le regardeur n'a pas connaissance du référent, la singularité de la représentation ne peut le faire douter que cette personne « existe ». De plus, dans ma pratique d'exposition je tente de « présenter » le processus de la rencontre dont le portrait (le tableau) est un élément. Marin, s'il construit sa pensée à partir de la linguistique et du structuralisme, apporte ceci que le langage n'est pas seul à exprimer nos idées et que la peinture elle aussi le fait mais d'une manière différente car ce qui fait « art » est en face de nos yeux et nous ne saurions l'oublier, alors que lorsque

[90] Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, Le sens commun, 1981, p. 10.

nous parlons les mots disparaissent pour laisser à notre esprit les idées.

Enfin, la pensée picturale, et c'est ici un point important, se construit sur un mode analogique, ce que d'ailleurs développe Gilles Deleuze, ce fut aussi une « manière » utilisée par les alchimistes pour exprimer leurs idées et expériences.

Michael Maïer
Papesse
Gravure
91

La peinture cristallise le sens dans la matière, dans l'objet, son espace est de l'ordre du visible et ne pourrait pas exister sans cela contrairement au langage et de surcroit au langage oral. Il y a un déplacement avec la peinture qui provoque en quelque sorte le récit, en amont et en aval, alors que le langage est sans écart, il est récit. Malgré cette légère différence Marin constate que le langage comme la peinture, par ce processus de créer un effet de présence de ce qui est absent, sont à l'origine d'une narration, mais sont aussi présence d'un temps résolu que le tableau cherche à nous faire ressentir. Face à un portrait nous captons le moment où le portrait a été fait, tout en le réactualisant de notre regard : ce que nous voyons est d'un autre temps. Pour que nous puissions nous oublier dans la peinture, le peintre comme sujet doit disparaître afin de donner toute la place à la représentation. Van Eyck est une exception à cette règle car il n'évacue jamais sa présence comme sujet en introduisant sa silhouette en tout petit dans un lointain en reflet du tableau ou en inscrivant « Jan Van Eyck fut ici, fait de son mieux ». C'est ce qu'explique Louis Marin dans « le portrait du roi » en démontrant que le narrateur doit

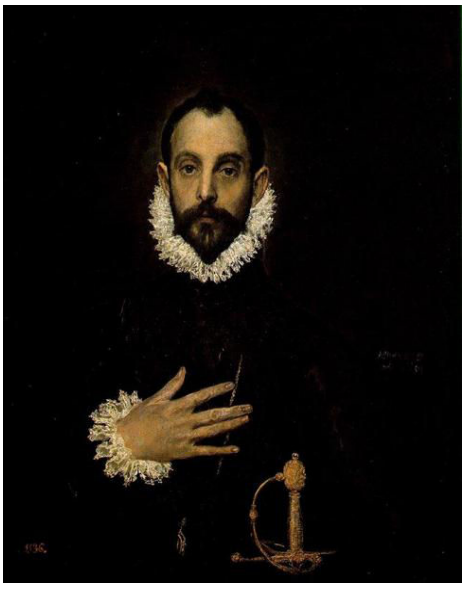
[91] *In* Stanislas Klossowski de Rola, *Le Jeu d'Or*, Londres, éd. Thames & Hudson, 1997.

disparaître en tant que sujet afin de donner le pouvoir absolu à la représentation du roi. Van Eyck en se rendant visible dans ses tableaux n'est plus totalement dans « l'opacité réflexive » car par ce fait il donne à voir une partie du processus : il est le sujet qui semble nous dire « j'ai construit cette peinture que vous êtes en train de voir » et nous ne pouvons pas alors considérer la représentation dans une pleine illusion de présence. Marin explique que pour que nous soyons face à un énoncé, l'énonciateur doit disparaître, sa présence trop grande fait perdre à la représentation son statut, illusoire, de représenter une présence absente. C'est donc que le récit, s'il se montre dans une représentation « énoncée », se doit de faire disparaître le « je » de l'énonciation. Louis Marin cherche à démontrer que la peinture aussi est langage : peut-être pouvons-nous imaginer que la peinture naît simultanément avec le langage et vice-versa, qu'il ne s'agit pas de poser l'une supérieure à l'autre mais de remarquer qu'avec la Renaissance le système analogique a perdu sa place dominante qu'il possédait au Moyen Âge, pour une pensée rationnelle et logique dans laquelle le langage s'épanouit au détriment d'une certaine peinture. Cette pensée analogique, qui perdure pourtant dans la peinture, porte en elle aussi comme essence une narration, un récit mais dont la forme et la compréhension peuvent paraître parfois déstabilisantes pour une pensée scientifique, logique, rationnelle, contemporaine.

Dans le jargon du peintre on dit de la peinture qu'elle peut être « bouchée » : phénomène souvent dû à un trop de peinture, de couches. C'est qu'il existe donc un « trou » qui peut se refermer et empêcher au récit d'advenir. « Ce trou » nous en reparlerons et l'aborderons sous différents angles. Ici, il est le vide nécessaire pour le récit.

a - Le portrait, un tout petit récit

L'intrigue d'une histoire littéraire peut souvent se résumer en une phrase du type : « un personnage dans une situation désespérée va trouver une solution pour survivre », ou encore, « il réussit à trouver le meurtrier grâce au bouton tombé sous le siège », etc. L'intrigue est un concentré du récit avec, comme particularité, un point d'articulation d'un événement à l'autre. Contrairement au récit, elle n'a pas besoin de se dérouler dans un temps long mais pointe le passage entre deux vitesses ou le moment de la transformation. Elle porte donc en elle toute la tension du récit. La peinture quand elle s'attelle à l'expression d'un récit se contente généralement de son intrigue comme point aigu qui offre un hors champ où le récit se reconstruira au gré de l'imaginaire du spectateur. Mais alors, que reprend le portrait peint à l'intrigue ? Il nous semble que leur point commun est dans cette tension entre deux temps ou deux événements. Et plus encore, comme si nous pénétrions à l'intérieur de cette articulation de l'intrigue et en découvrions un espace. Évidemment, nombre de portraits sont mis en scène et l'intrigue se donne à voir facilement, mais d'autres, d'une composition plus sobre, sont pour nous cet espace que la peinture réussit à donner à voir. Récit à l'intérieur duquel nous trouvons l'intrigue, à l'intérieur de laquelle nous trouvons le portrait peint. Comme un voyage à l'intérieur du temps dans l'infinitésimal.



Le Greco
*Le chevalier à la main sur la poitrine, ve*rs 1578-1580
Huile sur toile, 81,8 x 65,8 cm

Ce tableau du Greco en est une remarquable démonstration. Composition extrêmement sobre, fond profond, sans aucun détail de lieu. La collerette et la manchette blanche soulignent l'importance du visage et de la main. Mais une forte tension s'en dégage et les interprétations sur le sens de la main posée sur la poitrine sont multiples. Il nous semble que cette main est posée sur le vêtement déchiré, comme une blessure après le combat. L'épée visible tout près pourrait confirmer cette hypothèse. L'intrigue du portrait pourrait être « le chevalier blessé garde sa dignité », mais rien n'est raconté, nous sommes seulement face à cette tension que nous offre le portrait et peut-être face à cette leçon : il faut savoir perdre. Une fois de plus la peinture est l'expression de la perte, un « less is more » comme opérateur pictural. Et c'est justement cette intrigue qui retint Fernand lorsque je lui proposais de faire son portrait. C'est une carte postale de ce tableau du Greco qu'il me confia comme référence à l'image qu'il voulait de lui. Cette tension autour du mystère de la main posée sur le vêtement déchiré fut pour nous à l'origine de la représentation de sa fiction. Alors qu'il m'avait donné la carte postale reproduisant ce tableau et à force de la regarder sans avoir jamais vu l'œuvre je fus interpellée par ce geste de la main sur le tissu déchiré, j'en parlais à Fernand et nous décidâmes de prendre l'épée et de la planter dans son cœur. Ensuite, il voulut que le sang qui coulait de sa blessure se transformât en fumée de cigarette qui elle-même se métamorphose en cette phrase « La vie est comme une cigarette et le temps la brûle entre ses doigts » suivie de son nom « Fernando Montecon Quintana ». Pour ce tableau le récit est celui du drame de la mort jouée symboliquement sur la toile, obsédante pour Fernand et qui un jour deviendra réelle.

Sabine Stellittano
Fernand, 2004
Huile sur toile, 130 x 97 cm

Ainsi, les éléments sont autant d'indices qui permettent au regardeur de construire une narration à partir de la toile. Cette narration est un fantasme, nous sommes obligés de broder à partir d'éléments qui se donnent à voir, de combler le vide, les manques, les trous. Et c'est bien de cela dont il s'agit dans le fantasme avec le mathème lacanien $\mathcal{S} \lozenge a$ [92]: il s'agit de poser « quelque chose » dans le trou du désir. De la même manière, si nous comparons le fantasme avec le souvenir de notre petite enfance, Freud déjà avait constaté que les manques de notre mémoire, l'impossibilité de dire ce qu'il en est de notre expérience vécue – le mot divise, laissant derrière lui une part de notre ressenti – amène le sujet à inventer, ré-imaginer son souvenir qui devient une construction fantasmatique. Ainsi, la narration se substitue à un vécu indicible. Sarah Kofman[93] écrit : « Le fantasme est un récit après coup que l'on peut faire (par la méthode analytique) de l'histoire de l'artiste, grâce à la structuration symbolique dans une œuvre d'art. » Évidement Sarah Kofman parle de l'auteur en tant que sujet unique à l'origine de l'œuvre, mais dans ma pratique la chose se complexifie puisque la personne peinte intervient activement dans tout le *process* pictural. Un peu comme s'il s'agissait du croisement de deux fantasmes, et pour reprendre à notre compte les mathèmes lacaniens nous pourrions l'écrire ainsi : $(\$\lozenge a)^2$. Et si alors nous nous référons à la formule mathématique des identités remarquables, à savoir $(a+b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$, nous devrions arriver à $\$^2 \lozenge 2\ \$ \lozenge a^2$, ce qui pourrait être probable, mis à part la question du trou ou poinçon ◊. Deux sujets (la personne peinte et moi) et deux objets entremêlés (qui se retrouvent dans le tableau) est concevable, mais que voudraient dire les deux trous ? Un double espace dans lequel de l'énergie pourrait circuler ? Espace géographique, devant derrière le tableau ? Ou espace temporel, avant et après le tableau ? Deux tunnels vers l'inconscient ? L'entrée et la sortie ? Vers une identité remarquable ? Remarquable car elle ne serait plus figée dans « un seul » ou un même, mais dans une circulation possible grâce à cet espace naissant de la rencontre, *entre* condition de vie du récit.

L'intrigue est cette condensation que l'artiste produit en se saisissant d'un récit composé d'éléments parfois hétéroclites, pour lui donner une structure temporelle unifiée. Ce qui trouble dans le portrait est que tout en donnant à voir une *mimésis*, à savoir la ressemblance de la personne, le tableau lui-même ne peut en être une, car le

[92] Se prononce : grand S barré poinçon petit a.
[93] Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art, une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque, 1970.

peintre, et ceci à cause des contraintes techniques propres à la peinture, ne peut dérouler l'histoire dans le temps. Ce temps historique doit être transformé pour rendre compte de l'essentiel, de ce pourquoi l'histoire est racontée. Ce chevalier nous livre quelque chose de ce récit qui se trouve dans l'articulation entre l'expression de cet homme et sa main posée sur une blessure. C'est au niveau de la *mimésis III* que la découverte de ce récit se pose. En effet, non seulement le regardeur peut passer à côté, mais il s'agit en plus de notre interprétation, une parmi tant d'autres. Cette troisième étape, celle du regardeur, peut donc être, selon la stratégie du peintre, légèrement guidée mais reste le moment de la création qui échappe, nous semble-t-il, à l'artiste. Le langage n'est donc pas visible, nous ne saurons jamais ce que le chevalier a raconté au Greco, pour autant nous pouvons être sûrs qu'il y a eu langage entre eux et que c'est à partir de cet échange que le peintre a trouvé les solutions du tableau, qui ne sont que l'expression d'une intrigue, c'est-à-dire la configuration de l'expérience temporelle en un seul lieu, opération de synthèse qui aboutit au tableau.

Le trait essentiel de la communication pour ce qui est de la peinture de portrait est dans la notion même de temps, bien plus que la notion de langage. Le moment « du vivre » du modèle étant le même que celui du peintre ou du regardeur. Il y a quelque chose de commun dans notre rapport au temps et ceci dans toutes vies humaines. Il est peut-être le sujet caché du portrait. Si l'analyse de Ricœur porte sur le récit, et s'il entend celui-ci au sens le plus large, à savoir de la simple conversation au récit historique, il n'aborde absolument pas celui de la peinture. Cette dernière pose deux problématiques : le peintre ne dispose que d'une surface pour tout dire ; la lecture du tableau n'est pas comparable à la lecture d'un texte qui, elle, se déroule dans le temps et peut être évaluée, ce qui n'est évidemment pas le cas pour une toile. Pour autant, si la fonction principale du récit est la mise en intrigue, à savoir donner une cohérence et une unité à une histoire qui n'est pas le réel, il en est de même pour la peinture. Il existe aussi des temps qui se superposent et qui dans le portrait se cristallisent souvent dans le regard, véritable médium des âges du tableau. La fiction pour Ricœur ne s'oppose pas au réel, elle est une expérience alternative du temps, en ce sens que la peinture de portrait est une fiction par le fait même de son impossibilité de rendre compte d'un certain temps et de l'obligation du peintre d'en donner une autre forme qui nous paraît être un temps bien plus circulaire que linéaire, voire, et ceci est un paradoxe pour la peinture qui est en deux dimensions,

un mouvement unique, celui de la profondeur. Non pas une horizontale, ni une verticale mais cette ligne qui va du regardeur au tableau. Ligne de perspective qui depuis la Renaissance n'a cessé d'être interrogée dans la peinture. Dans le portrait, elle est là, non pas dans la représentation du tableau, mais dans la relation que nous avons avec lui. La profondeur du portrait tient en la capacité du peintre de mettre en relation sa peinture avec le regardeur. Cette ligne peut aller de regard à regard, mais semble pourvoir interpeller tout notre être.

b - Quel « je » de l'intrigue ?

Nous pourrions faire un portrait universel simplement en écrivant « je ». Nous sommes tous des « je », même s'ils sont différents. Mais qu'est-ce au juste ce « je » ?

Il est ce qui nous inscrit comme être dans le temps. Il n'existe pas de « je » hors du temps comme une formule mathématique, le « je » du « récit de soi », de l'énonciation se déroule forcément dans une durée. La manière de « se raconter soi-même » induit un processus d'historisation qui porte sa part de fiction, une part de sa personnalité enrichie de toutes nos rencontres. Se raconter, c'est se dépeindre à l'autre. Paul Ricœur explore cette notion d'identité, son rapport au temps, mais aussi son caractère stable qu'il nomme *identité-idem* et l'autre plus mobile qui est l'*identité-ipse.* Le temps nous modifie, quand bien même des efforts sont faits pour ne pas changer, allant jusqu'à la chirurgie, notre corps se modifie et avec lui toutes les données de notre personnalité. On peut le voir dans l'œuvre de Roman Opalka.

Roman Opalka,
Autoportraits, 2009-2014
Photographies noir et blanc sur papier
24 x30, 50 cm

Il y a du *même* qui au fil des ans est modifié. L'artiste semble être le temps qui redessine à chaque fois le visage de Roman Opalka[94]. On peut retrouver ce phénomène temporel dans l'œuvre de Diego Vélasquez qui fit des portraits de la famille royale sur plusieurs années.

À gauche :
Diego Vélasquez
Portrait de Philippe IV, vers 1623
Repeint en 1628
Huile sur toile, 198 x 101.5 cm

À droite :
Diego Vélasquez
Portrait de Philippe IV, 1624
Huile sur toile, 200 x 102,9 cm

Ainsi, à l'intérieur de la notion de *même* il y a de la différence, des écarts que la succession des jours, des mois, des années opère à la manière d'une danse Butô. Ces transformations sont imperceptibles à l'œil nu, nous devons en passer par l'œuvre, ici la photographie ou la peinture, pour découvrir comment le temps nous travaille. Si le temps façonne notre corps, notre caractère qui se construit aussi parce que nous avons ce corps-là, s'en trouve modifié tout en gardant des traits qui lui sont propres. Il y a comme un parallèle qui doit se faire naturellement entre l'évolution de notre corps et notre caractère. Lorsque le décalage a lieu, il devient un symptôme d'un mal à vivre. Dans le film de Robert Aldrich, *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* Bette Davis incarne le temps psychologique arrêté d'une petite fille dans un corps qui vieillit. Sur son visage, on peut voir le choc de ces deux temps. En ce sens, il y a dans notre société contemporaine un refus de vieillir, qui est peut-être un symptôme, et une grande technologie médicale est mise en place afin de lutter contre.

[94] http://www.opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr

Bette Davis in *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*
Film de Robert Aldrich, 1962

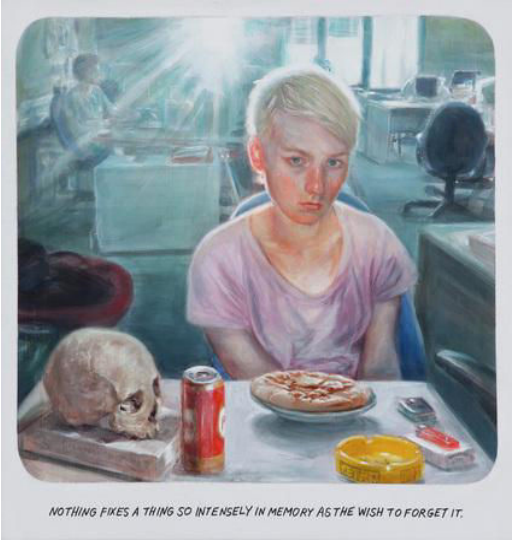
D'une certaine manière, lorsque ces décalages sont grands, la personne invente un « je », véritable fiction qui trouve place dans une identité narrative. Construction d'un personnage qui semble porter un déguisement, costume de théâtre et masque visant à cacher le réel, ce rapport entre notre corps et le temps. Car si le corps, comme l'explique la psychanalyse, est du côté de l'imaginaire, le temps est là, bien réel contre quoi nous ne pouvons rien. Le « je » est donc comme nous venons de le voir en étroite liaison avec le temps, mais il l'est aussi avec la société, il est une manière de dire que je suis au monde, et que le monde me voit. Le « je » est donc une sorte de liant de notre personnalité, c'est lui qui reconstruit une unité. Mais ce n'est pas une colle rigide, un ciment, car le temps à coup sûr le briserait, le « je » doit être un liant souple qui ne doit pas sécher afin de garder une plasticité jusqu'à notre dernier souffle.

Le travail du portrait peut avoir cette portée de réactualisation du « je ». Selon les courants de peinture, il mettra en avant soit l'*identité-idem*, soit l'*identité-ipse*. Vélasquez est à ce titre remarquable, car il réussit à les équilibrer dans ses portraits.
Kristina Herlant-Hénart écrit dans son article[95] :

> *L'identité serait ainsi assurée par le fait de pouvoir « se dire soi-même » et se reconnaître dans une histoire dont on compose, on invente, l'unité. C'est ce qui permet d'ailleurs d'inscrire l'existence au sein d'un ensemble qu'est le monde environnant.*

[95] Kristina Herlant-Hénart, *Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricœur,* www.fondsricoeur.fr

Le processus du « je », s'il semble nous être commun, n'est pas naturel et ne va pas de soi. C'est un moment où peuvent se créer des failles qui peuvent nous conduire jusqu'à la maladie mentale. Dire « je », c'est déjà inventer. Il est très difficile de répondre à la question « qui suis-je ? ». De nombreuses sociétés donnent des modèles dans lesquels nous venons nous glisser avec cette illusion du « je ». Il semble que le moment de l'adolescence soit celui critique de cette évolution.



Muntean/Rosenblum
Sans titre, 2010
Huile sur toile, 500 x 517 cm

Dans cette peinture de Muntean and Rosenblum, la jeune personne (garçon ? fille ?) semble nous questionner sur son « je » et ne pas être dupe de son caractère illusoire, montré par la vanité, représentée ici : cigarette, pizza, soda et tête de mort.

Dans ce portrait de Jocelyn Hobbie, le titre livre une information sur la sexualité de la jeune personne, donnée importante dans la constitution du « je » lors de l'adolescence. Ses mains tirent la jupe sur le genou, elle exprime une disgrâce entre enfant et femme. Son corps ne semble pas posé sur le lit dont la couverture rouge pourtant fait des vagues. Se cache dans cette peinture très figurative une sorte de discontinuité inquiétante. Dans ce dernier exemple, il ne semble pas s'agir d'un portrait. Le doute plane. Cette jeune personne se donne à voir non pas pour sa singularité, quand bien même elle soit très singulière, mais pour son être d'adolescent, sorte de paradigme.

Jocelyn Hobbie,
Single Bed, 2004
Huile sur toile, 137 x 137 cm

Face au tableau de portrait nous sommes confrontés à cette notion de « je » qui s'offre à nous et il ne saurait y avoir de « je » sans l'autre, qui peint, qui regarde. Le « je » est la persona sociale qui est nécessaire pour évoluer dans le monde, parfois stéréotypé, ultra normé ou libre, il permet de nous unifier derrière un masque lorsqu'il tombe, se brise. C'est la folie qui nous guette ou l'Éveil ! La psychiatrie explique que le psychotique ressent son corps morcelé, multiple, éclaté. Le « je » est donc cette construction qui se bâtit dès l'enfance avec notre histoire et tout ce qui traverse notre être, véritable structure qui va nous tenir en un bloc, sous une forte concentration, toute l'intrigue de notre existence.

c - « Je » présent

La communication orale, celle du dialogue, s'opère dans le présent. Elle peut être rediffusée par des moyens techniques, mais si nous restons sur le fait qu'une personne parle et que nous l'entendons, ce moment précis de l'échange se déroule dans une actualité. Pour Ricœur, « il faut donc en passer par le temps de la linguistique »[96]. Mais il y a une autre manière de rendre compte du temps présent qui nécessite certes d'en passer par un médium. Peindre d'après modèle, dans le face-à-face, c'est donner à

[96] Paul Ricœur, *Temps et récit,* tome III. *Le Temps raconté,* Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 197.

voir une actualité, quelque chose s'échange, autre que le langage, de présence à présence, de présent à présent. Évidemment, le peintre peut jouer de ses artifices pour donner l'illusion de cet immédiat comme nous l'avons vu chez Elizabeth Peyton, et comme pourrait le faire un enregistrement d'une voix derrière une porte : nous aurions l'illusion de la présence de l'autre. Mais c'est là une toute autre démarche. Chercher à peindre face à son modèle c'est aussi tenter de donner à voir ce présent dans le futur. Certains portraits semblent nous dire « regardez ce présent », quand bien même la toile daterait d'il y a un siècle ou plus. Ce qui dans le langage écrit peut donner cette impression se trouve peut-être dans les interviews, ou échanges épistolaires, le dialogue entre les deux personnes témoigne aussi d'une contemporanéité des protagonistes qui a eu lieu dans le passé et que nous pouvons lire dans un autre présent qui est un futur pour le premier. Le « je » qui dans la littérature fait le plus écho au portrait est le portrait littéraire et le récit autobiographique. Dans le portrait littéraire, nous ne retrouvons pas l'immédiateté entre le sujet et l'écrivain. Le temps de l'écriture est solitaire. Le temps de la peinture du portrait se fait avec l'autre dans le partage du présent. Le récit autobiographique lui, implique le geste de l'écriture avec soi dans son présent, tout comme l'autoportrait. La question de la présence à l'autre n'est pas si essentielle pour l'élaboration d'un portrait et beaucoup de peintres s'en passent, elle est primordiale en revanche lorsqu'il s'agit de donner à voir le temps, celui-là même de la condition humaine. Avec ceci de complexe dans la peinture de portrait qui est la donnée de l'énonciation. Le « je » du portrait est à la fois celui du modèle et celui du peintre. En est-il de même lorsque le peintre travaille d'après nature, une pomme, un arbre, un âne ? Le temps présent ne s'incarne dans cette situation qu'à travers le seul être du peintre. La pomme, l'arbre ou l'âne ne pourront avoir un regard sur ce qui se peint et en rien intervenir. Il existe beaucoup de portraits où le modèle n'intervient pas. Peut-on alors dire qu'il s'agit du même travail que celui de la représentation de la pomme ? Il y a peut-être d'ailleurs une différence entre la pomme et l'âne ou l'arbre. L'âne et l'arbre sont vivants, ils sont des étants. La pomme est morte. Il a donc une importance à peindre le vivant pour ce qu'il nous dit du temps présent. C'est le point commun entre l'âne, le paysage et l'être humain bien que ce dernier soit un « dasein ». Peut-être que certains portraits s'arrêtent à ce point commun. Pour d'autres, c'est une autre histoire, celle de l'échange, du vécu, du langage, du partage de l'être du temps conscient.

Rosa Bonheur
Tête d'Âne, 1881
Huile sur bois, 24,8 x 30,4 cm

Paul Cézanne
Madame Cézanne au fauteuil jaune
1888-1890
Huile sur toile, 80,9 x 64,9 cm

Diego Vélasquez
Innocent X, 1650
Huile sur toile, 140 x 120 cm

Nous pouvons imaginer que l'âne comme Madame Cézanne n'ont pas participé à l'élaboration du tableau, quant au pape, s'il fut surpris de la véracité du portrait, on peut penser que c'est lui qui décida de s'asseoir sur ce trône richement décoré, un billet à la main. En résumé, d'en être passé par le langage pour l'élaboration du portrait. Ces trois tableaux ont ceci en commun qu'ils sont la représentation du vivant et donc d'un temps présent partagé avec le peintre que nous pouvons contempler aujourd'hui.

b - « Je » historique

Le portrait s'inscrit dans l'histoire et ceci bien au-delà de sa représentation, par la simple facture du peintre, des matériaux utilisés. Les faussaires le savent bien et cherchent toiles, châssis, peintures, et même poussière d'époque pour que le tableau donne une indication de date. Il entre aussi dans le temps historique puisqu'il rend compte de l'impermanence de la vie. Chaque portrait implique la mort en donnant à voir une personne dans un temps présent/passé et le soumet à la condition humaine qui est d'avoir un début et une fin. La peinture est elle-même la trace d'un geste passé, celui du peintre qui signe le passage du temps, de son être-là qui au moment où nous le contemplons est résolument terminé. Pourtant, le portrait dit « d'histoire » a un objectif

opposé, à savoir « de garantir l'immortalité et l'exemplarité du modèle »[97].

Jacques-Louis David
Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard, 1801
Huile sur toile, 260 x 221 cm

Dans ce portrait historique, David choisit un format bien plus grand que les normes du moment pour le portrait afin, on le comprend, de servir son propos. Le choix de la situation fut influencé par Bonaparte lui-même qui « désirait être représenté "calme sur un cheval fougueux"[98] ». C'est à partir du désir du modèle que le peintre a cherché à mettre en place avec tout son art une composition qui va idéaliser le personnage, l'élever au-dessus de ses troupes au lointain et à pied dans sa toile. Il montre du doigt la victoire et nous regarde car c'est pour nous qu'il va gagner, il « accomplit le destin de la France ! » Véritable image de propagande, elle fut critiquée par ses contemporains pour l'unique raison de l'absence de ressemblance avec Bonaparte dont le visage leur semblait trop jeune. C'est un portrait historique qui n'a évidemment rien à voir avec l'histoire elle-même. C'est le fait – illustration d'un événement –, ici le franchissement du Grand-Saint-Bernard, qui est théâtralisé afin d'ajouter à l'idéalisation du personnage. David ici répond à merveille au désir de la commande tout en faisant preuve de son art.
Ainsi le portrait d'histoire est bien plus le portrait d'une idée. Et si le « je » de Bonaparte subsiste, c'est en tant qu'idéal du moi qui se veut exemplaire pour tous les spectateurs. D'ailleurs, malgré les critiques, Bonaparte fut très satisfait et, pour preuve, en fit faire des copies. Car la problématique de la ressemblance n'existe ici que pour les critiques qui comparent le visage peint au visage vivant, mais pour Bonaparte, ce qui est

[97] Guilhem Scherf, *Portraits publics, portraits privés 1770-1830, L'histoire incarnée*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 236.
[98] *Ibid.,* p. 245.

représenté là correspond à son idéal du moi, à la manière dont il se pense à l'intérieur de lui, à son ego et aussi aux retombées politiques que pourra avoir un tel tableau. Cette question de la représentation d'un idéal du moi a été abordée par Daniel Arasse[99] dans son analyse du *Studiolo de Frédéric III de Montefeltro*. Il nous démontre, en s'appuyant sur la méthodologie de Freud dans l'*Analyse des rêves,* comment le *Studiolo* est un autoportrait de son idéal du moi, de sa structure psychique.

> *On peut dès lors considérer que, dans son décor et sa fonction, le* studiolo *donne figure,* in penetrabilus*, au moi idéal de Frédéric ou, plus précisément peut-être, à son idéal du moi.*[100]

C'est évidemment une piste passionnante mais il nous semble assez incroyable que dans son analyse il ne parle jamais des artistes qui ont réalisé cette œuvre, à savoir Giuliano da Maiano, Francesco di Goirgio Martini, Sandro Botticelli et Bramante ! Comme si ces artistes de haut niveau n'avaient été pour rien dans ce projet, dans sa composition et les différents choix opérés. Sous la plume d'Arasse, ils disparaissent littéralement laissant entendre qu'il s'agit ici de la pure et unique volonté du Duc ! Comme s'il avait décidé de chaque détail et de toute la composition, ce qui fait de lui un véritable artiste. D'ailleurs Arasse parle d'autoportrait, or l'autoportrait signifie que la personne représentée et la personne qui produit l'œuvre sont la même, ou alors nous devons analyser l'œuvre comme une pièce conceptuelle ce qui serait anachronique. Il ne s'agit donc pas d'un autoportrait, mais d'une commande complexe, comme il se faisait alors, faisant appel à différents corps de métiers. Comment démêler ce qui relevait du désir des artistes et de celui du commanditaire ? Impossible ! Il est vrai que même si Daniel Arasse ne parle pas des artistes cela ne remet pas en cause sa thèse selon laquelle il s'agit d'une représentation d'un idéal du moi : son texte nous offre le dénouement de l'intrigue du « je » que nous devrions nommer ici « moi ». C'est ce point qu'il cherche à prouver mais il nous semble important de nuancer et d'envisager qu'entre ces hommes (le commanditaire, les artistes et les artisans) il y eut beaucoup d'échanges, de propositions. Et sûrement, si au final le résultat épouse totalement le souhait du Duc, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une création faite par des artistes de qualité avec tout ce que la création implique. Arasse porte son analyse en reliant tout ce qu'il voit dans le

[99] Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Champs des arts, 2006.
[100] *Ibid*., p. 48.

studiolo à Frédéric, mais n'est-ce pas plus complexe, sachant que chaque artiste possède aussi un moi idéal et un idéal du moi ?

L'intrigue du « je » n'est-elle pas dans ce jeu entre moi idéal et idéal du moi et dans ce tissage entre plusieurs protagonistes ? L'idéal du moi se construit à partir d'un modèle identifié comme idéal alors que l'idéal du moi est ce moment où un adulte, un Autre, désigne à l'enfant son reflet dans le miroir ! C'est toi que tu vois. Ce qui procure une grande joie à l'enfant qui se voit alors unifié dans son corps. Ces deux « moi » sont parfois très différents et il existe un passage de l'un à l'autre que le sujet dois négocier et réactualiser sans cesse. Le jeu du portrait est qu'il est à la fois en place du miroir pour le sujet ainsi que la projection de l'idéal du moi, et satisfait certainement le Roi quand les deux se fondent parfaitement.

7 - Le temps du portrait. Le portrait est-il un événement ?

Si nous entendons « événement » dans le sens d'Alain Badiou, à savoir de multiples actions qui engendrent en elles-mêmes une manière nouvelle à laquelle les protagonistes seront par la suite fidèles, l'événement se crée sans le savoir : c'est *a posteriori* et en étant fidèle à cette transformation qu'il le devient. Badiou donne l'exemple de Mai 68 où les différentes actions (manifestations, réunions, grèves, etc.) ont, sans projet déterminé, fait événement. Il parle aussi de la chrétienté qui, même si elle s'est construite sur une fable selon lui, s'est constituée de plusieurs actions : marches, rassemblements, venue des apôtres autour de la personne de Jésus, etc. Actions qui, inscrites dans un temps précis, créent le christianisme, et ceux qui lui seront fidèles contribueront en disant que cela a changé leur vie avec un avant et un après. Il paraît improbable qu'une seule toile puisse faire événement. On pense au *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch mais, en vérité, ce n'est pas une toile mais les multiples actions (sociale, industrielle, économique, poétique, etc.) vers l'abstraction qui font événement dans l'histoire de l'art. Alors qu'en est-il du portrait ? Là aussi nous pensons qu'il est difficile de pointer un tableau en particulier mais c'est bien une multiplicité d'œuvres et souvent de différents artistes qui vont faire événement.

Nous nous approprions donc ce concept à une échelle plus modeste, à savoir celle de la vie du peintre et de son « monde ». On peut supposer que le système pictural que chaque peintre tente de produire est un monde parallèle aux autres. Pour un peintre, certaines de ses toiles font événement dans son histoire individuelle dans le sens où sa pratique se trouve transformée par de nouvelles compréhensions, ne faisant pas partie d'un savoir théorique mais bien de *sa manière*. Il n'a pas pour cause unique la pratique picturale mais c'est bien toute la vie du peintre, dans son quotidien, lectures, voyages et rencontres qui le provoquent. Ainsi le peintre de portraits peut trouver dans la rencontre avec son modèle un des éléments participant à son propre événement. Mais ce n'est pas une chose forcément visible et facilement détectable. Comment pourrions-nous estimer la relation entre Vélasquez et la famille royale ? Comment savoir ce qui fit événement dans la vie artistique de l'artiste ? Là où il y aurait peut-être une discordance avec le concept de Badiou se situe dans la notion de fidélité. Cette notion implique une volonté, ce qui, nous semble-t-il, n'a pas lieu chez le peintre que l'événement pictural a métamorphosé. On peut le constater dans le cheminement de Picasso : jamais il ne revient vers un système pictural passé. Nous pouvons également faire un parallèle avec l'analyse : rares sont les séances d'analyste qui font événement, c'est l'analyse tout entière et la traversée du fantasme qui fait événement dans la vie d'une personne qui s'en trouve transformée.

Nous pourrions émettre l'hypothèse que le moment où l'artiste trouve ce qui sera par la suite son style, est l'événement. On le trouve dans un point aigu de la vie d'artiste comme Van Gogh avec la couleur/touche, Modigliani avec ses formes allongées aux yeux en amandes bleus, etc. Définir ce qui constitua la consistance de l'événement est un travail minutieux presque impossible, tant il est multiple. Dans la pratique du portrait ce qu'il est intéressant de noter est l'enrichissement du multiple par la rencontre. Non pas que chacune d'entre elles fasse événement mais qu'elles nourrissent le possible de la transformation.

Le portrait pose aussi la problématique de la représentation de l'être comme Un, notion que Badiou interroge en définissant l'être comme élément constant mais avec une multiplicité infinie. D'une certaine manière, nous retrouvons ici en parallèle les concepts de Paul Ricœur d'*identité- ipse* et *identité-idem* qui sont le multiple et le constant dans

l'être. Le portrait semble donc *a priori* donner à voir l'unité de l'être dans une représentation unique d'un corps. Mais cette idée est, nous semble-t-il, un peu rapide et superficielle. Car, comme nous l'avons vu précédemment avec le tableau de *Madame Récamier,* le portrait n'existe que dans le dialogue entre modèle et peintre, au minimum. Plutôt que de dire « le portrait de Madame Récamier », nous devrions dire « le portrait de David/Récamier ou de Gérard/Récamier », etc. Bien souvent d'autres personnes interviennent sur l'œuvre qui se crée, soit en donnant leur avis sur la toile, soit par influence indirecte, par des lectures, d'autres peintures, etc.

Peut-on dire que le peintre est une sorte de phénoménologue qui nous donnerait à voir tout ce qui s'offre à sa conscience dans sa complexité au moment où il peint cet autre face à lui ? À savoir toutes les données de l'optique, celles qui ont un mouvement de l'extérieur vers le peintre, et celles que le peintre peut observer en lui-même. Ce qui est difficile pour le regardeur est de sentir à son tour ce qui lui appartient de ce qu'il est en train de voir, et d'ailleurs est-ce bien utile que le regardeur le sache ? L'élongation des corps propre au style du Greco est certainement une manière de transcrire quelque chose que certains ont choisi d'expliquer par un problème ophtalmologique. Il semble plus probable que ce qu'il nous donne à voir est sa conscience même, pas seulement de ce qu'il voit, mais du fait même qu'il peint. N'y a-t-il pas de meilleure manière de donner à voir la conscience de peindre qu'en rendant inévitable au regardeur ce détour par la peinture même, la manière qui la compose ? Dans son article, Renaud Barbaras explique que pour Jan Patočka il y a dans « l'apparaissant » le monde lui-même.

> *L'essence même de l'apparaître implique la référence à cet apparaissant très singulier qu'est le monde, ce qui revient à dire que toute apparition, en tant qu'elle est vraiment apparition (d'autre chose que celui à qui elle apparaît) est nécessairement co-apparition du monde.*[101]

Comment comprendre le processus du portrait à travers ce point de vue ? Reprenons les trois apories de Ricœur. Dans un premier temps, nous pouvons dire que le modèle est pour le peintre « un apparaissant » mais, par le fait même de la situation du portrait, le modèle se trouve bien plus être un apparaître au sens d'un ressenti qui lui

[101] Renaud Barbaras, « Le Mouvement du monde et le problème de l'apparaître », Paris, *Revue Philosophie* 2013/3 (n° 118), pp. 21-33. https://www.cairn.info/revue-philosophie-2013-3-p-21.htm

apparaît à lui le peintre au moment de la rencontre. Face à lui, tout le mouvement du monde se trouve en une seule personne. C'est avec cet infini, au fond, qu'il doit travailler, transformer afin de lui donner corps dans la toile. En synthétisant ? Par métonymie ? Métaphore ? Comment définir cette opération de pratique picturale ? Il y a là, peut-être, tout ce qui fait la différence entre le portrait d'un amateur et celui d'un artiste. Le peintre amateur n'est pas phénoménologue, il reprend des formes picturales trouvées par d'autres qu'il essaie tant bien que mal de mettre en œuvre sur sa toile, il se divertit de la peinture pour masquer ce qui lui fait face, masquer le temps. Le peintre est d'une certaine manière bien plus un débutant dans le sens où il découvre tous ces phénomènes face à ce qu'il vit (car c'est bien plus que ce qu'il voit) et que lui aussi essaie de mettre en œuvre tant bien que mal, en tout cas à ses débuts, tous les phénomènes de sa conscience sur la toile et a conscience de tout ce qui lui échappe. Être hors des clichés. Le mot « cliché » vient de l'imprimerie : au lieu de replacer à chaque fois les lettres sur les réglettes, on en utilisait certaines déjà montées en groupes de mots souvent utilisés. Le peintre doit être face à ses couleurs comme face à ces mots, ne pas les utiliser dans un pré-assemblage, qui existe de plus en plus dans les magasins de loisir et création qui fleurissent un peu partout. Le peintre crée son assemblage et pour cela il doit être très conscient de ce qu'il voit, de ses sensations. Être conscient ne signifie pas « avoir la maîtrise sur », au contraire il s'agit de mettre en place un « lâcher-prise » qui n'est pas celui de l'analyse dirigé sur la parole mais qui est bien plus proche, pour ce qui est de ma pratique, de la méditation et de tenter de quitter le royaume du signifiant. Ce qui ne signifie pas qu'il doive faire abstraction de l'histoire de la peinture, bien au contraire, chaque grand peintre est un exemple non pas à copier mais à suivre, à comprendre dans sa structure, dans ce qui fit événement pour lui à un point de sa recherche. D'une certaine manière, choisir de consacrer sa vie à la peinture, c'est la consacrer à la recherche de l'événement qui prendra forme dans le style. Gilles Deleuze nous parle de la problématique du cliché pour le peintre :

> *(...) la peinture moderne est envahie, assiégée par les photos et les clichés qui s'installent déjà sur la toile avant même que le peintre ait commencé son travail. En effet, ce serait une erreur de croire que la peinture travaille sur une surface blanche et vierge. La surface est déjà tout entière investie virtuellement*

par toutes sortes de clichés avec lesquels il faudra rompre.[102]

Le travail du peintre est dans un premier temps un débroussaillage de tout ce « foutoir » d'images, et ceci il ne le peut que par une prise de conscience et une observation de l'apparition de ces images dans son esprit. Véritable entreprise de phénoménologie. Ou encore, travail de méditation qui laissera tomber dans le fond du lac tous ces parasites afin d'y voir plus clair. C'est seulement à partir de ce travail que le peintre peut espérer faire événement de sa pratique. Il peut alors se jouer des clichés et de toutes les formes de représentations que l'histoire des images lui offre en profusion.

Dans cette première partie nous avons exploré la complexité que porte en soi le portrait : celle de la rencontre qui n'est pas seulement un face-à-face impliquant la structure de la personne peinte comme celle du peintre ; mais aussi l'importance de l'objet, le tableau comme tiers évitant tout rapport duel et invitant les deux personnes qui se font face à avoir l'esprit concentré sur leur projet commun. Mais comme nous l'avons vu ce n'est pas le cas de toutes les pratiques du portrait où le « moi » du peintre vient exister sur toute la surface de la toile par le truchement de son style. Le portrait est complexe aussi dans son rapport au langage, au récit qui est une construction invisible de celui-ci. La peinture est comme l'étendard du langage, comme, mais à l'inverse, comme on cherche l'image de la couverture d'un roman, si ce n'est que dans le portrait tout le récit tend vers cette image. Complexe également dans sa relation au temps, celui de la rencontre, de la peinture, de sa représentation et inévitablement son rapport à la mort. Le portrait tient et *entre-tient*[103] tout un jeu de regards qui sont autant de pensées, de celle de la personne peinte, du peintre et du regardeur et mettent en tension une intrigue à la fois simple et mystérieuse de la condition humaine. Enfin, complexité du désir, mouvement où le manque, l'Autre, opèrent dans une danse complexe où il est impossible d'en démêler les appartenances. Nous avons vu aussi combien le temps s'articule de différentes façons au processus, à la représentation du tableau, à la narration. Combien aussi il est une subjectivité propre à chaque peintre qui sans cesse, pour celle ou celui qui le perçoit, marque la présence de la mort. Le temps est la condition de l'existence, de la rencontre, de la peinture et du langage. Ainsi la pratique du portrait contient de manière condensée les données existentielles de la vie d'un être

[102] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation,* Paris, Éditions de la différence, 1996.
[103] « *entre* » concept de François Jullien.

humain, dans son lien aux autres, de sa vie sociale, de sa condition d'être en vie ici et maintenant, de sa présence et du vide qu'il laisse derrière lui avec en son creux un objet, le tableau.

Le portrait, s'il est miroir, projection d'un idéal, en quoi est-il une fiction et comment cette fiction peut-elle dire quelque chose de notre structure ? Le portrait est-il un double, le corps représenté n'est-il pas aussi le corps de la peinture et donc un peu celui du peintre ? En quoi le portrait peut-il, par l'imaginaire, la fiction, se saisir parfois d'un morceau de réel ? Ce double qui nourrit la littérature, remplit nos musées et salles d'expositions pourrait être une sorte d'« autoscopie » ou d'« hallucination spéculaire »[104] comme si nous avions un reflet de nous-mêmes sans miroir mais par le truchement de l'art. Production pour nous protéger de la mort en créant un double immortel. Pour Freud, le double qui le surprend dans le reflet de la vitre de son wagon-lit est l'expression d'un temps révolu de notre construction psychique, d'où son *inquiétante étrangeté* lorsqu'il nous apparaît. La création d'un double peut aussi avoir une fonction de survie lorsqu'arrivé à un point limite de solitude, par exemple, il y a une nécessité à produire un autre soi qui serait au fond un premier lien social. C'est l'histoire de *Vendredi ou les limbes du pacifique* de Michel Tournier où être avec l'autre relève d'une question de vie ou de mort. Ou encore dans le film de Robert Zemeckis, *Seul au monde,* où Tom Hanks humanise un ballon de volley-ball qui devient son ami et le sauve littéralement de la mort. Il s'agit aussi du mythe que Pline l'Ancien transmet en racontant que la fille d'un potier sachant son amoureux sur le départ dessine, grâce à son ombre portée sur le mur, un double, un portrait que le potier reprendra avec de la terre afin de pallier à l'absence à venir. Le double est alors un avatar, une construction d'un autre ou d'un soi pour pallier au drame de la séparation. Pour Jacques Lacan la notion de double est celle qui se construit au stade du miroir et permet à l'enfant de s'unifier dans le reflet, dans l'image, de se reconnaître un et autonome, ce qui est un fondement de sa construction psychique. Cette image, ou imago interne, est un point de repère pour le sujet, un moi idéal source de plaisir. Au moi idéal vient s'agglomérer un idéal du moi ou surmoi construit par l'autorité parental par un « tu dois ». Toutes ces nuances du moi sont autant de présences du double qui s'ajuste parfois se plie afin de répondre à la demande.

[104] Gérard Bonet, *Le moi et ses doubles*, http://www.caim.

II - PORTRAIT, REEL OU DOUBLE ? [105]

La notion du double traverse toute la création qu'elle soit littéraire ou plastique. Nous allons l'aborder par l'objet avant d'en arriver au double comme représentation de l'être humain. S'il existe « un trou » dans la vision que nous pouvons avoir de nous-mêmes il se trouve bien en place de notre personne que nous ne pouvons voir que par le truchement d'une surface (eau, miroir, papier photographique (argentique ou numérique), selfie) qui sont autant de doubles de ce que nous n'arrivons pas à saisir, à savoir notre propre corps, notre personne, le réel. Comment aborder ces doubles, vérité ou fiction ? Comment un double réussit-il à nous dire quelque chose du réel ? Le portrait s'il est incontestablement un double déformé, une représentation d'un être humain qui a existé, peut-il attraper quelque chose du réel ou est-il condamné à la représentation ? N'est-ce pas dans ce jeu entre représentation et peinture que peut se nouer quelque chose du réel ? Dans l'histoire de la peinture il existait de nombreux doubles des tableaux n'ayant pas d'autres moyens de reproduction. Était-ce alors la multiplication de l'original ? Et comment déterminer ce qui est premier ? C'est qu'il existe peut-être une subtile nuance entre double et copie : transposé à notre humanité la copie serait notre clone alors que le double serait l'expression de nos différents moi.

1 - Le double du réel est-il une fiction ?

Dans son article *Frontière de la fiction : digitale ou analogique ?*[106], Marie-Laure Ryan cite Roland Barthes : « Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique, et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la "copie" pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le "réel". »

Pour le dire autrement, notre accès au réel ne peut se faire qu'au travers d'un double du réel qui lui est inaccessible. Nous allons interroger la question de la fiction au travers de la notion du « double » en nous appuyant sur le livre de Clément Rosset, *Le*

[105] Partie de mon mémoire de Master II réactualisée dans la problématique de la thèse.
[106] http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php

Réel et son double, sur l'œuvre de Simon Starling[107] *There here then there* (Alors il y a ici), et l'œuvre photographique de Florence Paradeis, pour enfin nous interroger sur la notion de double dans le portrait en nous appuyant sur ma pratique.

a - Kit ou double : le double original

Simon Starling
Three white desks, 2008-2009
[108]

Avec *Three White Desks*, Simon Starling reproduit à partir d'un bureau conçu par Francis Bacon, trois doubles ou faux doubles de cet objet en envoyant à trois ébénistes situés aux quatre coins du globe, des informations parcellaires (photo floue, dessin sommaire). Le bureau « premier », appartenant à un collectionneur, ayant disparu. Résultat : trois bureaux sont exposés, ils se ressemblent mais ne sont pas vraiment les mêmes. Il y a une transformation, une perte de certaines données par rapport à l'original. Leur largeur, leur hauteur et les poignées des tiroirs sont différentes. Chaque ébéniste, tout en cherchant à reproduire fidèlement le bureau, s'est trouvé contraint d'interpréter les documents de départ qui n'étaient pas de très bonne qualité : la perte est ainsi comblée par l'interprétation de l'ébéniste. Starling rend visible, par ce travail, la spéculation inhérente à la volonté de reproduire un objet unique. Lorsqu'il s'agit d'un bureau type IKEA, nous ne pouvons pas parler de double, mais plutôt de la reproduction du 1 x 1 x 1 x 1… Car, dans l'idée du double, il y a la notion de deux, ce qui est double est ce qui est multiplié par deux. Dans le cas d'un bureau IKEA, la reproduction à l'identique ne fait pas du bureau un double. Mais alors, qu'est-ce qu'un double ?

[107] Exposition MAC/VAL, 18 septembre-27 décembre 2009.
[108] Exposition MAC/VAL, 18 septembre-27 décembre 2009.

Bureau IKEA

Dans la nature, nous parlons rarement de double. Lorsque nous voyons des tulipes, nous ne pensons pas : « Tiens, voici le double d'une tulipe ! » Il en est de même lorsque nous voyons une mouche. Peut-être parce que lorsque nous comprenons double, une intervention consciente nous permet de reproduire ce que nous voyons en nous rapprochant du « modèle » ou du prototype. Pourtant, il y a un cas dans la nature où nous pensons au double : c'est celui des jumeaux. Dans le monde animal, cette question ne nous intéresse guère car, en effet, qu'est-ce qui ressemble le plus à un zèbre qu'un autre zèbre ! Mais, concernant les humains, c'est tout à fait différent : la rencontre avec des jumeaux crée une sorte de fascination, celle de la ressemblance qui, passée la première rencontre, disparaît peu à peu alors que nous découvrons les différences subtiles qui identifient chacun des deux êtres. Cette attirance est peut-être aussi provoquée par le fait que si les jumeaux sont des doubles, ils ne sont le double de rien, d'aucun original, ils sont donc à la fois double et original, ils sont l'*unique double*. Ils sont le double d'eux-mêmes mais n'ont pas de référent, à l'inverse des copies du bureau de Bacon qui ont un original quelque part. C'est dans ce jeu de ressemblance/différence, en référence à un original, à un réel, que se joue la question du double, sa nature étant dans l'écart subtil entre l'un et l'autre. Il est intéressant de constater dans le film *Matrix* [109] que les Mrs Smith, reproductibles à l'infini, sont plus proches de la reproduction du meuble IKEA (1 x 1 x 1 x 1 x 1…) que du double, car il n'y a pas d'écart entre l'un et l'autre. Mr Smith est la propagation d'un virus pour que l'autre devienne un « autre soi-même » (parole de Mr Smith !).

Walter Benjamin écrit :

> *On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant*

[109] Réalisé par Lana et Andy Wachowski, 1999.

à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.[110]

Contrairement aux reproductions du bureau de Bacon, réalisées dans une technique artisanale qui les laisse dans le *« domaine de la tradition »,* se pose la question de l'original, à savoir : quel est le modèle et quel est le double ? Mais aussi, le double a-t-il besoin d'un modèle, d'un original du réel ? Clément Rosset parle de l'« *autre événement* » qui n'est pas véritablement le double de « *l'événement réel* », mais « *l'événement réel* » qui est le double de « *l'autre événement* ». Dans l'installation de Starling, chaque bureau apparaît comme une « mauvaise » copie **;** pourtant, nous pouvons dire qu'il devient l'œuvre originale de Starling et n'est plus, en cela, un double ou plutôt gagne un double statut contradictoire :

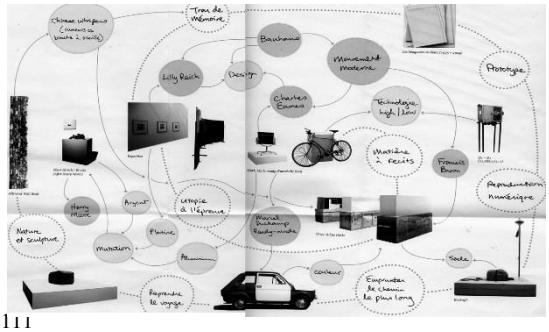
1- Il devient un original et perd son statut de double.

2- Ayant toujours un référent original, il reste donc le double de quelque chose.

Simon Starling évoque dans le plan distribué à l'entrée de l'exposition, le « chinese whispers » (téléphone arabe). On comprend bien par là le phénomène de transformation, d'éloignement. C'est-à-dire qu'à chaque fois que nous tentons de reproduire une chose, il y a perte, transformation. Même si nous tendons à nous rapprocher de l'original (du réel ?), les informations passent par nous comme au travers d'un filtre et, malgré nous ou en toute conscience, produisent un écart. Quel est l'enjeu de cet écart et que peut-il nous apporter ?

[110]Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Paris, Édition Allia, 2003.

b - « Chinese whispers »



Simon Starling,
Chinese whispers, 2008-2009
[111]

Lors d'un séminaire à l'École de la Cause Freudienne autour de la fiction, Camilo Ramirez, psychanalyste, évoque la nécessité de la fiction pour le « petit Hans », cas clinique de Freud. Sans entrer dans le détail, nous voudrions mettre à jour ce processus que Starling expérimente dans son travail :

-Hans est le fils d'une « analysante » de Freud qui, âgé de trois ans, déclare des phobies.

-Hans parle à son père, celui-ci note ses paroles qu'il transmet à Freud.

-Freud transcrit ces paroles dans son texte *Cinq psychanalyses.*

-Puis Lacan reprend ce texte dans un nouveau texte : *Séminaire IV.*

-Texte lu par Camilo Ramirez qui tient ce séminaire.

-Enfin, nous prenons des notes retranscrites ici pour vous dire que Hans n'accepte pas que sa maman n'ait pas de « fait-pipi ».

Pour finir, il semble évident que nous n'avons pas la parole du petit Hans qui, au fil des relais, a été transformée comme dans le *Chinese whispers* de Simon Starling. Alors, comment se fait-il que Freud, puis Lacan puissent s'appuyer sur cette parole qui n'est pas exactement celle du petit Hans ? Pour Lacan la vérité a structure de fiction. Dans un sens, lui-même crée des fictions qui lui permettent d'en déduire l'inconscient du « petit Hans ». Le dictionnaire définit entre autres la fiction comme un mensonge. Mais quelle est la nature de celui-ci ? Que fait-on lorsque l'on ment si ce n'est de dire : « Je dis la vérité. » Lors du séminaire de l'École de la Cause Freudienne, les psychanalystes présents nous ont montré combien, pour l'enfant, la fiction, ce mensonge, est nécessaire afin d'échapper au réel parfois inacceptable, trop dur, impossible à dire. Ainsi, très

[111] Exposition MAC/VAL, 18 septembre-27 décembre 2009.

jeunes, nous construisons des fictions qui fondent notre personnalité.

Voici en quelques lignes la théorie de Clément Rosset basée sur les oracles. L'oracle prédit un réel, souvent un événement à éviter, par exemple : Œdipe apprend du Sphinx qu'il va tuer son père et se marier avec sa mère. Œdipe, dans son réel, décide de fuir ses parents (qu'il ne sait pas adoptifs), mais la prédiction qui est le double du réel finit par fusionner avec le réel d'Œdipe et se réaliser. Donc, l'oracle est le double d'une chose qui est en fait unique. Pour prendre un autre exemple, un enfant qui perd un de ses proches aura besoin de se créer une fiction qui le conduira à l'acceptation **;** ainsi**,** lorsque sa fiction symbolisera l'événement traumatique, il aura en quelque sorte fait son deuil. Il y a aussi cet exemple de *Je meurs comme un pays* de Dimítris Dimitriádis (joué à l'Odéon-Ateliers Berthier en 2011), texte écrit bien avant les événements de l'été 2009 en Grèce, et qui colle comme un double au réel. Au moment de l'écriture**,** Dimitriádis confie être « tellement plongé dans la réalité, [il en faisait] tellement partie, que l'écriture de ce texte a été incroyablement douloureuse ». À l'origine**,** ce texte est donc une fiction, un oracle qui finalement trouve ses racines dans le réel. Peut-on dire que ce que Dimítris Dimitriádis ressent du réel est tel qu'il fasse corps avec lui, et que c'est à l'origine de sa capacité visionnaire mais aussi de sa souffrance ? Clément Rosset explique que, pour Platon, il est impossible de dupliquer un objet. Donc, le double d'une chose serait une « autre chose ». Le double du bureau de Francis Bacon est un autre bureau.

c - Cette « autre chose »

On peut alors se demander ce qu'est cette « autre chose », qui peut nous apparaître comme une fiction. Cette « autre chose » pourrait être, nous semble-t-il, sous l'analyse de la monadologie de Leibniz[112], une essence, simple et indivisible, un réel de départ dont nous ne pourrions faire que le double. Leibniz constate la singularité de chaque être dans la nature et en déduit que la monade est unique dans le sens de l'un (indivisible) et de la singularité. Peut-on comparer la monade au réel dans ce qu'elle a

[112] Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*, 1720, Paris, Livre de poche, 1997.

d'indicible et dont nous sommes condamnés à faire le double si nous souhaitons en parler ? La monade est-elle le Tao ? Le point d'origine d'un être à partir duquel se déploierait toute sa singularité ? Le portrait est-il la recherche de la monade de l'être ou l'expression de ce déploiement, le dépliage d'un univers ?

Anne Sauvagnargues, maître de conférences, enseignante de philosophie à Lyon, explique le concept du pli[113] : la partie n'est pas comme une pièce de puzzle qui compléterait un tout, la partie est un tout. Nous pouvons dire un monde en soi, un réel. La fiction s'ancre dans le réel et crée un monde qui n'est pas une partie du tout, mais un monde à part entière, un réel. Deleuze donne l'exemple d'une goutte d'eau de mer qui contient la mer, toute la mer. Dans *Silver particle/Bronze, after Henry Moore*, Starling s'intéresse à la matière même, aux atomes de celle-ci contenus dans les objets. Prélevant une partie d'une photographie aux sels d'argent représentant une sculpture d'Henry Moore, il en extrait une molécule de bromure d'argent, qu'il agrandit des millions de fois et transforme en sculpture (en se rendant à la fonderie même où Moore faisait exécuter ses sculptures). Le résultat est étonnamment similaire à une œuvre de Moore, lui-même adepte des formes naturelles : comme si une parenté, une vérité intrinsèque se dissimulait au niveau atomique, tout au fond de l'objet initial, dans la matière même, comme s'il avait réussi à en tirer la monade dont nous parle Leibniz.

[113] Anne Sauvagnargues, dans « Les Chemins de la philosophie », France culture le 4 décembre 2009.

Simon Starling,
Sans titre, 2008-2009
Exposition MAC/VAL 2009

Si la partie de la photographie correspond à la goutte évoquée par Deleuze, la sculpture obtenue par Starling est toute l'œuvre de Moore ! Bien que le processus semble cohérent, nous nous demandons si en prenant une molécule de bromure d'argent d'une photographie d'un chat, nous obtiendrons le même genre de forme ?! D'ailleurs, nous doutons du processus dont Simon Starling nous a fait part lors de sa visite guidée au MAC/VAL. Est-il vraiment parti de cette photographie ? La molécule de bromure d'argent a-t-elle réellement cette forme ? Ou s'agit-il d'une fiction que l'artiste a mise au service d'un concept ? Ici se pose la question de « la croyance » pour le public. Le processus très technique, voire scientifique, nous incite à le croire, mais n'est-ce pas là le jeu de la fiction ? C'est-à-dire de s'ancrer dans le réel pour nous raconter un autre monde ? Ici, l'ancrage ne tient que par la description du processus. Mais nous pouvons aussi l'approcher d'une autre manière. C'est un processus qui opère par métonymie, prendre un morceau pour recréer un tout, ceci d'une manière tout à fait matérialiste, ce qui ne peut avoir lieu dans le portrait, mis à part peut-être pour certains ex-voto, reliques, où cheveux et autres résidus d'une personne sont là pour évoquer sa totalité. Ainsi, en regardant la sculpture de Starling, nous voyons qu'il a créé un autre monde, un autre réel. Il est, comme nous venons de le voir, en un certain sens, dans le processus même de la métonymie, c'est-à-dire qu'il s'ancre dans le réel (prélèvement d'une partie de la photo de Moore) pour créer une fiction qui n'est en rien un double, mais un monde à part entière. Il n'y a pas ici d'opposition entre réel et fiction, mais une continuité, un prolongement. La frontière est donc poreuse, il y a une sorte de continuité du réel dans la fiction qui elle-même devient réelle. Starling joue d'une certaine manière de toutes ces notions. « Factualité » : il achète la photographie de Moore, elle est en quelque sorte le fait. La présence du trou dans la photographie donne une « réflexivité » à son travail, le processus est donné à voir (ou nous donne la preuve du processus), pour finalement entrer dans une « fictionnalité ». Dans son travail, il nous semble qu'il est toujours question de « chinese whispers », la narration devenant l'enjeu de la fiction. Platon

considère comme impossible de répéter un objet sensible, chaque répétition créant un éloignement – ce que nous constatons par exemple dans la reproduction des doubles du bureau de Bacon. Il y a donc une impossibilité du double, qui sera toujours « mauvais », sinon différent.

d - Le réel du double

Clément Rosset en vient ensuite à Hegel pour qui le réel est invisible car caché par son double, absolument identique. Ce manque d'écart nous empêche de le découvrir, de le reconnaître : étant absolument à l'identique, le double du réel est donc le réel lui-même. Hegel parle de « la grande ruse du réel », pour dire que les choses sont comme elles sont. Si une chose est doublée parfaitement à l'identique, elle devient cette chose même et n'a donc pas de double ; si elle est légèrement différente, elle devient autre chose ! Pour Hegel, le réel (le sensible) n'a de sens que par le suprasensible qu'est la duplication exacte du sensible. En quelque sorte, le sensible (le réel) est le double du suprasensible qui est finalement la même chose. Nous retrouvons là la théorie oraculaire de Clément Rosset. Celui-ci se demande aussi « pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué » ? Il nomme « chichi » ce goût de la complication. La nécessité du « chichi » vient du dégoût du simple, du réel, son intolérable unicité. En regardant le plan que Starling met à la disposition du public, nous retrouvons cette façon de faire du « chichi » : ici, il semble que le chemin choisi entre deux points ne soit pas la ligne droite !!

Quelle est la différence entre la fiction et le rêve ? La différence tient à un fil, un fil d'Ariane qui dans le cas de la fiction serait le réel et, en ce qui concerne le rêve, le fil d'Ariane serait l'inconscient. Lacan explique ce qui se passe lorsque nous nous réveillons brutalement pendant un rêve : le rêve, qui est la satisfaction hallucinatoire de nos désirs, peut nous conduire jusqu'à la source de notre désir, nous pourrions parler du « grand réel ». Mais, puisque nous ne pouvons accepter ce réel, cette vérité, nous nous réveillons. Lacan dit que nous nous réveillons afin de continuer à dormir !!![114] Dès lors,

[114] Ceci est aussi une vision qui se retrouve dans le bouddhisme, comme nous le verrons, Lacan

notre état d'éveil, qui est notre référence au réel, est une illusion et donc bien un double. Mais si ce double est en fin de compte, comme l'a expliqué Clément Rosset, unique, nous pouvons nous demander ce qui nous est si insupportable. Clément Rosset donne une réponse : ce qui est insupportable, c'est le réel. Cela correspond au cas du petit Hans qui ne peut accepter « le manque de fait pipi » de sa maman et qui recouvre ce réel d'une fiction : il va s'asseoir sur une girafe chiffonnée !

Notre intuition nous dit que, peut-être, la création artistique est cette volonté consciente de créer un double du réel, sans supercherie, de créer un autre événement pour redoubler la perception du réel. Réel indicible, insupportable. Brian O'Doherty raconte comment Kurt Schwitters échappe au réel alors qu'il est détenu dans un camp britannique comme ressortissant d'un pays ennemi : il installe sous une table un salon, ce qui fut souvent pris comme une action ridicule. Dans l'enfermement, il crée en quelque sorte le processus du Merzbau qui doit lui permettre d'accepter ce réel[115].De même, pour Imre Kertész, cet écrivain Hongrois né en 1929 dans une famille juive : il n'a que quinze ans quand il est déporté, envoyé dans les camps d'Auschwitz, puis de Buchenwald, libéré de la nuit nazie en 1945. Il estime que les récits sur les camps ne sont que fictions, ici le réel est définitivement indicible. Pourtant, cette fiction vient précisément au secours de Kertész, elle lui permet de s'évader des camps, de ne pas devenir fou. L'expérience vécue par Kertész est indicible ; Lacan écrit : « Le mot est le meurtre de la chose. »[7] La fiction de Kertész parle du réel, c'est par elle que nous avons accès au réel. D'une certaine manière, elle cerne de mots un réel impossible. Dans la création de fiction se posent des questions d'éthique puisque la vérité y est variable et définie par l'auteur.

Le portrait est immanquablement un double, bien souvent le double d'une fiction car il n'est pas aisé d'attraper le réel afin de le peindre et c'est peut-être ce qui trouble encore quelques siècles plus tard dans les autoportraits de Rembrandt : il a su nous donner à voir ce qu'il a capturé de son réel.

---

s'intéressera énormément à la Chine.

[115] Merzbau : sorte d'habitation construite par Kurt Schwitters faite d'objets de récupération.

e - Double ou fiction ?

Clément Rosset explique que le réel est « idiot », simple. Le sens du réel est ailleurs, dans son double, « un autre monde ». Il explique avec Platon qu'il n'a de définition que par l'existence d'un autre réel. « Ce monde-ci qui n'a par lui-même aucun sens, reçoit sa signification d'un autre monde qui le double, ou plutôt dont ce monde-ci n'est qu'une trompeuse doublure. » Pour lui**,** le réel que nous voyons est une doublure.

Chez Florence Paradeis :

> *(…) la construction de chacune des photographies est longue pour qu'adviennent au final des sortes de simulacres d'instants arrêtés, propices à questionner la durée de l'image photographique. C'est dans ce décalage que réside le paradoxe constructif d'un travail qui émet la possibilité d'insuffler une vision alternative sur le réel. Mettre à distance la réalité, ne pas chercher à la représenter, mais la rejouer, la déplacer, la réinjecter dans un nouvel espace discursif, toujours sous tension. En cerner les différents degrés, et ce jusqu'à ce que dans sa théâtralisation, non pas pour objectiver le réel, mais bien plus pour lui permettre de créer les conditions d'apparition d'un nouvel état qui se manifeste à nous comme une invitation à repenser son apparente banalité.*[116]

Florence Paradeis observe donc le réel dans ses moindres parcelles, le détail du réel étant un instant si bref que nous lui donnons rarement de l'attention. C'est ce détail arraché au temps qu'elle prend le temps de mettre en scène, rejouant en quelque sorte le réel, pour en faire un double. Et sa précision nous laisse en suspens, tant dans le choix de la scène, apparemment insignifiante, que dans le dispositif mis en place. En doublant un instant du réel, Florence Paradeis nous donne à voir toute l'idiotie de celui-ci. Dans son travail, la surprise nous semble justement provenir du fait qu'elle ne cherche pas à trouver un sens au réel. Face à ses photographies, nous sommes surpris par ce réel

[116] Florence Paradeis : cet ouvrage a été édité à l'occasion de l'exposition de Florence Paradeis, qui s'est tenue au Centre d'art contemporain de Brétigny 2002. Textes Xavier Franceschi & Alexis Vaillant (traduction Joséphine Marchand) © Centre d'art contemporain de Brétigny et les Éditions Villa Saint Clair, Sète.

qu’une absence d’interprétation nous rend soudain mystérieux. Nous pouvons nous questionner sur ce que sont ces photographies. Elles ne sont pas des photographies de reportage car elles ne sont pas prises sur le vif ; elles ne sont pas réellement des témoignages, et pourtant c'est ce qu'elles évoquent lorsque nous les regardons. Mais leur conception, leur théâtralité, leur dimension narrative nous amèneraient à les mettre du côté de la fiction. Florence Paradeis semble jouer sur cette contradiction et son travail nous pose la question de la frontière entre réel et fiction. Mais aussi frontière entre les apparentes composantes factuelles qui attesteraient d'une réalité et les composantes artificielles dans la mise en scène sophistiquée de ces instants insignifiants.

Florence Paradeis
Sans titre

Florence Paradeis
Sans titre, série 1, 1988-1989

Ces images qui nous apparaissent comme réelles sont en fait artificielles, la tromperie venant de détails insignifiants. Car nous ne pensons pas que l'artiste puisse prendre autant de temps à mettre en scène un instant anodin comme le moment du petit-déjeuner ou le fait de beurrer une tartine. Ici, la narration n'est pas au service de la grande histoire, ni d'un événement remarquable. Ces images sont d'une apparente « factualité » tout en étant dans un processus de « facticité » et en produisant un double du réel qui est une fictionnalité. Factuel est le caractère indiciel de ces photographies qui attestent de la réalité représentée, grâce notamment à la neutralité apparente du cadrage. Elles sont bien un double du réel qui est le réel, comme l'explique Clément Rosset en se référant à Hegel : le réel (le sensible) n'a de sens que par le suprasensible qui est la duplication exacte du sensible. En quelque sorte, le sensible (le réel) est le double du suprasensible qui est finalement la même chose. Nous pouvons dire que les photographies de Florence Paradeis sont des fictions qui cherchent à questionner la nature même du réel.

Nous savons qu'une fiction ne fait pas nécessairement partie du champ artistique et qu'une œuvre n'est pas forcément fictionnelle. Ainsi, le travail d'Hamish Fulton est le témoignage d'une marche qui nous est donnée à voir au travers de photographies et de textes. Chez Hamish Fulton, l'intermédialité n'a pas pour conséquence la fiction. L'image n'a pas la même étoffe que les mots quand il s'agit de représentation ou de

Hamish Fulton, *Horizon to horizon,* 1983, photographie couleur

présentation.

Jeff Wall
A ventriloquist at a birthday party in October 1947
1990
Transparency in lightbox, 22,9 x 35,2 cm

Jeff Wall
Storyteller, 1986
Silver dye bleach transparency in light box
22,9 x 43,7 cm

Chez Florence Paradeis, la réponse est, nous semble-t-il, moins évidente. Car si la fiction est une « feintise ludique »[117], c'est-à-dire « un faire comme si », c'est le cas dans ses photographies où il ne s'agit pas du réel, mais où celui-ci est rejoué : comme si cette femme était en train de se faire une tartine. D'une certaine manière, la fiction de son

[117] Notion proposée par Jean-Marie Schaeffer.

travail réside dans la tension qu'elle entretient entre ses images et le réel. Dans le doute de ce qu'elle nous donne à voir, une fois de plus se pose la question de la « croyance ». Dans un certain sens, son travail pourrait rejoindre celui de Jeff Wall. Avec la photographie *Ventriloquist,* nous sommes dans la « fictionnalité » : Jeff Wall met en scène, théâtralise un moment du réel de même que Florence Paradeis, à cette nuance près que le travail de cette dernière ne fait pas référence à la peinture. D'une certaine manière, elle est plus proche du réel, elle le double sans écart, un peu comme dans la photographie *Storyteller* de Jeff Wall. Quand nous parlons du réel à propos des photographies de Florence Paradeis, de quel réel parlons-nous ? A-t-il existé ? Y a-t-il un modèle à ces images ? En les regardant, nous pensons par la précision de leur composition, le choix des objets, que cela a existé, mais rien ne le prouve, d'autant plus que le processus est la mise en scène. Alors, soit elle crée un instant réel, soit elle le double. Est-il nécessaire, pour que ces images créent une tension vis-à-vis du réel, qu'il y ait un modèle réel ? L'image est cette copie interrogée sur son modèle qui laisse une zone questionnant notre rapport au réel. Et c'est peut-être dans cette zone ou interzone que se situe la fiction. Même si Florence Paradeis doublait le réel, il n'en reste pas moins que nous sommes face à une photographie qui a sa réalité propre : je ne peux pas boire une tasse de thé ou attraper le citron au premier plan. Qu'obtiendrions-nous si, comme l'a fait Simon Starling avec la photo de la sculpture de Moore, nous prélevions une molécule de la photographie de Florence Paradeis afin de la transformer en sculpture ? En réel ? En tartine ? Il est important de noter la relation que Florence Paradeis entretient avec les modèles. Elle explique dans son interview l'importance de bien connaître les personnes qu'elle photographie, « d'égal à égal » explique-t-elle afin de se sentir libre dans sa création, de « pouvoir jouer ». Ce besoin de connaître la personne photographiée semble s'être transformé avec le temps puisqu'aujourd'hui elle demande aussi à des comédiens pour qui le jeu est un métier.[118] Dans les images de l'artiste, le corps de l'autre est là pour exprimer, nous semble-t-il, son Dasein.

[118] http://creative.arte.tv/fr/episode/les-mises-en-scene-de-linstantane-de-florence-paradeis

2 - Double corps

a - C'est quoi un corps ?

Le corps en psychanalyse c'est l'imaginaire, car la première fois que nous avons réalisé qu'il était « un », c'est par l'image du miroir. C'est aussi l'imaginaire par les représentations que nous avons de nous-mêmes, dans nos rêves, nos rêveries… Le corps est aussi le symbolique, peut-être même avant l'image, il est parlé par l'Autre pour finalement être nommé. Le corps est le corps d'untel. Et pour finir, le corps est aussi le réel, celui que nous ne réussirons jamais à exprimer complètement, ni dans l'image, ni dans le symbolique. Il est en partie indicible. Il est celui par lequel nous entrons dans la vie et par lequel nous en sortons. Il est donc aussi cette horloge singulière pour qui la seconde est un souffle. Il est donc le temps. Et c'est par le corps que l'humanité a laissé ses premières traces sur les parois des grottes, des pierres taillées… Sans corps pas d'humanité.

La philosophie a souvent discuté de l'importance du corps et de l'esprit, et de savoir si l'un devait prévaloir sur l'autre. Mais pas d'esprit sans corps, ni de corps sans esprit. Même si de nos jours des questions éthiques se posent quant au corps apparemment sans esprit des personnes dont le corps est en vie mais sans aucune activité cérébrale. En peinture, un corps sans esprit est le portrait d'un mort. La mort est représentée par l'esprit du peintre.

Claude Monet
Camille Monet sur son lit de mort, 1879
Huile sur toile, 90 x 68 cm

Sur ce portrait, Claude Monet semble avoir entouré sa femme d'autant de touches comme pour l'envelopper de douceur. Elle est totalement peinture, nous pourrions dire devenue entièrement spiritualité. Ce que nous donne à voir l'artiste est ce moment où il fut près de sa femme sur son lit de mort et comment par la peinture il la relie au ciel, comme les nymphéas qui sont autant de correspondances entre terre et ciel. Ici, le corps de Camille devient le corps de la peinture, la toile le pont vers l'au-delà. Son visage n'est déjà plus un corps, à peine une lueur. Claude Monet avec ce portrait semble nous dire le lien entre la vie et la mort, la continuité de l'une à l'autre. Il s'agit peut-être là de son désir, voire même de la peinture comme religion. Parler le corps est comme une volonté de le tenir vivant.

> *Mais le signifiant ce n'est pas du vivant. La preuve en est que, devenu cadavre, le corps continue d'exister dans le discours.*[119]

Ici pour Monet il ne s'agit pas de discours mais bien de peinture comme médium.

Le corps est aussi le lieu du débat sur la question du genre. Dans l'histoire du portrait bien souvent le genre de la personne est défini par une norme déterminant un type de dessin du visage mais aussi par toutes sortes d'attributs – robes, bijoux, broderie, foulard et autres pour les femmes ; habits, sexe mis en valeur, instruments scientifiques et autres pour les hommes. La posture aussi est évidemment très importante ; les corps parlent et nous disent à quel sexe ils appartiennent. Si les codes furent très forts dans la peinture c'est avec la photographie, nous semble-t-il, que les clichés et les stéréotypes sont les plus marqués. Rares sont les portraits où la question du genre se pose. Curieusement les ambiguïtés qui peuvent exister sont souvent effacées par la peinture. Comme si pour chaque portrait, en filigrane, le peintre peignait le sexe de l'autre. Nous voyons certaines œuvres dont la représentation masculine tend vers une féminité et le contraire, pour autant il n'y a pas de doute sur le sexe de la personne représentée.

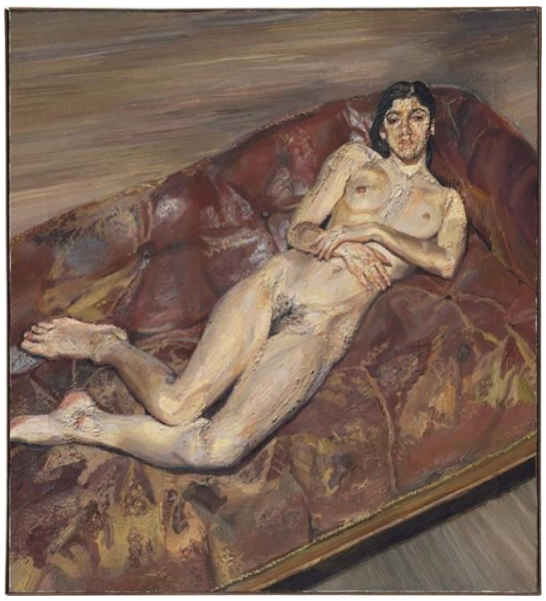
[119]Giselle Biasotto-Motte site Colette Soler *in Pourquoi s'intéresse-t-on au corps dans la psychanalyse ?,* le Champ lacanien, www.champlacanien.net.

Pablo Picasso
La Femme au chat : portrait cryptique de Paul Éluard,
1937 Huile sur toile, 81 x 65,5 cm

Ce portrait que Picasso fit de son ami poète a évidemment posé question. Le titre même interroge. Il ne s'agit pas d'un Éluard travesti en femme mais d'un homme aux seins de femme, le chat en place et en forme d'un sexe masculin. Le sourire et le regard complices rappellent l'amitié entre les deux artistes et le tableau semble sceller un secret qu'aucune interprétation aujourd'hui n'a dévoilé. Le titre même avec le mot « cryptique » donne l'information d'un sens caché, une manière de taire. Ici, la peinture telle les gravures alchimistes, rassemble féminin et masculin mais dissimule le sens profond de l'image. Comme si ce portrait portait une dimension occulte. Le chat (sexe masculin) se nourrit au sein du poète. Métaphore du poète ? Du peintre ? Est-ce là une peinture issue de leurs conversations amicales ? Éluard hermaphrodite comme métaphore de la poésie ? *Hermaphoésie* ? Nous n'avons aucune critique d'Éluard au sujet de ce tableau et, s'il y en a, elles proviennent de personnes extérieures à leurs amitiés. Si le peintre peint le sexe de son modèle, de son appartenance à un genre déterminé, ce que montre Picasso semble nous dire ce qui est d'actualité de nos jours, à savoir en quoi un homme est-il homme et en quoi une femme est-elle femme ? Sa représentation picturale n'est-elle pas l'espace où le corps peut sortir des carcans de la norme ? La psychanalyse avec Lacan nous invite à le faire : « découvrir l'étrangeté du rapport au corps » dans le travail même de l'analyse « (...) le rapport intime et opaque, parfois dérangeant et bouleversant, qu'un sujet entretient avec son corps sexué. Plutôt que de défaire le genre, la psychanalyse permet de s'interroger sur la façon dont le genre

se fabrique, à l'écart des clichés et des stéréotypes. »[120] Et c'est avec le corps que se découvre le corps, avec *le corps parlant*, « un corps qui se fait l'écho de ce qui échappe à la nature des mots. »[121] Car, explique encore Lacan, il n'y a rien dans notre psychisme qui se détermine comme mâle ou femelle et « que ce qu'il faut faire, comme homme ou comme femme, l'être humain a toujours à l'apprendre de toutes pièces de l'Autre. »[122] L'Autre étant le lieu où « se situe la chaîne du signifiant qui commande tout ce qui va se présentifier du sujet, c'est le champ de ce vivant où le sujet a à apparaître. »[123] Le corps se détermine donc à partir de la chaîne signifiante, de l'Autre à savoir l'inconscient. Cette relation complexe est le champ même de la psychanalyse : on sent bien ici l'importance de la topologie lacanienne où corps et inconscient sont toujours du même côté. La peinture de portrait aussi peut se glisser à cet endroit. Donner à voir la complexité de cette relation du *parlêtre* à l'Autre, le sujet comme modèle du tableau mais aussi le sujet comme peintre. Alors se pose la question de ce qui s'articule autour du stade du miroir.

C'est donc de corps dont il s'agit en peinture. Pour le portrait parfois recouvert de vêtements, parfois nu, il explore le corps-à-corps du peintre et de son modèle.



Lucian Freud
Naked Portrait on a Red Sofa, 1989-1891
Huile sur toile, 99,5 x 90,7 cm

[120] Clotilde Leguil, « La cause du désir », *in* « Le Corps des femmes », *Revue de psychanalyse* n°89, Navarin Éditeur, mars 2015, p.39.
[121] *Ibid.*, p. 40.
[122] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, coll. Points Essais, 2014, p. 229.
[123] *Ibid.*, p. 228.

Lucian Freud peint le portrait et le corps de sa fille, Bella. Il associe dans son titre les mots nu et portrait comme pour signifier que le portrait est dans ce corps et que la peau est aussi dans le « red sofa ». Ici le corps est posé, immobile alors que mur et sol semblent pris dans un effet de vitesse. Nous avons l'impression de sentir le temps de la pose. Le regard du père est plongeant, au-dessus comme s'il volait. Toute la nudité de ce corps semble tenir par ce regard échangé. Il est nu, fermé, pudique. Le peintre peint ici la chair de sa chair. Celle de l'artiste, la peinture. Nous pourrions être amenés à penser que le corps nu en peinture est objet pour le peintre, mais ici il s'agit bien d'autre chose. Le regard est comme un verrou, celui de l'interdit, cuisses fermées, jambes fléchies conduisant le regard dans une autre direction. Regard entre père et fille, entre Bella et Lucian. Bella est le signifiant de ce corps-femme, Bella celle qui s'est lancée dans la mode. Une main posée sur le poignet, son corps pris dans des mouvements contraires. Pas de pudeur mais une précision, un équilibre subtil dans cette relation. Bella sur le sofa rouge semble extraite du temps, le sol s'engouffre dans l'ombre du sofa et tout tournoie autour. L'axe du mouvement est le regard que les deux êtres s'échangent, comme s'ils étaient sur un manège imaginaire, seuls au monde. Cet axe possède aussi une dimension phallique, porté par une pulsion scopique, encore une fois le corps du regard. L'intimité est complexe. Elle est mise à nu, sans vêtements, ni masques, ni posture d'une représentation codée du père et de la fille. Le corps dans la composition est l'expression ici de tout l'impossible à dire entre père et fille.

Le corps est au cœur de la psychanalyse, il est à l'origine des recherches de Freud sur l'hystérie ; pour Freud il a valeur de vérité. Lacan apportera :

> *La thèse selon laquelle le signifiant entre dans le corps par le biais de la demande de l'Autre et la pulsion a constitué pendant longtemps l'axe de son enseignement. C'est en particulier dans Radiophonie qu'il soutient cette thèse affirmant que le symbolique, défini comme corps, est le premier corps qui, incorporé, fait le second.* [124]

Mais comme nous l'avons vu au début de ce paragraphe, Lacan par la suite montrera combien réel imaginaire et symbolique sont imbriqués. L'inconscient a des effets directs

[124] Lola Lopez, *Le Mystère du corps parlant*, Champ lacanien, www.champlacanien.fr.

sur le corps, c'est remarquable dans la conversion hystérique, ce qui ne peut être dit le corps le vit : paralysie, toux, tocs, etc.

> *Le sujet emprunte au corps un lexique mais ce lexique et ses propos sont sans prise sur le corps réel.*[125]

Ici, lorsque Colette Soler parle du sujet, il s'agit du sujet de l'inconscient qui trouve, dans le corps, la place de l'indicible dans un langage auquel la personne n'a pas accès sinon par le biais du travail analytique. Le corps est alors la place du symptôme :

> *Si on prend le symptôme comme un symptôme-message, il y a une vérité « emprisonnée dans la chair » (C. Soler) mais qui peut être délivrée dans la cure analytique lorsque cette vérité s'articule en paroles. L'effet thérapeutique vient alors de la délivrance et de la reconnaissance de cette vérité.*[126]

Pour parler du corps face au miroir, l'adulte nomme l'anatomie de l'enfant : pieds, tête, mains, jambes, bras… C'est donc que le corps est reconnu dans l'image par le symbolique ainsi que tous les signifiants propres. Le corps est le lieu de la jouissance que la psychanalyse place au-delà de la notion de plaisir. Elle peut aussi être souffrance. Car par l'entrée dans le langage il y a une perte qui va pousser le sujet à la recherche de la jouissance qu'il imagine hors corps, après lequel il court.

Le corps est une énigme. Ce qui semble une évidence est une construction, voire un travail, une éducation qui a pour but de faire lien entre notre esprit et notre corps. Sans cette relation, le corps reste, bien plus qu'une énigme, un inconnu pour nous. Il existe de nombreux chemins qui conduisent à cette connexion. La prise de conscience de notre corps comme étant « un » se fait dans l'image, comme nous venons de le voir, face au miroir, l'enfant découvre dans son reflet les limites de son corps. Cette question du miroir nous la retrouvons dans le *Journal d'un corps* de Daniel Pennac, où il décrit :

> *13 ans, 1 mois, 2 jours jeudi 12 novembre 1936*

[125] Giselle Biasotto-Motte, *Pourquoi s'intéresse-t-on au corps dans la psychanalyse ?*, *op. cit.,* p. 130.
[126] *Ibid*., p. 33.

(...) je me suis regardé dans la glace ! (...) j'ai ouvert les yeux et je me suis regardé ! JE ME SUIS REGARDÉ ! C'était comme si je me voyais pour la première fois. Je suis resté longtemps devant le miroir. Ce n'était pas vraiment moi à l'intérieur. C'était mon corps mais ce n'était pas moi. Ce n'était pas un camarade. Je me répétais : Tu es moi ? C'est toi, moi ? Moi, c'est toi ? C'est nous ? Je ne suis pas fou.

Puis le narrateur se compare à l'illustration d'un écorché vue dans le *Larousse*.

Le fait est que nous n'avons absolument rien à voir. L'écorché est un athlète adulte. Il a les épaules larges. Il se tient droit sur ses jambes musclées. Moi, je ne ressemble à rien. (...) Nous avons pourtant un point en commun : nous sommes transparents tous les deux. On voit nos veines, on peut compter nos os, mais aucun de mes muscles à moi n'est visible.[127]

Jusque-là, le narrateur refusait de se regarder dans la glace. À la découverte de son corps, on comprend sa surprise, lorsqu'il découvre ce décalage qui peut exister entre ce corps imaginaire, l'image du miroir, et celui que nous ressentons en nous à l'intérieur. La notion d'identité se joue alors dans cet écart entre les deux perceptions de soi. Ici, le référent « homme » du narrateur se trouve dans le *Larousse illustré* dans l'image d'un écorché. Là encore un écart, mais il y trouve aussi des points de comparaison : la transparence, les veines… Toutes ces perceptions de soi sont complexes et confuses, se construisent tout au long de la vie avec ce corps qui ne cesse de changer. D'ailleurs, ce multiple du corp**s** nous le trouvons peut-être dans ce « **s** » attaché à lui dans tous les cas de figure, jamais véritablement unique.

Avant cette étape du miroir, le corps est sensation, Lacan explique qu'à ce sujet le sein de la mère fait bien plus partie du corps de l'enfant que de celui de la femme car à ce moment de son évolution l'enfant ne connaît pas les limites, le dessin de son corps. Ce reflet dans le miroir fait partie de l'imaginaire. Sa vision est une reconstruction de l'esprit. Il est important d'en passer par là mais cela peut être aussi un piège car l'image du corps nous éloigne de notre corps réel. La véritable communication entre esprit et corps se fait sans miroir. Les pratiques traditionnelles qui nous viennent d'Inde et se sont

[127] Daniel Pennac, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 29-30.

répandues en Asie travaillent ce point dans des pratiques le plus souvent liées au souffle. Par des techniques de concentration, l'esprit suit le mouvement du souffle, des gestes, dans les pratiques martiales internes. La parole tente de faire lien entre le corps et le langage. Une parole sans corps est muette, une parole sans esprit est folle. Sans ce rapport, nous sommes dans un « parler sans savoir » dans le sens lacanien. Car c'est dans cette articulation que trouve à s'écrire dans les équivoques le non-su à découvrir dans l'analyse. Connaître son corps est un chemin vers la connaissance de soi. Connaître ses pensées, comment elles se forment dans notre esprit, observer ses émotions, les localiser dans notre corps sont des chemins pour découvrir notre identité, qui se trouve en quelque sorte enfouie sous ce brouillard opaque de pensées et d'émotions. Les Chinois nomment « Xin » toutes ces relations de l'esprit au corps qui peut avoir l'image du singe, instable et perturbant contrairement au « Yi » (le cheval) qui est calme et clair. Par un travail sur soi, le Xin peut devenir calme et clair.[128]

> *C'eût été parfait si j'avais fait bon ménage avec mon corps. Mais nous formions, lui et moi, un drôle de couple (...) Respirant, digérant, défèquant avec nonchalance, je vivais parce que j'avais commencé à vivre. De mon corps, ce compagnon gavé, j'ignorais la violence et les sauvages réclamations : il se faisait connaître par une suite de malaises douillets, très sollicité par les grandes personnes.*[129]

Ce qui devrait être naturel ne l'est pas chez l'humain, cette partie si peu perceptible de cette relation à notre corps n'est absolument pas abordée de manière directe dans notre éducation occidentale. Sartre raconte son enfance et dit de son corps : « J'ignorais la violence et les sauvages réclamations : il se faisait connaître par une suite de malaises douillets. » Le corps fait signe par toutes sortes de symptômes, il se rappelle à moi et par là combien l'écart est grand entre lui et moi ; or je n'existe pas sans corps réel et c'est dans cet écart que l'imaginaire vient prendre naissance et s'exprimer dans le symbolique.

Dans le portrait, et particulièrement dans ma pratique, le corps de l'autre est convoqué : comment se l'imagine-t-il, le ressent-il ? Parfois la réponse n'arrive pas

[128] Dr. Yang Jwing-Ming, *Chi-kung de Méditation, La petite circulation*, Paris, Budo Édition, 2008.
[129] Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990, pp. 74-75.

directement, comme ce fut le cas pour Christiane « en pomme de terre », mais dans l'échange et l'élaboration du tableau. Ainsi Zaïd me prie de ne faire que son buste et de le placer en bas de la toile pour ensuite me demander de le représenter une nouvelle fois, tête baissée en haut de la toile. Cela crée dans le tableau un mouvement vertical, comme deux photogrammes où d'une image à l'autre le visage se serait baissé/relevé. Et ce nuage qui couvre la partie basse de son corps : bassin et jambe. Soit le buste est seul, soit un nuage masque ce qui pourrait faire tenir ce jeune homme debout : ses jambes. Puis ce signe dont le signifiant est un appel, « faire signe » : quelque chose est dit dans ce nuage, paysage dans lequel est inscrit « nüage ». La tentation de l'interprétation psychologique est grande mais ne serait-ce pas là dévier de ma pratique et produire une lecture par trop limitante ? Ce que nous voyons est l'interprétation picturale de la représentation que se fait Zaïd de lui-même. Et, en revoyant le tableau, Zaïd n'aime plus cette séparation ou ce dédoublement du corps. Ce que nous voyons d'un portrait se fige dans le temps, pour autant ce n'est pas la représentation définitive d'un être.

b - Rêver de son corps

Lorsque nous rêvons de notre corps, il peut être parfois sublimé, c'est-à-dire que nous lui donnons ce qui lui fait défaut, sous notre jugement dans le réel. Ainsi, Kiki se rêve forte, puissante et robuste comme RoboCop[130] !Cette sublimation qui dépasse la loi du genre est là dans le but de l'accès à la jouissance. Avoir le pouvoir de RoboCoq afin d'agir et d'exprimer toute sa colère explique Kiki. Ainsi, et c'est me semble-t-il le parallèle possible entre rêve et portrait, ce que nous ne réussissons pas à dire dans le langage de notre corps, il peut s'exprimer dans l'image onirique, dans la représentation picturale. Ce corps que nous utilisons à chaque instant au quotidien, visible, exposé, est pourtant ce que nous avons de plus secret. Cette intimité, profonde, est aussi ce qui se dérobe à notre conscience. La première image qui viendra à Kiki pour le portrait est allongée, « à poil » dira-t-elle, les yeux grands ouverts, en train de penser, je lui disais « de rêver », et elle d'insister « non ! de penser ». Mais cette image d'elle nue, elle ne souhaite pas la montrer, elle préfère la masquer dans une armure de RoboCoq. Ce corps

[130] « Robocop » est prononcé par Christine alias Kiki « Robocoq ».

dénudé est pour elle celui du nouveau-né à la naissance, insistera-t-elle, et c'est à cet endroit qu'elle se réfère finalement quand il s'agit de s'exprimer. Au plus profond d'elle-même, elle se sent un nouveau-né de 52 ans. Et ceci, ce n'est pas possible de le montrer dit-elle en précisant : « le corps de RoboCoq et la tête de Kiki ». Séparation entre tête et corps. Au fond, ce dont elle ne veut pas devient un robot indestructible, un homme sans être vraiment un homme. D'une certaine manière, comme dans le rêve, lorsque nous représentons le corps en peinture, le corps n'y est pas. Pendant le rêve, si les sensations sont très fortes pour autant le corps est déconnecté, il n'est pas là. Encore une analogie possible avec la peinture. Si le corps est là, nous ne rêvons pas ; si le corps est là nous ne sommes pas face à une peinture. Cette articulation toute particulière, nous la retrouvons dans son opposition dans la performance artistique. La performance n'est pas le rêve puisque le corps y est en jeu dans son réel.

Sabine Stellittano
Kiki, 2016
Huile sur toile, 130 x 130 cm

Alors que le peintre peut faire image de ses rêves sans passer par le langage, cela est différent pour le portrait et bien plus encore dans ma pratique. Le langage est premier, il est le fil de la rencontre, car c'est à partir de ce qui est dit que je peins et non directement à partir du modèle. C'est d'ailleurs en cela que ma peinture possède cette dimension narrative car elle en passe forcément par le langage, c'est le langage qui « fait corps », qui en est à l'origine. Certes le processus est plus complexe, tant de choses échappant au langage que nos corps rattrapent, que notre sensibilité perçoit pour se glisser par la suite dans nos gestes, nos intonations, dans les traces que le peintre dépose sur la toile. Corps-à-corps. Corps accord. Ajuster sans cesse ce qui va advenir de la rencontre dans la peinture par la peinture pour qu'elle sonne juste.

c - Corps- visage

Merleau-Ponty explique dans *L'Œil et l'Esprit* que si nos mains pouvant toucher les objets ne pouvaient toucher notre corps, si nos yeux voyant les objets ne pouvaient voir certaines parties de notre corps, « ce corps qui ne se réfléchirait pas, ne se sentirait pas, ce corps presque adamantin, qui ne serait pas tout à fait chair, ne serait pas non plus un corps d'homme, et il n'y aurait pas d'humanité. » [131] Nous pouvons alors nous demander ce qu'il en est de ce rapport visage/regard. Nous pouvons le toucher mais sommes condamnés à n'avoir un regard sur lui qu'au travers d'un reflet, d'une image. Ce manque, ce trou de notre corps peut expliquer cette obsession des visages qui apparaissent, comme l'écrit Henri Michaux dans *Passages*, sans cesse au bout de sa plume : « Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages. »[132] C'est donc l'autre qui connaît mieux que nous-mêmes notre visage, nous le savons et n'avons de cesse de le questionner – dis-moi qui suis-je, comment est ce visage – et ceci dès notre enfance. Le film *Blanche Neige* de Walt Disney le démontre bien avec cette scène où la reine questionne son miroir : « Dis-moi, dis-moi qui est la plus belle ? » La folie alors, la souffrance commence lorsque le miroir ne donne pas la réponse souhaitée et provoque chez le sujet une angoisse qui peut le pousser à des actions extrêmes. Dans notre monde contemporain, cela passe par la chirurgie esthétique. Ce qui est vrai de notre visage l'est

[131]Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1964, p. 20.
[132]Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1963, p. 59.

aussi de notre silhouette, ou de la vue d'ensemble de notre corps : nous n'en voyons qu'une partie, jamais dans son ensemble, jamais le dos, ni la nuque, ni la tête. L'image est alors là pour nous rassurer ainsi que le regard de l'autre. Ce qui semble faire nœud dans le portrait peint, est que le modèle sachant qu'il ne peut se voir attend du peintre qu'il lui révèle pourtant cet inconnu, et dans ma pratique j'en fais l'expérience à chaque tableau : le modèle a son mot à dire, il rectifie, il connaît ce visage, cette silhouette. Mais quel est ce savoir de soi puisqu'il nous est impossible de l'avoir au travers d'une expérience de nos sens, dans le réel. Ce savoir, alors qu'il semble si précis, ne peut être le fait que de notre imagination. Notre visage, notre silhouette, sont soumis soit à la subjectivité du discours de l'autre, soit à une image. Nous pensons alors à l'autoportrait qui pose l'illusion que l'artiste puisse se voir, or il doit lui aussi passer par un intermédiaire : image, reflet d'un miroir, imagination, double du réel invisible. Le trou reste intact. À moins, par des méthodes médicales, de s'arracher les yeux de la tête tout en continuant à voir par eux, il semble impossible d'accéder à une vision de nous-mêmes par nous-mêmes. D'où, lors de la réalisation de portraits, toutes sortes d'écarts, de désaccords ou malentendus et Christiane de confier : « Quand je lui ai dit que j'aimerais bien être représentée en femme pomme de terre, elle m'a immédiatement dit non, moi j'ai dit si, et je lui ai fait un schéma de l'histoire. »

Ou encore Mathilde et sa surprise au fond lors du premier rendez-vous pour son portrait de découvrir que c'était mon visage qu'elle allait voir dans un premier temps et non le sien : « Sabine a fait un croquis de mon visage. J'ai posé. Nous avons été obligées de nous regarder. Ce premier rendez-vous a donc été un dévisagement mutuel. » Nous trouvons la remarque de Mathilde très intéressante car elle sous-entend au fond cette articulation forte, de visage à visage, d'un regard regardant ce que je ne peux voir. Un regard qui nous dirait qu'à cet endroit il n'y a pas un vide, un trou mais quelque chose qui existe bien et qui se révèle à nous à travers l'autre. Nous sommes aveugles à notre visage, à notre corps et avons besoin de la description faite par un autre ou par un objet afin d'en imaginer les contours. La silhouette, le visage sont donc le lieu de la subjectivité. Une donnée objective n'existe pas, dans le sens où elle ne passerait par aucun médium, aucun intermédiaire. Ou plutôt le sujet ne peut avoir une vision objective de sa propre subjectivité, il est obligé d'en passer par la subjectivité d'un autre. S'oppose à ce raisonnement l'approche plus orientale qui tente, par le biais de la méditation, à se découvrir par le miroir intérieur, dans le non-ego et donc où l'image

même de soi comme représentation n'a aucun intérêt.

d - Présence du corps, absence de représentation

La représentation du corps n'est pas le corps. Le corps, s'il est présent dans la peinture c'est par le truchement bien souvent du pinceau qui laisse une trace de tous ses mouvements, tressaillements, vibrations. La représentation du corps est l'expression de son image extérieure, mais la sensibilité est dans tous ces mouvements du corps d'où naît une esthétique. Nous pourrions aller jusqu'à dire que la représentation du corps éloigne le regardeur de la présence même du corps, à savoir du corps du peintre, alors que quand le corps y est, la représentation disparaît. C'est le cas dans *Souffle 6* de Giuseppe Penone que voici :

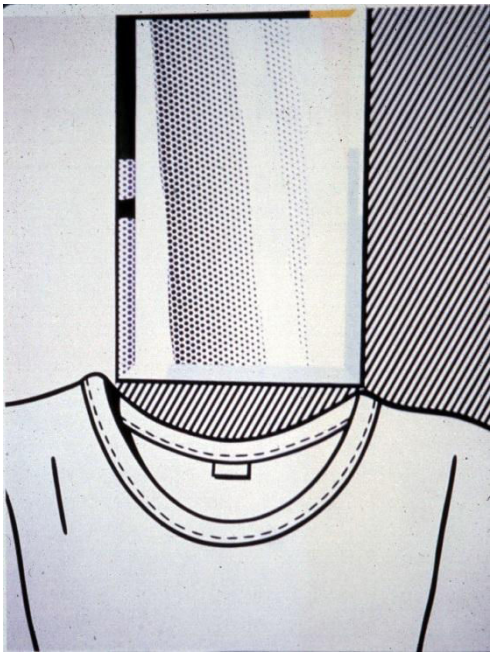
Giuseppe Penone
Souffle 6 [Soffio 6], 1978
Terre cuite, 158 x 75 x 79 cm

[133]

Cette œuvre se présente comme une immense jarre où le corps n'est pas représenté mais sa présence est forte. Ce que Penone nous donne à voir est le portrait de son souffle : il a respiré en se plaquant contre la terre et y a laissé l'empreinte de son corps jusqu'à sa

[133] Photo Adam Rzepka, 2004.

mâchoire. Elisabetta Gigante[134] a intégré cette œuvre dans son livre *L'art du portrait*. Certes, l'œuvre dans son titre ne mentionne pas qu'il s'agit d'un portrait et pourtant nous rejoignons Elisabetta Gigante car au fond quoi de plus intime, de plus proche de nous que notre souffle. Cette œuvre met à mal la définition que Pierre Solin donne dans son livre *Persona* dans l'avant-propos : « Un portrait n'est pas un visage, mais sans visage pas de portrait (…) »[135] Ici pas de visage, pas d'intention non plus de portrait puisque l'artiste nomme cette œuvre *Souffle6* (elle fait partie d'une série). Pourtant son corps est là, dans le vide de la forme et nous rappelle à la présence de l'artiste. L'artiste est là aussi dans sa démarche bien connue de l'Arte Povera, avec cette manière bien singulière d'aborder le corps et la nature avec sensualité. D'une certaine manière, cette œuvre est un portrait « presque complet » de l'artiste. Ne manque, cette fois, que sa représentation, mais son être par son souffle et par l'empreinte de sa personne appuyée contre la terre, *in-forme* la matière. Cette présence-absence du corps nous donne à voir un temps propre à la création, celui du faire de l'artiste qui nous dévoile aussi une partie de son être. Il existe quelques autoportraits sans visage où l'artiste place son art comme l'expression même de son être, ce qui est plus difficile dans le cas du portrait de l'autre.



Roy Fox Lichtenstein
Self portrait, 1978
Huile et magna sur toile, 177,8 x 137,2 cm

[136]

[134]Elisabetta Gigante, *L'Art du portrait, histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, coll. Guide des arts, 2011.
[135] Pierre Sorlin, *Persona. Du Portrait en peinture,* Saint- Denis, PUV, Esthétique hors cadre, 2000, p. 6.
[136]*In* Elisabetta Gigante, *L'Art du portrait, histoire, évolution et technique, op. cit.*

Ici, Lichtenstein pose en place de son visage, ce que nous pourrions appeler son percept. La représentation du miroir ne reflète pas son visage mais son travail graphique bien connu par cette trame de petits points. Pas de cou non plus : soit pas de corps, soit corps invisible. Au regardeur de choisir et de comprendre que le corps de l'artiste se trouve dans sa peinture.

Louise Bourgeois
Torse, Autoportrait, 1963-64
Bronze peint, 69,9 x 40,6 x 18,1 cm

Dans cette œuvre, Louise Bourgeois nous montre la complexité de se comprendre, de se sentir, homme, femme, organe, dedans, dehors. Tout comme les deux œuvres précédentes il n'y a pas de représentation, de visage. Chacune d'elles montre combien la limite de notre être intérieur est aussi de l'imaginaire. Du souffle de Penone au torse de Louise Bourgeois, nous nous trouvons face à cette bouteille de Klein ou topologie de l'être qui ne saurait se donner à voir comme un objet.

e - Portrait : double de qui ?

Pour ce qui concerne ma pratique et en avançant dans ma recherche je commence à saisir ce qu'il en est du double. Car ce dont il s'agit est bien dans l'approfondissement du singulier chez la personne rencontrée, de trouver ce qu'elle est au-delà de son masque social, des normes qui lui sont imposées. Trouver ce que celles et ceux dont j'ai fait le portrait sont au plus près de leur *fantasme fondamental* dirait la psychanalyse dont je m'approche, image hors norme, monstrueuse en un sens : femme pomme de terre, femme robot, meurtrière, homme volant dans les airs, homme arbre, etc. Toutes ces images sont l'expression du singulier que la normalité tente de masquer par ses règles vestimentaires, comportementales, langagières. Je ne montre pas dans mes peintures la personne de manière fermée. Christiane n'est pas uniquement « pomme de terre » ou Kiki « robot ». Qu'il s'agisse peut-être de leur fantasme ou d'une identification fondamentale, leur visage, leur regard, leur expression et d'autres éléments du tableau évoquent que le sujet n'est pas arrêté dans une forme définitive et que chaque singularité porte sa complexité, sa richesse et son ouverture, que le sujet est divisé. Cette division est essentielle, le sujet n'est pas l'objet *a* du fantasme, pour qu'il le désire il doit en être séparé. Christiane n'est pas « une pomme de terre » mais « s'imagine comme ». Cette identification ne doit pas être vécue par elle comme étant tout son être. Le fantasme est une manière de se protéger du réel, de le masquer tout en s'articulant au désir.

La psychanalyse est là pour nous dire « ne cède pas sur ton désir », fraye-toi un chemin, ou plutôt sors de ces chemins trop balisés pour trouver ta forme qui, quelle qu'elle soit, paraîtra toujours monstrueuse pour les gardiens des normes, d'un certain ordre. Cette quête du singulier, ce besoin d'authenticité est le fil qui m'a conduite peu à peu vers ma pratique. Tous ces monstres sont en quelque sorte mon double, peut-être un double que je ne trouve qu'en m'approchant de celui des autres. Et je pense ici aux photographies de Diane Arbus qui semblent poser la question : comment se fait-il que nous ne portions pas tous notre étrangeté dans notre apparence ? Pour cette jeune femme qui semble pourtant « normale », ces photographies ne sont-elles pas des doubles de son trouble intérieur ? Le tableau n'est donc pas le double du réel mais bien celui de l'objet qui nous divise. Le symbolique est nécessaire à son élaboration et l'imaginaire à la

réalisation de son image. Notre réel se trouve en quelque sorte au-delà du fantasme dont la psychanalyse permet la traversée. Lacan instaurera la passe qui donne au psychanalyste la possibilité à son tour de transmettre ce qu'il en est de son expérience et Jacques Alain Miller évoque *l'outre-passe* qui se trouve de l'autre côté du fantasme, à ce point où l'analyste est marqué par le réel. Ma pratique joue avec le fantasme de l'autre, le double, s'il en est, n'est donc pas au niveau du réel mais dans l'écho du monstrueux qui se cache en nous. Le monstre étant ici bien entendu, *la monstra*, ce qui est montré.

Le regardeur placé face à un portrait est-il aussi face à son double ? Cette question est peut-être plus prégnante lorsqu'il s'agit d'un portrait de buste accroché au mur de telle manière que nous sommes comme face au miroir. C'est ce reflet qui surprendra Freud sur la vitre de la porte de son compartiment de train et qu'il prendra dans un premier temps pour un autre avant de découvrir qu'il s'agissait de lui-même[137]. Inquiétante étrangeté : écart entre notre imaginaire et le réel. N'est-ce pas cet écart qui est sans cesse questionné dans le portrait et particulièrement dans ma pratique ? Ainsi, je procède moi aussi par identification et lorsque je peins je porte en moi un devenir femme pomme de terre, un devenir homme arbre, un devenir robot… Ne voit-on pas dans notre propre image celle d'un autre ? Cet écart entre nous et l'image, espace de l'étrangeté, et qui fut l'objet d'investigation acharnée pour tant d'artistes. L'angoisse c'est aussi de perdre l'idée de son moi et que l'autre vienne prendre notre place. Avant l'étape du miroir notre corps est morcelé, et c'est par l'image que nous nous unifions, dans le reflet, d'où cette inquiétante étrangeté, quand en place du reflet c'est un autre que nous découvrons. À la fois le portrait semble interroger cet espace, à la fois il cherche à rassurer, en fixant l'image. Étrangeté souvent pour celui dont on a fait le portrait qui scrute le tableau, comme pour se rechercher lui-même. Dans ma pratique ce moment est essentiel car c'est celui des remarques, des demandes d'ajustement : « tu as fait mon nez trop long » ou « peux-tu insister sur ma mâchoire », etc. La peinture comme reflet ne répond jamais totalement à la demande. Pour le regardeur la relation est autre, le regard libéré il peut s'adonner à une longue observation de ce visage qui s'offre à lui… Quant au peintre il réunit dans la complexité toutes ces approches.

[137] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2010, p. 257.

Nous pouvons conclure ici que l'image s'offre comme résolution du morcellement du corps, comme preuve en quelque sorte que celui-ci est un. Mais tout en rassurant, cette image porte, à cause de l'écart qu'elle induit car il ne saurait exister de double réel, une inquiétante étrangeté.

f – Analogie

Gilles Deleuze aborde cette question de l'analogie en l'opposant au langage du code digital[138]. Le fondement du langage analogique est la similitude qui est entendue comme ressemblance et nous comprenons bien dans ce sens ce que peut être le langage analogique. Il prend cette image, une analogie en soi, qui est celle du moule permettant, à partir d'un modèle, de reproduire une forme à l'identique. Mais pour ce qui concerne la peinture, il y a analogie sans moule. Deleuze explique alors qu'il faut aller au-delà de cette idée de moulage/similitude quand bien même elle serait réelle pour certaines analogies, elle ne l'est pas pour la peinture. C'est à ce moment qu'il fait entrer la notion de langage de relation entre un émetteur et un récepteur pour apporter le concept de modulation. Ce qu'entend Deleuze par modulation est le fait de produire de la ressemblance avec un médium qui n'a rien à voir avec le moule qui lui possède la forme de l'objet produite avec une très grande similitude. La peinture de portrait au contraire produit de la ressemblance avec une matière : la peinture, qui n'a absolument aucun point commun avec la biologie d'un humain, n'est pas faite de chair et de sang, est ce qu'il nommera « analogie esthétique ».

> *Production de ressemblance par de tous autres moyens. Production de ressemblance par des moyens non semblables. Et c'est ça la présence, ce qu'on appelait la présence de la figure.*[139]

Ce qui me semble intéressant de noter, et c'est le cas dans ma pratique, est lorsque le

[138]Gilles Deleuze, *La Peinture et la question des concepts*, 12 mai 1981, Cours 18 - transcription Cécile Lathuilliere. *In* Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, cap. XIII, *L'analogie*, *op. cit*., p. 73.
[139]Gilles Deleuze, *La Peinture et la question des concepts, op. cit.*.

portrait se construit à partir du langage, du récit de l'autre, ce qui combine en quelque sorte les deux formes, à savoir le digital et l'analogique : digital parce qu'il est le code – et le langage en est un – et analogique en ce qui concerne la peinture même du portrait. Lors du festival d'art numérique de Créteil en 2016, nous pouvions découvrir une œuvre nommée *Paul* :

> Paul*, né en juin 2011, n'est pas un artiste comme les autres. Constitué d'un bras articulé couplé à une caméra numérique motorisée, ce robot a été créé par Patrick Tresset, dans le cadre de son doctorat, au département informatique du Goldsmiths College de l'université de Londres.* [140]

Cette œuvre est tout à fait troublante et cela peut-être parce que nous voyons un bras robot qui représente le monde du numérique et donc du digital, dirait Deleuze, alors que nous voyons ce bras procéder, devant nos yeux à une opération totalement analogique, à savoir faire un portrait d'après un modèle vivant. Et Deleuze d'expliquer vingt-ans plus tôt :

> *On ne peut donc pas se contenter de dire que le langage analogique procède par ressemblance, tandis que le digital opère par code […] On peut enfin coder des éléments intrinsèques du code (ainsi dans un portrait obtenu par ordinateur, et dans tous les cas où l'on pourra parler d'une « sténographie des*

[140] http://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/11/29/patrick-tresset-l-artiste-et-son-double_1798080_1650684.html#dikyYR2DoftAbybI.99

données figuratives »). Il semble ainsi qu'un code digital couvre certaines formes de similitude ou d'analogie : l'analogie par isomorphisme, ou l'analogie par ressemblance produite.[141]

Ce trouble qui naît de voir la machine donner l'impression de fonctionner de manière analogique, mais aussi de faire des choix, quand le dessin se poursuit, lorsque nous sommes face à ces portraits dont certains dégagent une véritable force. Ici le double, s'il a lieu, est le double de l'artiste ou son illusion, et la signature semble en attester !

Portraits réalisés par Paul

Deleuze définit trois formes d'analogie que nous pouvons interroger dans la pratique de la représentation humaine et plus précisément du portrait.

[141] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit*., p. 95.

La première forme d'analogie utilise le moulage :

Duane Hanson
Supermarket Shopper ,1970
Plâtre, fibre de verre, polyester et de vrais vêtements, environ 166 x 70 cm

Ici l'artiste utilise le moulage afin de questionner le réel. Il associe à sa sculpture des éléments réels, non pas moulés mais directement prélevés, ce qui porte encore plus loin la confusion sur ce qui se donne à voir. La similitude est ici troublante, face à l'œuvre nous éprouvons un doute, un malaise qui oblige à un rapprochement, à une recherche de l'écart afin de certifier que ce que nous voyons n'existe pas ! Deleuze nous explique que cette opération vient du dehors, c'est ce qui est saisissant dans cette œuvre, car le trouble vient aussi de la disparition de l'écriture de l'artiste tant il vient doubler le réel. Deleuze parle alors « d'opération de surface » en ce sens que le moule déplace des informations qui sont à la surface sur une autre matière. La deuxième catégorie dont parle Deleuze c'est le transport organique qu'il oppose au cristallin qui est une chose qui s'élabore par les bords, la surface. Il introduit un concept du XVIII^{e} siècle de Buffon, qui est le « moulage intérieur ». Ici l'idée semble extrêmement intéressante pour la peinture de portrait, à savoir faire le moule du dedans, ce qui semble apparemment un oxymore. C'est pourtant ce qui semble avoir lieu pour une certaine peinture, à savoir de trouver l'intériorité d'un autre que soi, pour ensuite la rendre visible par la peinture et que « la ressemblance surgit alors comme le produit brutal de moyens non ressemblants (…) faire ressemblant par des moyens non ressemblants. Dans ce dernier type d'analogie, la ressemblance sensible est produite, mais, au lieu de l'être symboliquement, c'est-à-dire par détour du code, elle l'est "sensuellement", par la

sensation. »[142] D'où, nous semble-t-il, l'importance du face-à-face, de la pose, afin de sortir du code, du symbolique, sans pour autant le perdre car il a son importance dans la construction du tableau, et on le voit bien dans ma pratique. Mais il est essentiel de dégager cet autre espace afin de permettre au langage analogique d'advenir et qui nous apparaît souvent sous forme de métaphore. Ce *moulage intérieur* se fait par modulation et la grande différence avec le moulage « classique » est l'intégration de la notion de temps. La modulation se fait dans le temps : en peinture par de petites touches successives ; dans le portrait, de présence à présence. Ce rapport au temps est d'une importance primordiale dans la peinture, dans le portrait et dans ma pratique qui se joue dans la rencontre et dans le face-à-face de la pose qui se déploie dans une conscience du temps, tendue et tenue par le peintre et son modèle. Au fond, le moulage, et en cela il est proche de la photographie, fige les choses de façon définitive, sans pouvoir y revenir, à moins de faire un travail de variation sur un moulage, ce qui n'est pas impossible. Le *moulage intérieur*, qui lui se fait par modulation peut être repris autant de fois que le peintre le désire : des heures, des semaines, des mois jusqu'à plusieurs années dans certains cas.

Deleuze parle d'une troisième catégorie d'analogie dont il reprend les termes à Gilbert Simondon : la « légalité énergétique ». La thèse de Simondon est de mettre en avant la circulation énergétique entre un individu et son environnement qui a pour conséquence une individualisation, sorte de devenir restant à jamais ouvert tant les possibilités de chaque être sont grandes. Dans son analyse il met en relation l'individu avec tout ce qui l'entoure. Nous pouvons reprendre à notre compte cette problématique à savoir que l'individuation se fait aussi dans l'échange d'énergie d'être à être. Le peintre, sorte de médium énergétique rend visible cette circulation énergétique par toutes ses touches de pinceaux sur la toile.

Pour revenir au *moule intérieur*, il semble important de noter que Buffon s'inspire des atomistes antiques qui le définissent « comme une empreinte originaire dans laquelle se coulent les "molécules organiques", et qui subsiste en son entier dans chaque individu ; les individus, puisqu'ils ne sont pas tous semblables, ne sont donc pas semblables en

[142] Gilles Deleuze, *Francis bacon, Logique de la sensation*, *op. cit*, p. 75

tout au modèle dont ils portent l'empreinte. » [143]

Cette notion de moule fait penser au travail de Simon Starling sur le bureau de Bacon : il part d'un moule, disons normal, pour ensuite chercher le moule intérieur des choses. Partir du double pour retrouver l'original. Ce *moule intérieur* nous le retrouvons dans la pensée picturale de Matisse lorsqu'il explique qu'il ne sert à rien de copier les feuilles de l'arbre une à une mais qu'il faut comprendre comment se structure l'une d'elles pour ensuite, à partir de cette structure, son essence, créer les feuilles de l'arbre qui porteront toutes une petite singularité. Mais au lieu de moule ou d'original, Matisse parle de vérité :

> *Les feuilles de figuier dans toutes les fantaisies de leurs formes restent bien des feuilles de figuier. J'ai fait la même remarque dans d'autres produits de la terre : fruits, légumes, etc. Il existe donc une vérité essentielle à dégager du spectacle des objets à représenter. C'est la seule vérité qui importe.*[144]

Si Deleuze reprend cette notion pour la peinture, ainsi que celle de la question de la ressemblance, c'est peut-être pour distinguer ce qui est constant de ce qui est singulier. Cette dialectique qui se retrouve d'ailleurs chez Agamben avec *le singulier quelconque* ou chez Ricœur et son *identité ipse* ou *idem*. Le *moule intérieur* de Buffon tente d'en donner une explication afin de comprendre la genèse et l'évolution humaine. Alors comment cette notion de *moule intérieur* peut-elle nous intéresser dans le portrait ?

C'est dans le processus même du peintre qui lorsqu'il fait un portrait et, plus encore, lorsqu'il est face à son modèle, doit, tout en conservant les données universelles qui sont celles de ce moule, de la vérité pour Matisse, chercher la singularité de cet autre face à lui. De départager ces petites différences de quelques millimètres entre un être et un autre et ceci par tâtonnements, ajustements et modulations des tons. Le processus même est celui de l'imitation de la nature au sens où l'a écrit Matisse (voir plus haut). Ne pas copier de façon *cristalline*, dirait Deleuze, mais par l'intérieur des êtres. Si pour Deleuze il s'agit de développer le concept de l'analogie, nous utiliserons celui de *moule*

[143]Archives de philosophie 50, 1987. *La notion de « moule intérieur » dans les théories de la génération au XVIII^e siècle* par Annie Ibrahim, p. 556. http://www.buffon.cnrs.fr/etudes/pdf/moule-interieur.pdf
[144] Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, collection savoir : sur l'art, 1992, pp. 172-173.

intérieur comme une analogie du travail du peintre. Car il s'agit bien de comprendre combien nous sommes tous identiques et différents à la fois, en même temps que nous peignons ou tentons de saisir. Cette infinie variation à partir d'un même est tout à fait vertigineuse.

g - Le réel de l'Autre : une fiction

Je voudrais interroger les notions de fiction et de double dans mon travail de portrait en peinture et mon travail vidéo. « (…) La peinture est un domaine à cheval sur la réalité et sur le rêve, à cheval sur le fait et sur le songe. »[145]

Robert Campin
Robert de Masmines, vers 1425
Huile sur bois, 35,4 x 23,7 cm

Quand on parle de peinture, la question du double est bien différente d'avec la photographie. Cette dernière est une empreinte du réel, la peinture un tas de boue colorée organisée dans un cadre choisi par l'artiste. La peinture, et notamment le portrait, a pour ambition de doubler un réel, ambition impossible comme nous l'avons vu mais qui ne cesse d'être répétée par les artistes. Cette recherche du réel passe par la ressemblance qui va parfois jusqu'à la disgrâce comme ce fut le cas pour le portrait de Robert Campin. Ici la peinture ne tente pas d'idéaliser le modèle, le peintre semble avoir recherché la singularité de son modèle, la spécificité de ses traits bien plus que la représentation d'un être embelli. Ici, la volonté du peintre semble bien de reproduire son

[145] Jean Hélion, *Mémoire de la chambre jaune,* Paris, Ensba, 1994.

modèle et, même si nous n'avons pas connu celui-ci (!!), nous avons la sensation qu'il a existé et que ce tableau lui ressemble. Tout comme pour le travail de Florence Paradeis, nous ne disposons pas du référent à portée de regard pour vérifier cette sensation.

Le portrait est-il un double et en quoi est-il une fiction ? Il est en quelque sorte un double restreint, car il réduit l'existence d'une personne dans sa représentation visuelle en deux dimensions. Simon Starling, lorsqu'il double le bureau de Francis Bacon, il le fait à partir d'un modèle, puis il a demandé à un ébéniste de le réaliser en trois dimensions. Le fait de passer de trois à deux dimensions me rapproche donc beaucoup plus du travail de Paradeis. Mais ce qui est en jeu dans son travail c'est le dédoublement d'un instant du réel, ce qui n'est pas le cas dans le portrait. Ce dernier est plutôt le dédoublement d'une apparence, dédoublement subjectif car il passe par les choix de l'artiste qui impliquent une perte par rapport au modèle, perte qui existe aussi dans la reproduction des bureaux de Bacon.

Mais, nous le savons, le portrait n'est pas seulement la réalisation d'un visage ressemblant. Cela ne suffit pas. Le portrait est donc aussi la représentation d'une « autre chose », peut-être de la fiction qui constitue la personnalité de l'être. Ce que Lacan nomme « la vérité à structure de fiction ». C'est donc peut-être dans la recherche de la représentation de la fiction de l'Autre que se trouve la vérité du portrait. C'est, en tous les cas le chemin que j'ai choisi dans mon travail.

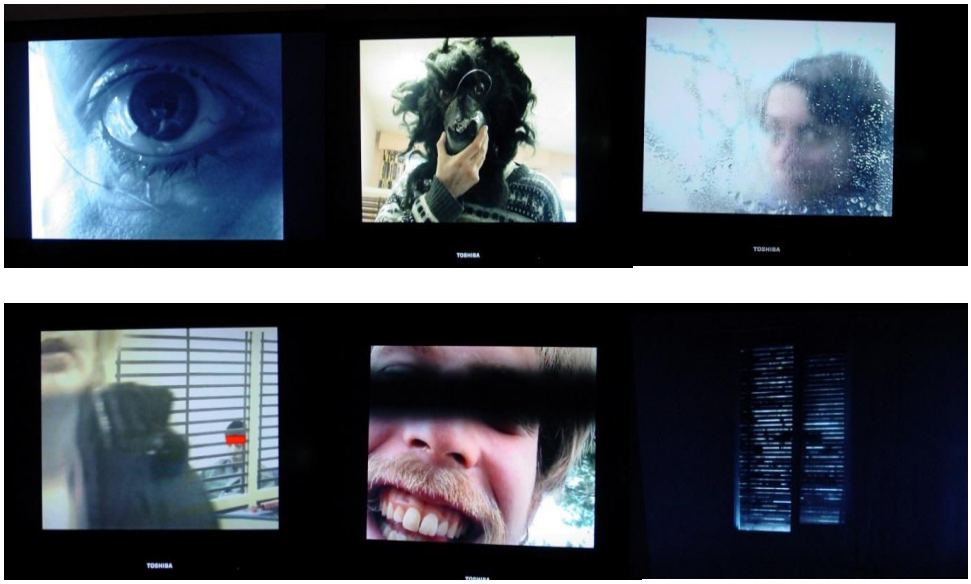
Voici le portrait de Monique. Évidemment, la Monique du réel n'est pas l'identique de la Monique du tableau.

Sabine Stellittano
Monique, 2003
Huile sur toile, 150 x 150 cm

Mais elle et moi avons cherché à représenter un double de Monique au travers d'une fiction qui la structure. Il s'agit en quelque sorte beaucoup plus du double de sa vérité (donc de sa fiction, selon Lacan) que du double de son apparence, même si la question de la ressemblance est essentielle car c'est elle qui ancre le tableau dans la réalité. Elle est le lien indispensable entre réalité et fiction. Dans le travail du portrait, s'il y a double, ce n'est pas de la personne réelle mais de l'image qu'elle a d'elle-même, c'est-à-dire qu'ici la fiction est du côté de la vérité et que le tableau est l'expression de cette fiction constituante de chaque être. Le tableau n'est pas une production de fiction, mais son miroir. Mon travail ne consiste donc pas à produire des fictions, mais plutôt à les découvrir, telle une chercheuse, afin de les donner à voir. Cette conception de la fiction comme constitutive d'un être humain implique une sorte de renversement quand il s'agit d'analyser une œuvre. Car, de toute évidence, ce que nous voyons n'existe pas et apparaît comme représentation indirecte, une allégorie. Suffit-il qu'une peinture ait des attributs « irréels » pour qu'elle soit dans le champ de la fiction ? N'est-il pas plus juste de parler d'imaginaire ?

Contrairement à la fiction littéraire ou cinématographique, dans les arts plastiques la fiction semble avoir un rôle d'interrogation du réel. Si nous regardons le tableau de Monique sans avoir en tête la conception lacanienne de la fiction, nous ne pouvons pas dire que cela interroge le réel. Ce tableau peut paraître un simple portrait théâtralisé où je mets Monique en scène. Mais il ne s'agit pas de cela. La plupart des portraits que j'ai faits ont résulté d'une rencontre avec des personnes parfois traversées par la maladie psychiatrique. Pour beaucoup d'entre elles, il ne s'agit pas d'une simple fantaisie mais bien de ce qui leur permet de tenir, quelque chose qui leur évite de tomber dans le vide qu'est la psychose. Évidemment, dans le cas de la maladie, cela nous apparaît de façon plus flagrante ; mais il en est de même pour tout un chacun. Qui sommes-nous sans toute cette construction élaborée depuis notre enfance et qui constitue notre personnalité ? Nous sommes cette complexité : traversés par le réel que nous ne pouvons nommer ou décrire qu'en le déformant, nous ne pouvons exister que dans la fiction car, si nous sommes « réels », nous sommes « idiots ». Cela, nous ne l'acceptons pas et nous construisons autour de nous toutes sortes de projections, de mises en scène de notre être afin d'y échapper. C'est bien de cela dont il s'agit dans l'élaboration d'un portrait.

Dans mon travail vidéo, la question du double et de la fiction se pose apparemment différemment.



Sabine Stellittano, Extraits de trois vidéos : *Vision 1*, *Vision 2*, *Vision 3*, 2007

Il s'agit de trois vidéos, *Vision 1, Vision 2, Vision 3*, toutes réalisées lors d'une résidence d'artiste à l'hôpital psychiatrique d'Étampes. Si j'ai choisi ce médium, c'est parce qu'ayant moi-même connu des problèmes de santé, le travail de la peinture à l'huile dans cette période de convalescence me paraissait trop fatigant. J'ai donc choisi la vidéo afin de raconter l'hospitalisation dont j'avais fait l'expérience en neurochirurgie. L'administration hospitalière m'a imposé une contrainte, à savoir l'interdiction de filmer les visages. J'ai transformé cette contrainte en un langage dans le montage et les différentes façons de masquer, de cacher le visage de l'Autre. Mon propre visage étant présent dans *Vision 3*. Ici, la question du double se pose d'une toute autre manière. L'autre est ce double par lequel je vais pouvoir parler de moi. La question de la fiction se présente sous différents aspects. Dans *Vision 1,* la fiction est dans l'idée même de la vidéo et de son montage. En effet, il s'agit d'une vision subjective. Le montage est construit sur un fondu au noir régulier qui exprime le battement des paupières. La caméra prend la place de l'œil qui devient celui du spectateur. Les prises de vues sont faites à l'hôpital et le spectateur est en posture de patient au moment du réveil. Dans *Vision 2*, la fiction produite exprime l'enfermement. Les prises de vues faites à l'hôpital sont montées avec d'autres faites au zoo du jardin des Plantes à Paris. C'est le montage qui donne sens. Les visages sont recouverts de masques d'animaux (ours, éléphant, etc.),

le gros plan sur l'œil et le mouvement des paupières permet de respecter la contrainte administrative. C'est évidemment une fiction, il n'y a pas de panthère en cage à l'EPS Barthélémy Durand d'Étampes mais, encore une fois, je répète les mots de Lacan : « La vérité a structure de fiction. » Ce montage ne cherche pas à raconter une histoire imaginaire, mais à exprimer un ressenti. Dans *Vision 3,* le montage a pour unique axe le ressenti de l'hospitalisation. La rencontre avec l'Autre qui parle beaucoup de moi. Même si le dispositif est différent, ma démarche est la même que dans celle des portraits peints, à cette différence près que, dans les vidéos, je suis plus présente, plus visible car le montage et le choix des images n'émanent pas du désir de l'autre mais du mien et de mes choix successifs.

Clément Rosset explique que les êtres humains souffrent de ne pas accepter les apparences pour ce qu'elles sont. Mais on peut se demander ce qu'elles sont et ma question est peut-être aussi dans l'expression de ces différences relatives à l'appréciation de ces semblants. C'est pourtant dans l'observation des apparences qu'il m'a été donné de découvrir un fait psychiatrique. Mon visage, suite à une opération, est resté à moitié paralysé, une de mes paupières restant continuellement ouverte. J'ai donc commencé à observer le mouvement des paupières et j'ai découvert, lors de ma résidence, que les paupières de certaines personnes hospitalisées avaient un rythme plus lent, ou que le mouvement habituellement si bref et léger me paraissait appuyé, voire saccadé. En en discutant avec un psychiatre, il me confia qu'en effet des observations de ce genre avaient été faites auparavant sur des personnes psychotiques. Ici, l'apparence comme réalité fait lien avec une autre réalité, celle-ci invisible : la folie.

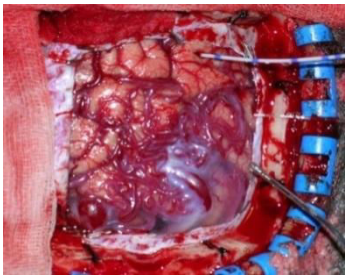
Il est incontestable qu'il faut une certaine force pour accepter le réel tel qu'il est, le recréer en réalité se terminant pour tous par la mort. Nous créons alors toutes sortes de stratagèmes pour la repousser. L'œuvre est là, nous semble-t-il, pour nous révéler des interstices dans lesquels le réel nous serait donné à voir. C'est le cas du travail de Florence Paradeis qui interroge par la fiction ces petits instants anodins de réalité. Insignifiant, un-signifiant possédant à chaque fois le grand Autre, en dedans et en dehors tel le ruban de Moebius.

Les fictions ont quelque chose de répressif face au réel, au sens où celui-ci est ce qui n'est pas dans la fiction. Si elles sont le double du réel, elles le sont en négatif. Pour

prendre comme comparaison la photographie, nous pourrions dire que le réel est le négatif et que chaque fiction est un tirage plus ou moins nuancé.

h - La fiction : un double qui rend le réel supportable

Les interstices que nous donne l'artiste afin de percevoir le réel sont plus ou moins acceptables. Le plus souvent, l'artiste exprime les effets du réel plutôt que de nous donner brutalement à voir le réel, ce qui, pour Clément Rosset, Lacan et Platon, est d'ailleurs impossible (mais nous pouvons nous questionner face à une performance). La vache découpée par Damien Hirst nous montre le réel, mais le dispositif qu'il met en place suffit à produire un écart (que certains d'ailleurs ne trouvent pas suffisant) pour que le spectateur l'accepte, ou encore par la transformation d'échelle pour ce buste d'homme. Ce sont peut-être les chirurgiens qui sont confrontés au réel de la façon la plus triviale, la plus crue – la chair pour de la chair, une artère pour une artère, la mort.

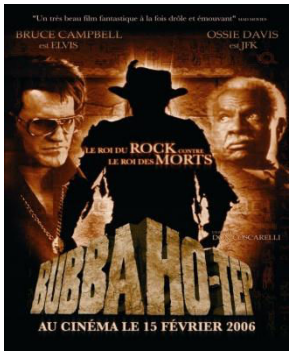


Opération de neurochirurgie
(les chirurgiens confrontés au réel)

Damien Hirst
Mère et fils divisés, 1993
Bronze peint, 200 x 150 cm

Damien Hirst
Hymn, 1999-2005
Bronze peint, 5950 x 334 cm

Clément Rosset évoque notre faculté *antiperceptive*, celle qui nous permet de vivre sans cette pression qu'est le fait de vivre face au réel. Dans le cas de la chirurgie, cette faculté deviendrait une tare et transformerait notre chirurgien en meurtrier. Par son dispositif (le morcellement, les cubes de verre, etc.), Damien Hirst permet au spectateur de faire une pirouette suffisante face à une réalité si crue : la vache est décalée de son réel et, finalement, le travail de Hirst entre dans le champ fictionnel. Ce que nous voyons – une vache coupée en deux dans un cube de verre – est une vision impossible et c'est là que réside le retournement. Lucrèce explique que l'être humain en sait trop et qu'il fait donc appel à son imaginaire pour supporter l'insupportable. Dans *Bubba Ho-tep* du réalisateur Don Coscarelli, la question du double et du réel est abordée avec humour.

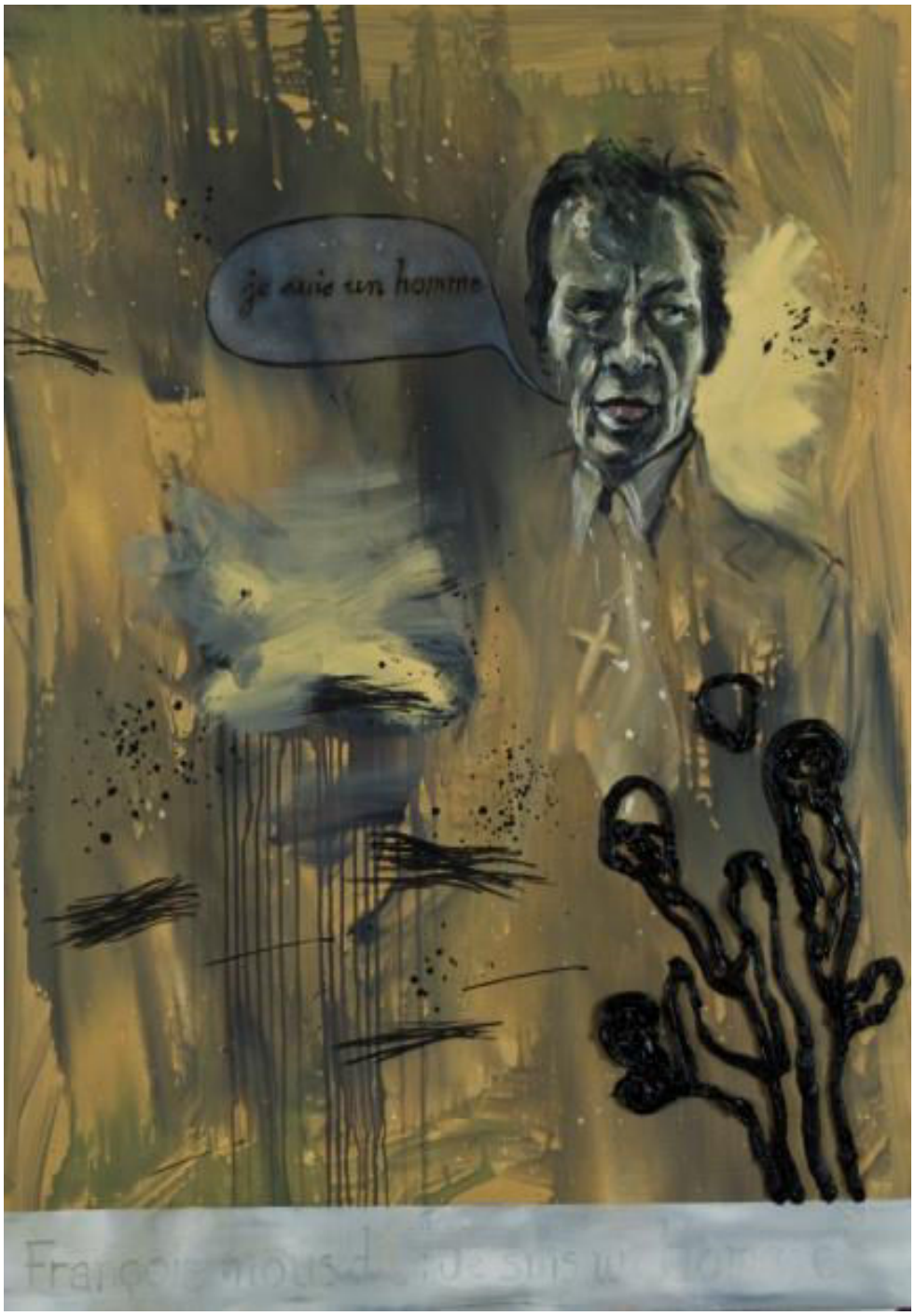


Don Coscarelli
Bubba Ho-tep, 2002
Affiche du film

Dans une maison de retraite de Mud Creek, Sebastian Haff prétend être le véritable Elvis Presley : il a toute sa vie fait semblant d'être le double d'Elvis, son sosie, alors qu'il est Elvis en personne, afin d'échapper à la médiocrité du star system. Seul son compagnon Jack, un Noir qui se prend lui-même pour JFK, le croit. Les deux hommes s'ennuient à mourir, jusqu'à ce que la momie Bubba Ho-tep commence à décimer un par un les pensionnaires de l'établissement. Il s'agit de deux hommes qui doivent affronter un réel insupportable : la solitude, l'isolement, la vieillesse et la mort. Dans une dernière pulsion de vie, ils échappent à ce réel trop « idiot ».

Pendant ma résidence à l'EPS Barthélémy Durand, la confrontation au réel me fut parfois insupportable tant la douleur de l'autre qui vous fait face est brutale. Lorsque j'ai fait le portrait de François, j'ai rencontré beaucoup de difficultés. C'est un homme très attachant qui nous retrouvait tous les jeudis dans notre atelier au sein de l'hôpital. Sa souffrance lui collait à la peau comme une mauvaise odeur qui aussitôt vous donnait la

nausée. Il m’est apparu évident que je devais faire son portrait et lui-même, sans le formuler, le souhaitait également. Ce fut un parcours périlleux car, lorsqu'il s'agit de montrer le réel, des questions d'éthique se posent. François avait pour habitude de réciter les « identités remarquables », formules mathématiques que nous avons apprises au lycée. Il les connaissait par cœur et inlassablement les écrivait sur des feuilles, des tableaux, à la craie sur les murs… Avoir une identité remarquable semble être le vrai message de cette répétition. Lui qui partait d’Étampes en train pour aller mendier gare d’Austerlitz de quoi acheter des cigarettes, portait toujours cravate et veste de costume mais très sales. Quelque chose d’impossible, que je ne pourrais expliquer, s’est passé afin qu’il atteigne sa propre dignité, une image de lui « remarquable » peut-être par ce savoir mathématique qui le distinguerait, le placerait au-dessus. Il m’a fallu du temps et plusieurs tentatives pour le découvrir, le comprendre et tenter de le poser sur la toile. Car pour ce portrait, le désir de la personne peinte ne fut pas formulé, nous n’en sommes pas passés par le langage, mais plutôt par modulation ou analogie. Et c’est précisément là que se situe mon dégoût provoqué par une négligence qui est son symptôme car même s’il était toujours habillé d’une cravate, d’une chemise et d’une veste de costume, il dégageait une odeur qui maintenait l’autre à distance.



Sabine Stellittano
François, 2007
Huile sur toile, 130 x 97 cm

Dans un premier temps, de façon inconsciente j'ai tenté de dissimuler le réel. J'ai donc construit une fiction autour de François en essayant de lui donner des titres de noblesse : le roi des fous ! Mais ce fut un échec et j'ai effacé cette première ébauche. Ont suivi deux autres tentatives que j'ai détruites aussi : ces tableaux exprimaient le dégoût et ce n'est résolument pas ce qu'il me semblait juste de montrer de François. Évidemment, son réel est là, douloureux, déborde de partout, mais la souffrance n'est pas ce qui le fonde.

François devant son portrait en cour pendant la résidence à l'hôpital Barthélémy Durant.

Le dégoût est aussi une sensation qui nous appartient, elle surgit je crois aussi parce que nous fonctionnons par analogie, le principe même de la modulation dans l'art du portrait nous conduit dans un processus de transfert, nous glissant dans la peau de l'autre afin de mouler sa forme. Cette sensation de dégoût est alors comme une protection instinctive qui nous conduit à repousser ce qui n'est pas bon pour nous, voire dangereux, et qui nous fait peur, à savoir la folie, l'angoisse, la mort. La matière noire en bas à droite du tableau est, et je l'analyse rétrospectivement, comme cette « merde » que j'aurais séparée de François afin qu'il retrouve sa dignité d'homme et que ce moulage intérieur soit enfin possible. Il est intéressant de noter que ce tableau est resté à l'hôpital à la fin de ma résidence – cela faisait partie de la convention – mais j'ai insisté pour qu'il soit accroché à une place où François pourrait le voir de temps en temps. Quelques années

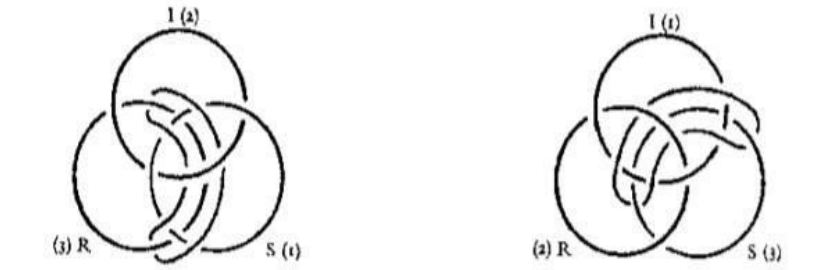
plus tard, j'ai appris que le tableau avait été relégué dans une salle perdue de l'institution, tout comme François.

Clément Rosset dit que l'identité n'est rien, qu'elle est une illusion, que nous ne sommes pas cette addition de qualités ou de peines. François n'est pas que cette souffrance, il est un être humain. Et c'est en peignant que j'ai séparé François de sa souffrance, l'homme de son odeur. Ce portrait n'est donc assurément pas le double dans sa forme initiale, il est le double recomposé de ce que je perçois de François. Il est le miroir de sa fiction, mais n'est pas une fiction. Nous constatons combien les notions de fiction et de double sont complexes. Toutes les deux reliées au réel par des frontières poreuses. Comme nous l'avons dit précédemment, ce n'est pas parce qu'il y a fiction qu'il y a forcément œuvre, le double n'est pas incontestablement une fiction. Pour continuer dans le champ médical, nous pouvons dire qu'une IRM est un double de notre cerveau et ce n'est ni une œuvre, ni une fiction. Il y a une première logique basée sur la psychanalyse qui consisterait à dire que chaque humain est structuré par la fiction. Et l'œuvre d'art questionne cette structure, en fait elle-même le jeu, voire son miroir. La fiction est là, pour reprendre les mots de Lacan, comme « structure de vérité ». Un deuxième point de vue voudrait que l'on parle de fiction lorsqu'une production est artificielle. Mais toutes les productions artificielles ne sont pas obligatoirement des fictions. Et l'artifice même existe à l'état de nature. À un certain point, il y a convergence entre fiction et double car le double d'une chose peut être la production artificielle d'un référent comme en témoignent les photographies de Florence Paradeis. La question du double et de la fiction implique celle du réel et comme nous l'explique Clément Rosset ce dernier est indicible, « impossible » nous dit Jacques Lacan. C'est-à-dire que ce que nous produisons comme fiction, ou double du réel, pourrait bien être du réel quand même.

Vers la fin de son enseignement, Lacan formulera le concept de sinthome[146] comme le quatrième anneau qui vient se nouer aux autres, mal noué dans le cas du

[146]Sophie Marret-Maleval explique le *sinthome* dans un texte « Sinthome ou suppléance comme réponses au vide » sur le site de l'École de la Cause Freudienne : « Dans le *sinthome*, Lacan met l'accent sur la fonction « réparatrice » de l'art pour Joyce. Il montre ce qu'il en a été du ratage du nœud pour l'écrivain et comment le « raboutage de l'ego », opéré par l'écriture, a pour fonction de restaurer l'image de soi défaillante, du fait du détachement de l'imaginaire. C'est donc à un renouvellement de la clinique que nous convie Lacan, rompant définitivement avec une interprétation déficitaire de la psychose. Le séminaire marque un tournant épistémologique, une rupture consommée avec l'enseignement freudien, à partir de la réduction qu'il opère du symptôme à son noyau. »

psychotique, mais qui au fond existe chez nous tous comme le nouage de notre propre singularité. D'une certaine manière et dans une grande simplification, nous pouvons dire que le symptôme peut se transformer en sinthome et investir la vie d'une façon plus positive.



RSI, 14 janv. 1975 Le Sinthome, 18 nov. 1975

Figure 2

Alors en quoi le tableau de portrait serait-il l'expression du nœud borroméen ? Et de quelle manière nous donnerait-il un aperçu du symptôme, de ce quatrième cercle ?

Peindre un portrait est une manière de réaliser le lien à l'autre, au grand Autre et au petit autre. Ce face-à-face rappelle la structure du stade du miroir. Mais il y a également l'idéal du moi, qui échappe à la personne peinte tout en se déposant sur la toile. Il y a dans l'œuvre de Vélasquez autant de portraits d'hommes simples que de seigneurs, roi et reine, pour arriver à la réalisation, au *summum* de sa carrière, à ce si fameux tableau *Les Ménines* qui est en fait un autoportrait où Vélasquez semble avoir réussi à donner à voir le grand Autre et l'autre qui ne sont que lui. Ou plutôt, ce corps imaginaire dont il réussit, grâce au dispositif qu'on connaît, à trouver l'espace du possible et non de « l'impossible » c'est-à-dire du réel dont nous parle Lacan. L'idéal du moi représenté par le roi et la reine ne sont plus qu'un reflet lointain. Ici, l'idée même du portrait tournoie : portrait de qui ? De l'infante ? Du roi et de la reine ? Notre portrait ? Un autoportrait ? Vélasquez nous donne à voir ici toute la complexité du portrait.

Diego Vélasquez
Les Ménines, 1656-1659
Huile sur toile, 318 x 279 cm

Pour qu'il y ait œuvre, il faut « sortir du trou » à savoir du réel. Le psychotique est le réel, il est dans le trou. Son délire tente d'en combler l'abîme.

Sabine Stellittano
Jérôme, 2009
Huile sur toile, 132 x 98 cm

J'aimerais prendre comme exemple celui de Jérôme rencontré alors que j'animais un atelier peinture pour une association liée à un centre médico-psychologique. Jérôme est psychotique, il a son appartement et, d'une certaine manière, est arrimé à ce CMP. Grâce au lien qu'il a avec ce lieu, il a pu rencontrer l'association « Les Temps mêlés »[147] avec laquelle je travaille et qui crée les conditions de rencontres entre artistes et personnes traversées par la maladie ou l'isolement social. Le visage de Jérôme, souvent fermé au monde, s'éclairait parfois d'un large sourire dans des moments de peinture. J'eus l'idée alors de lui proposer de faire son portrait. Mais l'institution et ses représentants parfois soucieux de protéger les personnes fragiles imposèrent le lieu et le temps des séances. Comme piégée par l'institution, la rencontre fut contrainte, laissant Jérôme à sa place de patient et moi à celle d'une intervenante extérieure. La peinture qui en surgit fut donc un échec ! Mais l'idée ne me quitta pas, c'est alors que les acteurs de l'association m'expliquèrent l'importance de faire « un pas de côté » et de ne pas en passer par toute la hiérarchie institutionnelle. Neuf ans plus tard, donc, l'aventure reprit mais sous une toute autre forme. J'allais chercher Jérôme chez lui pour qu'il vienne à mon atelier où nous avons passé plusieurs journées ensemble à élaborer le tableau ci-dessus. Je croyais alors que tout serait plus facile mais ce ne fut pas le cas, car lorsque je demandais à Jérôme comment il souhaitait être peint, il ne donnait aucune réponse. Pendant qu'il posait et que je tentais une ébauche, des mots sortaient de sa bouche qui me paraissaient incohérents et parfois je m'efforçais de ne pas les entendre : j'avais l'impression d'entendre quelque chose que je n'avais pas à entendre ! Je ne savais rien alors de la psychose et rien du *sinthome*. Fatiguée, je m'excusais auprès de Jérôme pour m'allonger sur le canapé et m'assoupir un peu. Il n'y vit aucun problème et c'est justement là, à ce moment qu'il explora mon atelier, regarda objets et livres qui trainaient. C'est grâce au livre *L'art du portrait* d'Andreas Beyer à la page 45 que Jérôme eut une révélation face à la reproduction du tableau de Van Eyck, le portrait supposé des *Époux Arnolfini*.

[147] Association pour favoriser l'accès de tous – mais surtout des personnes en difficulté psychique – à la culture. Créée en 1995 à l'initiative de l'équipe de psychiatrie générale du 8e secteur de l'Essonne.

Jan Van Eyck
Les Époux Arnolfini, 1434
Huile sur bois, 82 x 59,5 cm

Je fus aussi étonnée par la ressemblance du visage de Jérôme avec celui de l'homme peint par le Flamand. C'est en regardant la reproduction que Jérôme me dit son intérêt pour le Moyen Âge où – c'est ainsi qu'il me l'expliqua – les personnes étaient représentées pour ce qu'elles étaient et non pas, comme à la Renaissance, selon un idéal de beauté. Le Moyen Âge a donc une importance capitale pour lui et dans sa manière de voir le monde. Il écrit des textes dont l'origine structurale est pour lui médiévale. D'une certaine manière, il me dévoila son *sinthome*, cette singularité extrême, pure création qui tient sa vie, son existence. Elle se constitue d'une langue, la langue du « moigne-agne », de personnages dont le plus emblématique est Jeanne Hachette, de manger avec une cuillère, la fourchette étant inventée à la Renaissance, enfin de tout un système, dont on peut dire qu'il est bien ficelé, bien noué, qui tient d'une manière extraordinaire et semble le maintenir quelque peu hors du trou. Je pense à la magnifique description qu'Erwin Panofsky[148] a faite de ce tableau et j'aimerais la reprendre afin d'analyser tous les points d'écarts avec le portrait de Jérôme.

> *Dans une chambre confortablement meublée, où règne une chaude et douce lumière, Giovanni Arnolfini et son épouse sont représentés en pied. Lui porte une robe et des chausses noires, un chapeau de paille noir et un vêtement sans manches en velours violet foncé, bordé de martre, elle, moins austère, porte une robe bleue, dont seules les manches et une petite partie de la jupe sont visibles sous un ample surcot vert fourré et bordé d'hermine, serré à la taille par une ceinture rouge clair.*

Ici, si la description diffère du tableau original c'est je pense que Panofsky à son époque ne devait pas avoir de bonnes reproductions : ainsi la couleur du vêtement de l'homme ne m'apparaît pas, dans les multiples reproductions que j'ai pu observer, violet mais d'un brun foncé que l'on trouve d'ailleurs dans les magasins de couleurs sous le nom « brun Van Eyck ». À ces éléments généraux du tableau, Jérôme n'a voulu rien changer.
« L'homme tient délicatement la main droite de la jeune femme dans sa main gauche, tout en levant sa main droite en un geste de serment. » : ici, en revanche, Jérôme a souhaité modifier certains éléments qui deviennent alors des symboles dont il est le seul à posséder la clef. Pour Jérôme, le fait que les deux personnages se tiennent la main est

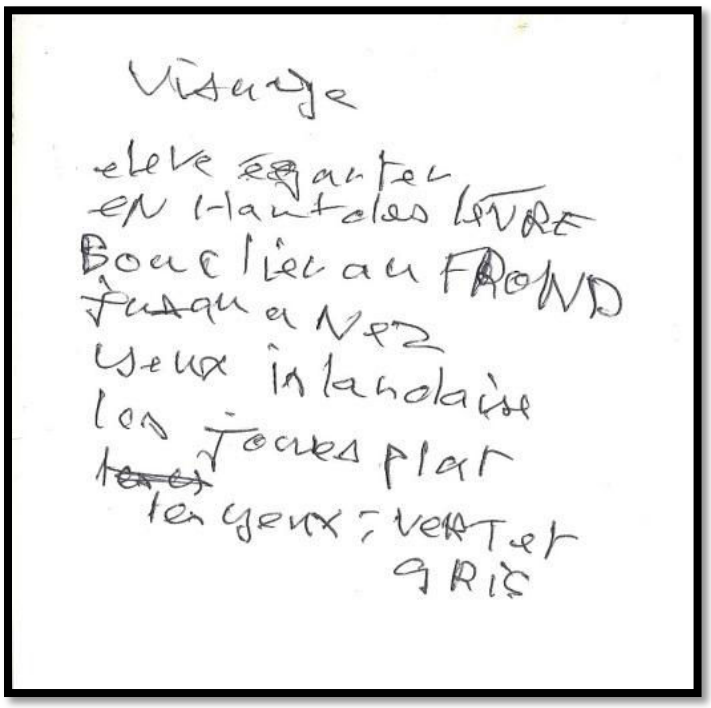
[148] Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2012, p. 366.

d’une grande importance, car pour lui il ne s’agit pas de deux personnages différents mais de sa personne représentée deux fois. Panofsky, explique plus loin dans son texte, que le fait de se tenir la main est rituel de mariage à cette époque, ainsi que de lever l’avant-bras. Je lui proposais donc le halo lumineux qui lui a convenu immédiatement. La main droite de l’homme qui se lève est aussi un point qu’il releva et m’expliqua alors une torsion des doigts que je le vois souvent faire. Ce mouvement est, selon lui, fortement lié à la religion, il l’a trouvé en allant dans une église et depuis ne peut s’en passer. Si pour Panofsky il ne fait aucun doute que ce tableau représente un mariage, pour Jérôme c’est une manière de montrer la fusion des deux êtres qui l’habitent. Il dit d’ailleurs qu’il entend souvent la femme en lui cogner comme on frappe à une porte, et rêve un jour de se faire opérer pour devenir femme.

> *Les deux époux qui se tiennent avec raideur aussi écartés l'un de l'autre que l'action le permet, ne se regardent pas, mais semblent plutôt unis par un lien mystérieux. La solennité de la scène est accentuée par la symétrie rigoureuse de la composition, une médiane verticale reliant le lustre au miroir et au petit griffon du premier plan.*

Le mystère de cette composition n’est pas sans lien avec celui de Jérôme qui tout en tentant de m’expliquer le sens des choses, échappe le plus souvent à ma raison. Le petit griffon du premier plan lui aussi fut substitué par un hamster, animal préféré de Jérôme. Si sur la toile du maître il s’agit peut-être d’un symbole de fidélité, il en est de même pour Jérôme qui voit en cet animal celui avec qui il aimerait partager sa vie, sa tendresse. Pour Panofsky, si dans un premier regard le couple semble seul, cela s’explique par le fait qu’à cette époque le mariage est considéré comme chose privée et il était possible de s’unir sans témoin ni prêtre ; c’est par la suite pour cause d’abus, toujours selon l’auteur, que la cérémonie du mariage comme nous la connaissons encore aujourd’hui dans les églises, a lieu. Que la scène se déroule dans le champ privé est également très important pour Jérôme : sans vraiment directement le formuler il exprime l’hostilité que le monde a pour lui, et la représentation d’un intérieur « où règne une chaude et douce lumière » a son importance. Jérôme me donna des indications sur le visage de la femme dont il me fit un dessin afin de me guider.

Jérôme : dessin du visage de l'Islandaise vivant à l'intérieur de lui ; crayon sur papier ; 2009.



Il écrit :

> *J'aimerais être une femme islandaise, pour naître dans ce pays que j'aime (adorer).*
> *Je conclus, que pour moi, vivre en Islande, cette grande île du monde, est quelque chose de VRAI.*
> *Sa nourriture, sa gastronomie, sont assez mangeables.*
> *La Fin, dite les mots.*
> *Ce pays a gardé son histoire, son passé, son vécu.*
> *On l'appellera Islande, malgré moi, comme une femme étrangère dans un autre pays, la France. C'est aider une représentante du chargement de sexe imposé en homme pour sa deuxième vie. Elle deviendra une femme dans son pays d'origine pour préparer son état civil. Je l'ai aidé (la femme islandaise).*[149]

Et sur le Moyen Âge :

> *Il était une fois le Moyen Âge. Il débute avec le roi Clovis, alors roi des Gaulois. Le royaume du Moyen Âge a duré longtemps et puis, les années ont suivi le temps.*
> *Depuis les années passent en gardant les traces des anciens – l'histoire, le passé, loin des légendes. C'est pourquoi Noumé [il s'agit de lui, Jérôme] pensait au Moyen Âge et visitait les musées.*
> *L'égalité n'existe pas au royaume. Les Sarrasins et les Anglais occupent la France. Les langues sont à accents, parle-moi ton langage à accents, interprète ton verlan, accepte le picarne – si tu comprends mal, langue en territoire picard.*
> *Laisse-toi aller dans l'histoire, apprends ce que tu comprends, passe, laisse tomber, comprends, tu appartiens aux quartiers non défavorisés.*
> *Beauvais : territoire picard, ville du Moyen Âge. Les mémoires du passé deviennent des cibles pour les historiens.*
> *Ils se revendiquaient ennemis du royaume, les Bourguignons occupaient les*

[149] Jérôme Menou, *Le Livre du témoignage*, Morsang-sur-Orge, édition Les Temps Mêlés, 2010, p. 27.

villes les plus importantes, les autres fuyaient les batailles,
Malheureusement, crois-tu la façon dont j'ai interprété l'histoire donc :
Dans ces pays du royaume
Ils deviennent rois et reines au nom du Moyen Âge
(Noumé exagérait)
L'histoire du royaume de France.[150]

« Les socques abandonnés, dans l'angle inférieur gauche du tableau, sont là comme, vraisemblablement, dans la *Descente de Croix du Maître de Flémalle* (…) pour remémorer au spectateur ce que l'Éternel dit à Moïse sur le mont Sinaï. »[151] Ces socques sont transformés en bottes noires portées par les femmes, que Jérôme définit comme : « L'antitemps, c'est des bottes (dites corsaires) » et contiennent d'autres lois.
Sur le montant du lit doit être sculptée une représentation de Jeanne Hachette en place de la petite statue de Sainte Marguerite qui pour Panofsky « invoque la protection de la sainte patronne de l'enfantement », alors que Jeanne Hachette est originaire de Beauvais, région de Jérôme, et permit par son courage de repousser les Bourguignons. Ce personnage est emblématique pour Jérôme et a une importance cruciale dans sa structure.
Autour du miroir que l'auteur explique comme symbole de pureté, les images du chemin de Croix de Jésus peintes par Van Eyck sont troquées, pour des épisodes de la vie de Jérôme. En revanche, ce dernier ne souhaite rien intégrer dans les reflets du miroir, là où, dit-on, Van Eyck se serait peint en compagnie de son frère. Nous parlons aussi du doute qui plane au sujet de l'identification des personnages représentés par Van Eyck quand Jérôme me confia qu'il était orphelin et à la recherche de ses racines. L'inscription écrite par Van Eyck « Johannes de Eyck fuit hic », qui signifie Jan van Eyck fut ici, porte à confusion et il y a eu de nombreuses interprétations sur l'identité des personnages représentés mais aussi sur le statut de l'œuvre. Pour Panofsky cela renvoie au côté sacré de l'union du mariage dont le peintre est alors le témoin. Jérôme souhaite changer la phrase par « Lane mergne dune Moigne ane » qui est un langage entièrement inventé par Jérôme. Ici ce qui reste commun c'est le mystère.

Que pouvons-nous dire du *sinthome* dans le portrait ? Pour commencer, entrons

[150]Jérôme Menou, *Le Livre du témoignage, op. cit.*, p. 65.
[151] Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands, op. cit*., p. 370.

un peu plus dans le concept lacanien de *sinthome* qui vient de la notion de symptôme chez les hystériques qui fut à la source de la psychanalyse. Le symptôme, pour faire simple, est ce qui n'est pas dit, pas pris dans le langage ; il est une partie du refoulé qui vient s'exprimer dans le corps. Il est un signe du non-su de la personne, de son réel impossible. L'expression de la jouissance et de l'inconscient. Lacan ensuite élaborera ce concept de *sinthome* en prenant comme exemple Joyce pour qui, selon lui, l'écriture est son *sinthome*, sa manière d'exister, l'écriture est le lieu même où Joyce noue réel, imaginaire et symbolique. Ceci, explique Lacan, car Joyce a réagi à la raclée qu'il a subie à l'adolescence par la négation de son corps qu'il fait disparaitre au bénéfice du dire, des mots, du symbolique. À l'origine du *sinthome*, de la nécessité de ce quatrième anneau de nouage, il y a un échec de la fonction désirante du père et, en cela, nous comprenons le lien avec le symptôme qui lui naît de la défaillance de la métaphore paternelle ; ce qui, pour revenir au nœud, laisse celui de l'imaginaire (le corps pour Joyce) sans attache, c'est le quatrième cercle qui vient le retenir. C'est donc en quelque sorte deux voies différentes, l'une vers la névrose, l'autre vers la psychose. Le *sinthome* est bien plus une création, c'est ce que démontre Lacan avec Joyce. Jérôme est-il un *saint homme* et en quoi le tableau peut-il en être l'expression ? C'est, nous semble-t-il, dans le rapport qu'il a au réel, ou plutôt dans son non-rapport car, comme le dit de Lacan à propos de Joyce, il est désabonné du réel, il l'a évacué en quelque sorte de sa construction psychique. Nous comprenons alors l'impossible nouage du nœud borroméen qui permet de définir le symptôme dans le lien entre réel et jouissance, du symbolique (le langage) et l'imaginaire qui est comme nous l'avons vu le corps. C'est parce qu'il y a cet entremêlement que s'exprime dans le langage le symptôme, le *parlêtre*. La différence entre Joyce et Jérôme, si nous pouvons nous permettre la comparaison, c'est que pour Joyce il y a une volonté d'être édité, ce que Lacan nommera son « SKbeau » sur lequel il peut tenir, son ego. Alors que Jérôme, sans l'intervention de l'association « Les Temps mêlés » qui l'accompagna jusqu'à l'édition de ses textes et sans ma volonté d'exposer son portrait, rien de cet ordre n'aurait eu lieu. Jérôme n'a pas de SKbeau. Il n'est soutenu par rien, comme si le nouage de son quatrième anneau était au mauvais endroit, ou plutôt sans cesse défait. L'élaboration du portrait semble de manière éphémère produire ce quatrième cercle. On retrouve dans les textes de Jérôme cet « illisible » qui peut exister chez Joyce, cette absence de rapport avec le réel qui offre des signifiants comme un langage décroché de tout ce qui pour

nous fait sens et qui possèderait un savoir absolu, inatteignable. La langue perd son statut de communication et de médium dans la vie sociale. Jérôme crée en quelque sorte un intérieur d'où nous sommes exclus. Mais, en tentant de jouer au jeu du portrait et en choisissant de s'appuyer sur un tableau célèbre, il décale quelque peu son fonctionnement. Ce déplacement, aussi infime soit-il et comme nous l'avons dit malheureusement éphémère, permet un contact entre les cercles borroméens. Non pas pour communiquer sur un sens attendu mais bien pour dire l'impossible, cet espace vide, de l'existence de ce trou, où le mot redouble le réel et d'une certaine manière le nie. Pour conclure reprenons cette réflexion que fait Panofsky :

> *Dans le portrait des époux Arnolfini de Londres, donc, Jan Van Eyck, non seulement réussit, entre les formes, l'espace, la lumière et la couleur, une harmonie que lui-même ne surpassera jamais, mais il démontre comment le principe du symbolisme déguisé peut abolir les frontières entre le portrait et la scène narrative, entre l'art sacré et l'art profane.*

Il nous semble important de noter que toute ma pratique se situe dans cette articulation entre portrait et scène narrative et comment la narration devient le portrait lui-même. La manière de se raconter, le choix des éléments représentés sont autant d'indications sur la structure même de la personne peinte. Pour finir ici sur cette notion de double, nous voyons aussi combien le choix de Jérôme m'a conduite non pas à faire « une copie » du tableau de Van Eyck mais bien l'illusion d'un double, un faux double en quelque sorte, ou une fausse copie dans laquelle serait venu se glisser l'Autre, Jérôme, comme on enfile un vêtement, pour s'habiller et devenir un être social.

i - Résister aux tempêtes le corps battant

Si l'art brut a su nous donner à voir des œuvres de fous, il s'agit là de personnes ayant trouvé ce quatrième anneau du nœud borroméen, ce qui leur a permis à leur manière de faire tenir entre eux réel, imaginaire et symbolique.

Henry Darger
Second Battle of McAllister Run they are pursued, 1910-1970
Graphite pencil, watercolor and gouache on two sheets of vellum, 48,6 × 120,6 cm

Henry Darger, si connu aujourd'hui dans le monde de l'art, n'avait pas une pratique d'artiste dans le sens d'une démarche allant vers les autres, vers le monde de l'art, mais bien dans le sens de tenir, de faire tenir sa structure en exploitant la singularité de son *sinthome,* ce qui lui permit tout simplement de vivre. Ses peintures sont peuplées de personnages que nous pourrions ranger en deux groupes : les enfants et les oppresseurs. Les enfants sont pratiquement tous les mêmes : ils sont produits par un dessin de base identique qui se répète ; seuls les vêtements et les coiffures diffèrent légèrement selon qu'il s'agisse de garçons ou de filles. Ces peintures sont des récits historiques fictionnels, marqués par des événements comme la guerre. Ils se situent le plus souvent dans des espaces naturels magnifiques. La cruauté représentée par les adultes – les oppresseurs – vient obscurcir la beauté et la pureté des enfants dans leur environnement. Ces notions de *même* et de répétition paraissent essentielles dans son œuvre, comme une multitude de *petits autres*, autre lui-même, imago bloqué pour l'éternité dans le reflet du miroir. Son œuvre en entier donne forme au *grand Autre* et n'a de cesse de nous fasciner. Les portraits d'Aloïse Corbaz sont, à ce titre, remarquables ; ils permettent au réel de trouver une matérialité, un double.

Aloïse Corbaz
Scène au char attelé (gauche) et *Enlèvement d'Europe en papillon* (droite), 1941-1951
Crayons de couleurs sur papier, 90 x 60 cm

Sur ce dessin d'Aloïse (recto verso), on peut reconnaître Guillaume II dont elle tomba amoureuse d'un seul regard alors qu'elle était présente à l'une de ses apparitions publiques. Cette femme tenue dans ses bras, l'amoureuse, c'est peut-être elle... Leurs têtes sont proches, comme deux profils collés qui ne formeraient qu'un seul visage. Aloïse a-t-elle pu avoir accès à *la métaphore paternelle* ? Ici, l'autre fusionne avec elle, il n'y a d'ailleurs qu'une paire de jambes pour deux bustes. Les seins maternels semblent être un attribut appartenant à l'un ou à l'autre corps. Ses dessins ne sont pas l'illustration de l'histoire de sa vie, mais révèlent bien plus, nous semble-t-il, la structure déformée voire superposée des cercles borroméens à savoir la manière toute singulière qu'elle inventa pour nouer le réel, le symbolique et l'imaginaire. Ce qui fut longtemps considéré comme un symptôme dans la société, est aujourd'hui reconnu comme une œuvre d'art. Il est très difficile d'établir un lien avec une personne psychotique ; pour accéder à son univers il faut accepter de perdre quelque chose, un ordre auquel nous sommes habitués. Notamment la notion du temps, une certaine orientation spatiale. Nous découvrons un nouvel ordre dans l'organisation de ses dessins. Elle obtient la profondeur par superposition de formes plates. Il ne faudrait pas chercher dans cette œuvre une explication « à la lettre » qui ne saurait correspondre à la structure même élaborée dans son œuvre. Mais en entrant dans le rythme de ses dessins, de la manière

dont les portraits viennent ponctuer la représentation, voire comment ils se composent, les uns aux autres, les uns dans les autres... D'une certaine manière, Aloïse dans ses portraits semble nous donner à voir l'impact que le sentiment amoureux a pu avoir sur son psychisme. Le temps est aussi représenté dans un mode cyclique, ce qui pourrait être plus compréhensible si nous l'approchions avec une structure autre que celle de notre temps historique et linéaire. Ce temps circulaire peut être aussi lié au fait de vivre à l'hôpital, toujours dans un même lieu où les petits événements (repas, promenades) se répètent de jour en jour pratiquement sans changement, dans un éternel retour. Dans son œuvre, gigantesque et abondante, nous retrouvons ce phénomène de répétition, de retour de la même figure, portraits ou personnages imaginaires. Les mêmes, tout en étant légèrement différents, ils nous plongent dans un labyrinthe où Aloïse elle-même semble perdue où elle tente de construire un délire. La question du sens est donc celle de l'impossible et, comme nous l'a dit Lacan, là où nous sommes confrontés à l'impossible, nous sommes face au réel. Ses dessins collés les uns aux autres font une œuvre démesurée dont la lecture en un regard est impossible, du fait de sa taille mais aussi parce que le sens de la lecture n'est pas donné, comme si son œuvre n'était pas faite pour être là posée de façon stable mais nous obligeait à tourner en rond, en cercle toujours autour du vide, du réel. Les musées cherchent des dispositifs d'exposition qui permettraient de maîtriser, de contenir ce mouvement, mais rien n'y fait, elle nous fait danser autour de ces visages, autour du vide, et en dansant avec elle nous partageons quelque chose de sa folie. Ces portraits ne sont pas un jeu de dupes, ils montrent de manière claire que chaque visage est d'abord un masque qui ne montre qu'une partie de l'identité et qui à jamais dissimule l'impossible. Les yeux ne sont pas des yeux mais des regards à la manière de Modigliani, trous qui transpercent la surface vers... rien. Encore une fois le vide. Le bleu comme vide, comme le saut d'Yves Klein dans cet impossible. Dans ces regards, c'est la pulsion qui nous est offerte, la pulsion ultime, celle de la mort toute déguisée par tant d'ornementations.

Si ces œuvres dites d'art brut touchent autant, c'est peut-être parce qu'elles sont l'expression de ce choc avec le réel que la simplicité des moyens (ici crayons de couleurs et papiers) accentue. Ces œuvres sont à ce point authentiques, qu'au lieu d'une représentation d'un double du réel, il nous semble être face à un morceau de ce dernier.
Nous pouvons rapprocher la notion de *sinthome*, concept de Lacan, à celle de style en

art et dans le médium qui nous intéresse : la peinture. Le style est, nous semble-t-il, une manière singulière que le peintre trouve pour rendre compte du réel, il est peut-être son sinthome.

Lacan différencie le réel de la réalité. La réalité, c'est notre perception du réel qui se tisse à travers notre imaginaire et notre symbolique. Nous savons que notre œil ne voit pas, l'image est reconstruite dans notre cerveau et tramée de nos apprentissages, connaissance, éducation, etc. Ce qui d'ailleurs est utilisé par les magiciens en créant le trouble, car ils savent que nous confondons notre vision, c'est-à-dire une réalité reconstruite, avec le réel. Pour Lacan, donc, le « réel est ce contre quoi on se cogne ». Ce qui signale notre rencontre avec le réel, c'est l'angoisse qui est, toujours pour Lacan, le seul affect qui ne trompe pas. Le réel, c'est notre corps et sa jouissance, il dicte ses limites et notre fin. Ce qui se complexifie dans le portrait est cette question de l'autre. Mais avant d'entrer dans cette problématique, Lacan nous donne trois entités qui constituent l'humain : *La personne* qui est le moi conscient et que la philosophie a l'habitude de définir comme étant le sujet. *L'individu* qui est notre être biologique marqué par le réel de la vie. *Le sujet*, contrairement à la philosophie, est en psychanalyse le sujet de l'inconscient et du désir. Il apparaît dans les lapsus, rêves, actes manqués, etc. :

> *(...) à l'intérieur même du phénomène de la parole, intégré trois plans du symbolique, représenté par le signifiant, de l'imaginaire, représenté par la signification, et du réel, qui est le discours bel et bien tenu réellement dans sa dimension diachronique.*[152]

Ce qui détermine l'être humain est le langage. Nous sommes, comme nous l'avons dit plus haut, dans le langage avant notre naissance ; c'est du langage que notre humanité advient et c'est de ce constat que Lacan, au lieu de sujet, utilisera le terme de « parlêtre ». Le langage qui différencie l'homme de l'animal, le dérègle par ses instincts mais aussi le divise. Car enfin, jamais le langage, aussi subtil soit-il, ne saura dire le réel, il y a une perte, quelque chose d'abandonné. Étant constitué par le langage, le genre même de chaque personne est informé par celui-ci et non pas, comme il est

[152] Lacan, *Le Séminaire livre III, Les Psychoses*, Le Champ freudien, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp.75-76.

communément admis, par la donnée biologique. En entrant dans le langage, l'être humain perd quelque chose d'essentiel qui chez l'animal le détermine, à savoir ses instincts. Ce trou est pour la psychanalyse la cause des névroses mais aussi du *malaise dans la civilisation*. Ainsi le langage engendre une opération permettant de vivre ensemble par la création d'un être social. Ce qui permet de réguler les désirs humains est, de Freud à Lacan, la fonction du père, puis du nom du père. Alors, où se positionne le portrait peint dans cette géographie borroméenne ? Est-il cette chose qui vient combler le vide ? Ou cet objet prétexte au désir ?

Le symbolique est partout dans l'aventure du portrait, lors de la rencontre, de la commande, mais aussi parce qu'il donne à voir et, comme toute œuvre figurative, vient immédiatement se glisser dans le langage. L'imaginaire, nous avons compris que cette image n'est pas le réel, mais l'expression d'une réalité parfois bien plus psychique que celle d'un simple reflet. Là où cela commence à être délicat est de comprendre le rapport du portrait au réel. De quelle manière pourrait-il faire « butée » avec celui-ci ? En est-il une fuite ou un écran, comme le sont les souvenirs-écrans qui viennent masquer le réel au lieu où il est insupportable, voire impossible ? Mais alors, si le tableau est sur ce trou, n'est-il pas possible de découvrir quelque chose de ce trou en inspectant ses limites, ses bords, borderline ?! Souvent, il est dit que chaque peinture ou œuvre est comme un autoportrait. On a en tête ces portraits au style si marqué comme ceux de Bacon, Van Gogh, Modigliani... C'est que la question de l'autre n'est pas une chose aux limites nettes, même si dans la représentation les peintres, jusqu'aux modernes, n'ont cessé d'en donner une forme déterminée.

Nous pouvons dire pour conclure que nous « baignons » dans le double dès que nous entrons dans la représentation. Par le langage qui ne cesse de chercher l'expression du réel, de dire la manière dont le réel traverse notre corps, est notre corps, nous cherchons en vain à doubler le réel pour le retenir, le saisir, le capturer. Mais il ne restera jamais qu'un double. L'ellipse apparaît lorsque le double devient réel tant l'objet, et c'est le cas il nous semble d'œuvres d'art, devient l'original parce qu'il a perdu à jamais son origine. Le double est aussi le masque qui vient en place du vide pour survivre au gouffre dans lequel nous avons peur de plonger, de l'absence de l'autre, réel lui aussi. Le double s'il peut être un piège qui nous entraîne dans la folie comme le

montre si bien Fiodor Dostoïevski dans son livre[153], il est aussi une nécessité à notre construction psychique, à construire notre moi à combattre le souffle du vide.

[153] Fiodor Dostoïevski, *Le Double*, 1846, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1980.

III- Deux temps, deux structures ?

Henri Matisse peignant le portrait de Michaela sur fond ocre
Photographie Henri Cartier-Bresson, Août 1943

Il existe en vérité deux temps du portrait où sa structure est différente. Le temps de sa création et celui de sa réception. Est-ce que l'espace-temps qu'occupe le tableau est le même dans ces deux moments ? Sur cette photographie, nous voyons Matisse en train de peindre une femme. Les deux personnes sont dans un face-à-face. Au moment du cliché les yeux du modèle sont baissés ce qui ne veut pas dire qu'ils l'étaient durant toute la séance de pose. Le tableau posé sur son chevalet est légèrement décalé sur la droite permettant au peintre un va-et-vient entre sa toile et le modèle sans avoir à se déplacer. Ici deux *parlêtres* se font face, si le langage est un medium pour l'inconscient, il ne saurait être son unique véhicule. La présence dans ce dispositif à trois (à quatre si on compte le photographe dont on ne peut nier l'incidence sur ce qu'il nous montre par son cadrage et sa composition, son *parlêtre* est donc là aussi !), peintre, modèle et tableau, est une articulation qui, pensons-nous, s'est mise en place avec la peinture depuis qu'elle cherche à représenter des figures humaines prises dans la vie, qu'il s'agisse des peintures religieuses ou du portrait. Aujourd'hui, ce dispositif semble aller de soi comme s'il était la meilleure manière de s'y prendre. Mais ne révèle-t-il pas lui aussi quelque chose de notre structure ? Il y a dans le face-à-face une réminiscence du stade du miroir, mais où le petit autre est choisi pour sa différence, comme pour masquer cette époque primitive qui nous a construits. Le tableau dans l'image photographique ne cache rien, tout ce qui est caché l'est bien plus par le cadrage du photographe. La peinture en train de se faire semble un double, et les quelques lignes tracées suffisent à expliciter qu'il s'agit bien du

modèle par des éléments caractéristiques comme la coiffure, le décolleté, la forme du siège... Et pourtant ce que nous voyons est aussi une sorte de double de la pensée de Matisse. Qui dit pensée, dit langage et donc *parlêtre.* Il y a donc un rapport subtil entre ces êtres qui se tisse et dont peut-être le peintre rend compte bien malgré lui et malgré toute sa pensée picturale. Le fait même de tenter d'analyser ce qui se passe sous nos yeux à travers cette photographie révèle notre quête d'inconnu, comme s'il existait une clef au mystère, nous cherchons quelque chose, quelque chose de la perte alors que la psychanalyse nous dit justement que là où nous cherchons une réponse, il n'y a rien, un vide, un manque, une absence avec laquelle de toute manière il va falloir s'arranger. Ce temps de la création est, nous semble-t-il, le moment où l'artiste, en ce qui concerne le portrait, va pouvoir par la représentation même rendre compte de l'absence, non pas au moment de sa création mais à celui de son exposition, ceux qui furent la cause et la raison du portrait sous nos yeux ayant disparu. Car ce que nous montre Lacan avec son nœud borroméen ce n'est pas tant le simple nouage de ces trois anneaux, voire quatre, que la présence centrale du vide entre chacun d'entre eux.

L'œuvre de Gérard Garouste est bien plus peuplée d'autoportraits que de portraits, et lorsqu'il y a portrait souvent son visage apparaît quelque part. Ici un exemple d'un portrait au titre déjà complexe puisqu'on le trouve à la fois dans l'intitulé « sans titre », une virgule, et « Stéphanie » qui serait donc le prénom de la personne représentée. Comme si le prénom de la personne ne suffisait pas à faire titre, mais n'est qu'une indication, ou plutôt que le « sans titre » nous indique l'absence de la représentation du peintre dans la toile, *sans-peintre*, comme il est à son habitude de faire. Mais s'il est absent de la représentation on retrouve bien les éléments picturaux qui font la peinture de Garouste : il est là autrement. Une palette colorée assez sobre qui se réfère à une peinture dite classique, à l'élongation des membres, leur déformation, voire leur suppression.

Gérard Garouste
Sans titre, Stéphanie, 2003
Huile sur toile, 130 x 97 cm

À des corps qui sont corps-chaise, et des objets presque corps, ici chaise-corps. Les deux se tiennent dans un jeu à bras-le-corps, et comme à son habitude, Garouste par une pure opération picturale réussit à faire « tenir debout » cette instabilité. Ce que nous savons de l'angoisse avec Lacan, c'est qu'elle est produite par un manque du manque et que l'œuvre peut être cette opération permettant de créer du vide, de l'espace, du rien afin de trouver une respiration. Ainsi, ce qui nous touche et nous émeut dans l'œuvre, comme Freud face au *Moïse* de Michel Ange, ce sont les traces du désir et donc du manque qui nous convoque de façon subjective. Garouste parle librement de son parcours dans la maladie, de sa psychose maniaco-dépressive. Comment sa structure se traduit-elle dans sa peinture ? On y voit une séparation formelle entre les visages et les corps. Le visage est représenté toujours de façon « normale » alors que le corps subit toutes sortes de déformations. Le lieu de la psychose, nous dit Lacan, se trouve dans le corps et c'est lui que Garouste, par des élongations diverses, déforme, pour créer des trous, des vides autour desquels les membres s'enlacent. Nous avons là une analogie formelle avec le dessin même du *sinthome*, quatrième cercle qui vient se nouer aux trois autres et qui permet au corps, dans la psychose, de « tenir debout » tant bien que mal dans le monde.

Gérard Garouste
Chartres (détail), 2007
Huile sur toile, 270 x 320 cm

Si Garouste trouve une manière de tenir debout avec la peinture, pourquoi se diriger vers l'analyse ? Face à une impasse on cherche une issue. La peinture est-elle ce dénouement ou seulement le reflet de la structure du peintre ? Son symptôme ? Si, en analyse, on est capable souvent de décrire le symptôme, il se peut que le portrait en soit le percept, une sorte de visualisation du symptôme qui est, nous semble-t-il, la transformation du symptôme en *sinthome*. Dans cette troisième partie nous tenterons d'aborder « le savoir » du tableau et de son processus dans un premier temps par le témoignage écrit d'une personne peinte qui a répondu à ma question « comment désires-tu être peint ? » puis en cherchant par la théorie lacanienne d'en comprendre quelque chose, d'en arracher la structure.

1 - Analyse à partir du journal de bord d'un portrait d'Antoine Duprez

Sabine Stellittano, *Antoine*, triptyque, huile sur toile, 300 x 130 cm. Exposé dans un jardin de Grigny.

Dans ce triptyque, le corps d'Antoine est représenté par un morceau de bois, une souche d'arbre autour de laquelle s'enroule une vipère du Gabon. Quelques champignons naissent sur la mousse et au bout d'une branche est posé un martin-pêcheur. Ce centaure végétal tient en équilibre sur un fil. De l'autre côté, une paire de chaussures accrochées à un fil et des textes d'Antoine marouflés. Sur le panneau central, du vide avec une petite feuille portant le titre d'un texte d'Antoine : « Un mort et des poussières ». Voici le journal de bord tenu par Antoine pendant l'aventure de son portrait. Je m'appuierai sur son texte pour tenter d'en analyser les éléments quant aux différents temps de ce processus.

a - Premier temps : rencontre, composition et peinture

Vendredi 9 octobre 2015 Sabine me propose de faire mon portrait. (…) En pratique, une liberté envahissante m'est laissée, son contenu, ce que doit

raconter le tableau me revient pour une part. Apparaît alors la question autour de laquelle je tourne comme un moustique autour d'une ampoule, depuis que Sabine m'a fait cette proposition : que dire de moi ? Pour raconter quoi ? Suis-je capable de raconter une histoire ? D'être sincère ? S'agit-il vraiment d'une histoire ? Et enfin, quelle image ai-je de moi ? C'est aussi et surtout cette question qui apparaît en filigrane et que pose Sabine, à mon sens, quand elle propose à quelqu'un de faire son portrait. Étant entendu que cette image ne peut être séparée totalement d'un moment, d'un contexte, presque d'un instant, dont il ne faudrait rien pouvoir rater, sans pour autant l'ériger en bloc immuable et définitif.

Alors, comme j'ai toujours été un bon élève, j'ai commencé à lister, à compiler tout ce qui me passait par la tête, tous les éléments significatifs, en lien avec ma propre histoire, mes goûts, mes passions, une foule de détails que j'estimais significatifs, sans distinction et que j'aimerais éventuellement voir apparaître dans le tableau. Sous la forme d'un tableau (à double entrée celui-là, avec de jolies colonnes et des items à coucher dehors), j'ai donc répertorié toutes ces pièces. Parallèlement à ce travail de compilation, j'ai commencé à tracer, en plus de ce tableau, différentes pistes que j'aimerais également explorer. J'ai envoyé certains de mes textes –ceux que j'estimais le plus proche de moi possible, à Sabine pour qu'elle s'en inspire – ce qui constituait aussi, selon moi, un moyen de contourner la difficulté et de passer à l'autre la responsabilité de ce qui pourrait en ressortir.

Dans cette première partie, nous comprenons que le travail commence bien en amont de la peinture et même bien avant le premier rendez-vous. Il commence dès que la proposition est faite. À partir de ce moment, ce fut le cas pour Antoine, le travail commence par une succession d'interrogations et de pensées. Antoine tente immédiatement de se projeter dans ce qui deviendra le tableau et réfléchit à l'image qu'il a de lui : dans un premier temps, cette définition se fait par la collecte de tout ce qu'il aime. Il se définit alors par ce qu'il aime. Mais aussi par des événements de sa vie : il se définit alors de façon historique. Puis par sa propre création, à savoir les textes, poèmes qu'il a écrits.

Ma seule certitude résidait dans le format. Il devait être grand, imposant, comme un moyen d'en finir temporairement avec une certaine fausse modestie, comme une bouffée de mégalomanie, qui prendrait comme prétexte la peinture pour s'exprimer… un peu. Un autre élément devait apparaître : le fil. Être représenté sur un fil. Au-delà d'être une expression que j'ai employée dans le titre de mon premier travail poétique, cette idée d'être sur un fil m'a longtemps porté, et continue en de nombreuses occasions de m'apparaître comme étant la plus proche de ce que je peux vivre. En lui annonçant la proposition de Sabine, j'ai posé la question à ma compagne de savoir comment elle me verrait représenté et le fil est apparu en premier. J'ai pensé qu'il y avait là quelque chose que je ne pouvais pas ne pas voir ou entendre. J'ai donc conservé cette idée du fil. Et c'est plus rassuré, que véritablement outillé par toutes ces notes, que je me suis rendu chez Sabine, pour notre première séance de travail.

Il arriva donc à l'atelier avec une idée du format et un élément important : le fil. Il semble que pour le reste il ne se soit pas décidé et laisserait à la rencontre ce travail de création. On peut aussi noter que l'image de soi passe souvent par les proches, ici sa compagne, mais parfois ce sont les amis, les enfants. La question du savoir de soi est donc diffuse et rares sont les personnes qui m'ont offert le savoir d'eux-mêmes sans en passer par une autre personne. Pour Antoine, il ne s'agit que de confirmer un doute sur lui-même et non de donner à l'autre un prétendu savoir sur soi. Il est d'ailleurs assez fréquent que la personne que je rencontre ait comme première réaction « c'est toi qui sais ! ». Ma pratique d'entrée de jeu dit à l'autre qu'elle est la seule personne à pouvoir avoir un savoir sur elle-même.

1ère séance *: Format, ébauches, matière(s), composition et lignes de fuite (ou de force).*

J'ai commencé par partir dans tous les sens, par raconter ma vie : « Et ma mère ceci… Et la voie ferrée cela… » et patati et patata !!! Tout en faisant semblant de m'appuyer sur mes notes. Pendant tout ce déballage, Sabine me regarde, pose quelques questions, avant de reposer la SIENNE ; […]

Une fois reformulée, la question véritablement centrale de ce travail, donne à peu près cela : « Oui, mais toi, comment te représenterais-tu ? Comment te sens-tu à l'intérieur ? »

Et là de m'apercevoir que je suis à côté de la plaque depuis le début. Et si la question n'était pas tant de savoir ce qu'a été ma vie, que d'essayer d'approcher ce qu'elle a fait de moi ? À cet instant précis qui plus est. Celui de la conception même du tableau censé illustrer cette image.

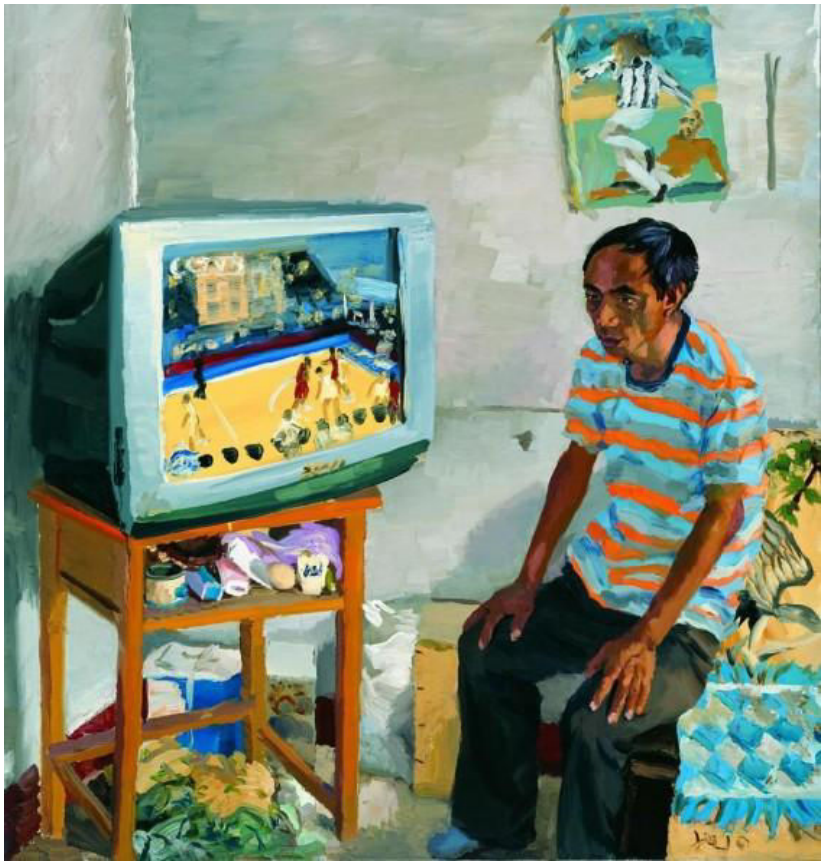
Ce qu'Antoine appelle ici « déballage » est bien plus. Évidemment cela n'apparaîtra pas directement sur la toile et pourtant ce récit sera pour moi une substance me permettant ensuite la « modulation de son portrait ». Dans ce « déballage », la question de la mort sera racontée et, d'une manière non rationnelle, va m'éclairer sur son travail d'écriture. Je ne l'ai pas encore dit mais Antoine est éducateur spécialisé et nous travaillons ensemble dans un lieu nommé *Le Café curieux*[154]. En parallèle à son activité, il a une pratique d'écriture et notamment de poésie. Nous nous connaissions donc depuis plusieurs années dans un cadre professionnel avant que commence cette aventure. C'est l'écoute de ce « déballage » qui va ensuite me permettre de guider légèrement Antoine sur la piste de son portrait. Antoine fait bien une différence entre sa vie et ce qu'elle a fait de lui. Cette nuance Panofsky en parle d'une certaine manière à propos de Rogier Van des Weyden :

Il faut donc interpréter les portraits de Rogier plus comme des études de caractère que comme des études de personnalité, la différence étant que la personnalité est innée, et que le caractère, littéralement : « ce qui se grave sur quelque chose » se forme. Il se forme par l'action de forces extérieures sur ce noyau immuable de personnalité, que nous percevons de manière immédiate et intuitive en présence d'un portrait de Jan Van Eyck. Un portrait conçu comme une étude de caractère doit donc refléter ces forces extérieures en même temps que l'entité sur laquelle elles s'exercent ; il montrera le sujet non comme une res se ipsa singularis, mais comme une chose codéterminée par son environnement.[155]

On peut ici retrouver les notions de *idem* et *ipse* de Ricœur, la personnalité de Panofsky étant l'*idem* alors que le caractère se situe dans *ipse*. Pour Panofsky, Van Eyck est le peintre de la personnalité alors que Van des Weyden est celui du caractère. Quant à nous,

[154] Groupe d'Entraide Mutuelle (GEM) créé avec l'association Les Temps Mêlés. Lieu d'accueil tout public, café, lieu d'exposition, de concerts et de multiples activités.
[155] Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, *op. cit*., p. 518.

nous pensons que les choses sont plus complexes dans le sens où le caractère et la personnalité du peintre apparaissent aussi dans leurs œuvres. De plus, la personnalité qu'il détermine comme innée est aussi une construction du rapport de l'être au monde et ainsi caractère et personnalité sont étroitement liés. Il nous semble que la différence entre ces deux peintres est bien plus dans la présence de leur être dans leur peinture, voilé par le portrait de cet autre qui, en plus d'exister pour ce qu'il est, dévoile par ce masque le peintre.



Liu-Xiaodong, *Wu works the night shift and still cant sleep by day,* 2010, huile sur toile, 150 x140 cm.

Dans cette peinture de Liu-Xiaodong, qui se situe à la limite du portrait et de la peinture de genre, ce qu'il nous donne à voir est le caractère au sens où l'entend Panofsky, à savoir la manière dont la situation extérieure, ici les contraintes d'une vie professionnelle, s'impose au corps de l'être et dévore sa personnalité. Ce que nous retrouvons d'ailleurs dans le travail photographique d'Auguste Sander où le métier prime sur la personne.

Auguste Sander (1876-1964)
Maçon

Reprenons le fil d'Antoine.

> *Dès lors, la perspective est un peu bouleversée.*
> *À l'intérieur ?*
> *Que veut-elle dire par là ? (De cet endroit qui serait l'intérieur ?)*
> *(…) L'intérieur. Un nerf. Des nerfs. Un ensemble de nerfs. Un système nerveux irrigant un muscle à part entière et tendu à l'extrême, en permanence.*
> *Ce constat interne renvoie au fil que j'avais évoqué au début de notre discussion. Le fil sur lequel Sabine voyait le funambule (qui peut y être aussi) quand je sentais le rasoir tout proche. Ce fil, un muscle sur lequel je danse en permanence, à la recherche d'un équilibre, mais aussi du mouvement : celui du fil sur lequel je danse, et le mien sur le fil en lui-même. Un assemblage de muscles sur un fil, le corps en mouvement qui essaie d'avancer au même rythme (ou du moins, dans un rythme acceptable) avec la pensée.*

Même si le langage est la manière la plus simple de communiquer, pourtant « funambule », par exemple, peut avoir un sens légèrement différent pour chacun. En effet, Antoine décrit *être en équilibre sur un fil* qui est justement le travail du funambule, alors que pour Antoine il s'agit d'une sensation. Nuance très intéressante puisque la différence est que le funambule pratique un art alors que pour Antoine cette image est l'expression d'une sensation bien réelle. Elle est donc l'expression du réel sous une forme métaphorique, à ceci près que lorsque nous parlons par analogie le risque est la

perte de sens. Le langage impose une perte, car jamais nous ne connaîtrons cette sensation dont parle Antoine, seule ici l'analogie nous permet d'en deviner une partie.

> *(...) De fait, réintroduire le corps dans toute cette histoire a permis de me remettre un peu sur les rails. Tout est allé un peu mieux après ce passage par les entrailles, les viscères, les boyaux et les muscles. Le tout, sans non plus s'écarter des idées que j'avais jetées sur le papier au début. Sur une proposition de Sabine, Bacon est arrivé très vite. Avec lui, le respect du format, qui va encore s'agrandir sur le fil de la discussion, en devenant un immense triptyque. Avec lui aussi, ces corps tendus comme des muscles en train de se débattre, ces portraits où le mouvement de la peinture sur la toile fait ressortir toute la tension contenue à l'intérieur des visages. La danse, que je n'avais fait qu'effleurer avec l'idée du fil, est arrivée à son tour, sous la forme de postures de danse contemporaine, dont la maigre pratique que j'ai pu en faire, reste pour moi malgré tout, une expérience parmi les plus sensibles que j'ai pu faire. Elle servira peut-être à trouver une pose à ce corps, de retour au centre du travail de portrait. Mes brouillons de poèmes (que j'avais emportés avec moi, et qui faisaient partie des pistes), pourraient alors trouver une place, en tant qu'ombre portée peut-être, dans le travail de composition de la toile.*

« Réintroduire le corps » : ces mots d'Antoine font bien comprendre combien le corps est essentiel dans l'élaboration du portrait qui, dans l'idée commune, reste souvent à la hauteur du visage. Mais le corps parle, il nous dit, il est cet autre muet dont nous devons nous faire l'interprète. Mais au fond très rarement, lorsque nous sommes malades et subissons douleurs et malaises, nous le traduisons le plus souvent par des gémissements, cris et autres sons ; c'est souvent le cas dans toutes les sensations fortes que nous vivons dans notre corps ; nous sommes, mis à part les poètes, de bien piètres interprètes. Alors nous avons recours à notre imaginaire afin que, par analogie, nous puissions nous faire comprendre : « avoir la tête comme une citrouille », « les jambes en compote », etc. Le « comme » nous fait passer d'une langue sans mots à l'autre. Pour raconter quelque chose de son corps, Antoine décide de regarder de la danse contemporaine afin de trouver, dans l'image d'un autre, une expression qui parlerait de son propre corps. Trouver un miroir, tâtonner avec les images des autres pour trouver la sienne, pour inventer son

propre reflet sans en passer par un petit autre. Le corps, c'est aussi celui du peintre, de la peinture…

> *Cette première séance fut pour moi –pour l'instant – un moyen d'ôter le gras parmi toutes les idées que j'avais en débutant ce projet. Cette accumulation d'objets, de lieux, de références, le tout mélangé, comme entreposé ; pour mieux me confronter, peut-être à ma question plus personnelle : celle du vide et de la respiration qu'il impose. Moins qu'une compilation de tout ce fatras, que l'on pourrait appeler, de façon convenue et un peu galvaudée, mon univers. J'ai envie d'être surpris et de surprendre.*

Antoine avance dans sa réflexion et, au lieu de trouver une représentation de soi dans le reflet d'une image d'un autre, trouvée sur internet, il a envie que son tableau le surprenne mais aussi, et l'autre prend alors une tout autre place, de surprendre. Pas question alors de se mouler dans ce qui existe déjà. C'est là que le vide se révèle à lui. Le miroir est alors une toile vierge, une page blanche. Tout est à inventer. Plus de moule.

> *Tenter de ne conserver que l'essentiel, de travailler sur l'os, n'est pas un défi sans enjeux pour moi, ni une mince affaire, mais une vraie démarche vers une épure de l'image que je peux avoir de moi-même en quelque sorte.*
> *(…)*
> *Sabine m'invite à ne pas me limiter dans mes éventuelles envies. En tout petit, en plus gros, en très grand, tout est possible et la façon même de jouer avec tout ça peut contribuer à dire quelque chose de là où j'en suis et de l'idée que je souhaite faire passer à travers ce portrait.*

> *Sabine m'aide à faire ce tri, à hiérarchiser tous ces détails, à en éliminer certains, à en faire apparaître d'autres auxquels je n'avais pas pensé avant. Comment s'y prend-elle ? Elle écoute. Mais pas seulement. Elle essaie, à mon sens, de faire la part de l'histoire qui lui est racontée et du matériel pictural qui peut permettre de la retranscrire. Comment ? En ce qui me concerne, sûrement par la connaissance ou du moins l'image qu'elle peut avoir de moi, mais aussi par l'utilisation de références, de supports précis (films, tableaux, anecdotes en lien direct avec le travail de portrait ou non…). Chacun s'adresse*

à l'autre avec ses références et l'enchevêtrement de tous ces détours se retrouve sur la toile.

J'ai la sensation que pour elle, un des enjeux est aussi de s'amuser, de mettre à l'épreuve ses réflexes et ses habitudes pour essayer des choses nouvelles, dans sa façon de peindre, de représenter l'autre, d'articuler entre eux des éléments qui peuvent, pour certains, être difficiles à faire cohabiter, ou plus simplement, relativement éloignés de ses préoccupations et de ses centres d'intérêt. L'apport de Bacon est un exemple parmi d'autres. Nous nous mettons alors à jouer à un jeu très sérieux, à nous amuser avec la plus grande rigueur.

Dans cette partie de son carnet de bord, Antoine montre en quoi je le guide dans l'élaboration du tableau. Il remarque l'importance de l'écoute et comment se construit notre échange. L'écoute l'aide et pourtant je ne dirige rien, bien au contraire, je me laisse couler dans son *moule intérieur* au fur et à mesure que je l'écoute.

2e séance *: première pose, composition et surprises*

Je fixe l'étagère. Je la fixe tellement, qu'au bout d'un moment, elle se dédouble, se triple, se multiplie et se met à tourner. J'essaie de continuer à ne pas bouger.

– Regarde mon épaule.

Je change de point de mire. Plus tard, c'est Sabine tout entière qui se multiplie et se met à tourner, malgré tous mes efforts pour cligner des yeux et faire le point. Le chat est vautré sous le chevalet et ne quitte pas des yeux le fusain qui gratte la toile.

– Bien sûr ce n'est pas fini, mais déjà, dis-moi ce que tu en penses, dit-elle, après avoir pris du recul et contemplé son travail d'ébauche – ma tronche.

Je m'approche et me vois apparaître sur le lin brut de la toile. Sabine n'est pas satisfaite. « Il faudra que tu poses encore. » Bien Chef ! Je poserai et je verrai à nouveau les objets se multiplier et tourner en rond. Pas de soucis.

Il n'en reste pas moins que le travail débute vraiment avec ces premiers traits de fusain. Nous commençons à réfléchir à la toile en acte(s), fusain et crayon à la main.

Nous comprenons ici combien nos préoccupations diffèrent et ceci par notre position

même : celle du peintre qui est la personne concentrée à donner une forme sur sa toile et celle de la personne qui vit l'expérience de la pose, car ce n'est pas un modèle professionnel et, par conséquent, c'est pour lui une expérience nouvelle qu'il décrit très bien. C'est aussi à partir de ces premiers gestes de dessin que nous travaillons « en acte ». Face à la toile, un autre temps s'amorce, le moment de la construction du tableau, c'est lui qui va rythmer nos discussions et actions.

> *Petit retour en arrière. Je suis toujours gêné à propos de cette question de la représentation de l'image que j'ai de moi. Un embarras qui me pousse à reculer, encore et encore, la séance de pose. Je blablate, je ratiocine, parce que je sens bien que quelque chose cloche et que mon corps est devenu, au fur et à mesure que le moment approche, comme encombrant. J'expérimente alors un sentiment de gêne et presque de honte, que je n'avais pas ressenti depuis très longtemps. Je ne sais plus quoi en faire, ni quoi en dire.*
> *Sabine me questionne et j'essaie de lui retranscrire cette désagréable sensation du mieux que je peux. Je me rends compte qu'elle ne me quitte jamais vraiment ; sinon pourquoi éviter les miroirs et ne pas trop s'attarder sur les photos ? À vrai dire, plutôt que d'entrer dans le détail de cet embarras, sûrement renforcé par le fait de poser, de devenir le centre d'un regard –tout aussi bienveillant soit-il – je commence par le décalage que j'ai toujours ressenti entre la façon que j'ai de me percevoir, plutôt subtile et délicate, fluide et la réalité de mon corps : râblé, costaud et court sur pattes. Il s'agit d'une perception interne, propre à la façon que je peux avoir d'habiter mon corps ; une perception chamboulée quand une image de moi – en vrai – me tombe sous les yeux.*

Ce passage montre bien l'écart qui existe entre l'image intérieure de soi et celle du miroir, qu'elle soit réelle ou qu'elle passe au travers du regard des proches. Cette distance est importante en ce qui concerne la représentation. Ainsi l'intelligence, la noblesse, les vertus furent longtemps représentées par la beauté ; ce qui avait permis de croire qu'une personne saine d'esprit avait forcément un visage équilibré. Ici, nous pensons aux recherches faites au XIX^{e} siècle sur la physiognomonie ainsi qu'au portrait de Géricault appelé *La Manomane de l'envie,* dite aussi *La Hyène de la Salpêtrière*.

Jean Louis Théodore Géricault
La Monomane de l'envie, 1819-1820
Huile sur toile, 72 x 58 cm

Ou encore aux portraits de la Renaissance qui devaient exprimer bien plus que la simple ressemblance : « les portraits et images ont une énergie et vertu intérieure à nous faire chérir la vertu et détester le mal. »[156] L'écart dont parle Antoine n'est pas tant celui d'une représentation morale de soi mais d'une sensation de son être. Pourquoi alors une personne au corps « râblé, costaud et court sur pattes » ne pourrait-elle pas évoquer ces notions de subtilité, délicatesse et fluidité ? Est-ce une construction culturelle ? Un langage formel qui se serait construit en analogie avec la nature ? L'eau serait plus subtile que la roche ? Rien n'est moins sûr. Il y a là une histoire de la représentation qui semble être devenue langage iconique inconscient. Antoine fera le lien entre ces deux représentations par la poésie, en tentant de donner à voir la subtilité qui existe dans ce qui apparemment n'en possède pas. Revenons au texte d'Antoine qui aborde la sensation intérieure de son corps :

> *Je me mets à parler de ma nuque, de mes migraines et de cette sensation persistante, quasi quotidienne, d'avoir un tronc d'arbre planté dans le cou. Ma nuque est raide aujourd'hui. C'est un jour où ma tête me fait souffrir et c'est grâce à ces douleurs que quelque chose, dans l'image sous laquelle j'ai envie d'être dépeint, va peut-être se débloquer, quelque chose de vrai, d'authentique, de réel dans la façon que j'ai de vivre mon corps assez souvent, va faire son apparition. L'arbre, le bois flotté, les nervures et les racines qui viennent*

[156] Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg et Panayota Volti (dir.), *Visage et portrait, visage ou portrait,* Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. Arts, 2010.
Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pupo/954>.

rejoindre et parler d'une certaine manière, de la tension qui m'habite et de laquelle nous étions partis la semaine dernière. Je ne vois pas trop comment Sabine va s'y prendre pour retranscrire ce que nous sommes en train de nous dire, mais ce n'est pas grave, l'idée me plaît, me parle et Sabine semble l'apprécier aussi. Cette idée d'être représenté sous la forme d'un arbre, d'une souche, d'un tronc, de racines, permet aussi de caser cet élément de nature que je souhaitais insérer dans le tableau. Une souche avec un oiseau posé dessus pour m'aider à maintenir l'équilibre : un martin-pêcheur.

Ici Antoine et moi abordons la question de son corps dans une réflexion analogique avec la nature. Ses douleurs qui attrapent son corps pour le nouer, à hauteur de la nuque, trouvent leur image dans la souche de l'arbre avec ses nervures, ses nouages mais aussi avec toute l'ambivalence qui existe entre vie et mort dans ce morceau de bois. La souche est un bois mort mais Antoine l'imagine vivante, produisant de la vie. Paradoxe existentiel, tension qui exprime bien ce qu'il ressent dans son corps.

À ce stade du tableau, je mesure l'écart entre ce que j'ai pu évoquer au départ, avoir en tête avant de commencer, et ce qui est en train d'advenir. Et cet écart me plaît. J'arrive à y trouver une certaine forme de liberté, de lâcher prise. J'accepte d'être surpris et de ne pas tout à fait savoir vers où tout ça va nous mener. Je me dis aussi que ce qui finit par être surprenant pour moi, va sûrement l'être aussi pour ceux qui me connaissent – ou croient me connaître, comme je crois les connaître aussi – et cette idée me plaît aussi.

Dans cette partie du texte, nous comprenons combien le portrait n'est pas la simple réalisation d'une idée, c'est bien plus qu'une commande, c'est aussi une découverte pour Antoine comme pour moi. Nous ne savons rien encore de ce que sera le tableau, quelque chose se tisse qui n'est pas seulement l'image intérieure d'Antoine mais bien la rencontre entre peintre et sujet de la peinture. Sa création se fait avec l'invention du sujet.

(…) je me dis qu'à partir de maintenant, je vais arrêter de parler aux autres, de ce qui se passe sur la toile, de ce qui est en train de se faire. La façon dont tout ce travail s'élabore d'accord, mais le contenu même du travail, stop ! Conserver

l'effet de surprise pour eux, mais aussi pour moi, de façon à ne pas prendre le risque de tuer successivement toutes les idées qui pourraient apparaître, par une exposition trop forte à la lumière des regards extérieurs. Sabine me reparlera de cette préservation de l'effet de surprise […] *Elle s'appuie sur des expériences précédentes où la surprise semble être restée pour elle la meilleure option. Sans qu'elle ne préserve pour autant d'une certaine forme de malentendu, de gêne chez quelques proches des modèles concernés, lorsque le portrait leur fut dévoilé pour la première fois.*

Il est important de noter les différents voyages dans le temps : Antoine, par projection, imagine le moment où il devra montrer le tableau alors que celui-ci n'existe pas encore de manière réelle, il a pourtant une existence virtuelle en dehors de sa présence à l'atelier. Ainsi Antoine rend compte de l'influence que pourraient avoir amis et proches sur ses décisions et cela alourdit notre démarche. Le portrait est un geste social intense et pas seulement dans sa réception, nous le constatons alors même que nous ne sommes qu'au commencement de son élaboration. Le portrait est la représentation de ce lien qui relie les humains. Antoine parle ensuite des textes poétiques qu'il a apportés :

J'en choisis quelques-uns pour leur graphie, l'état d'usure du papier, la présence ou non de traces particulières sur le document, les couleurs (de l'encre, des ratures…) ou plus simplement, le contenu du texte, les souvenirs innombrables qui peuvent y être rattachés, leur importance pour moi dans mon travail d'écriture, et je les passe à Sabine qui les scotche en vrac sur la toile.
L'effet est saisissant. Cet assemblage de papiers posés sur le lin, sans ordre précis, si ce n'est celui du souci d'équilibre de la composition. Je jette quand même un œil sur les documents, histoire de vérifier la présence de notes compromettantes ou ridicules. Compromettantes, dans le cas où elles évoqueraient quelque chose ou quelqu'un dont je souhaiterais protéger l'intimité. Ridicules, parce qu'il y a quelque chose de l'ordre de la trahison à exposer (exhiber !) le travail préparatoire d'un texte, à montrer les fils, à donner à voir ce qui normalement ne doit pas l'être, ou du moins, n'a pas besoin de l'être.

Dans le travail d'assemblage et de collage réalisé par Antoine, le temps de l'exposition

du tableau aux regards « des autres » est intégré à celui de la création. Une sorte de filtre est sans cesse au travail qui trie ce qui pourra être vu ou non. À cette étape, j'installe les feuilles de papier sur la toile et attends l'avis d'Antoine. Ce dernier, l'auteur de ces textes, n'en est pas moins aussi, d'une certaine manière, l'auteur du tableau. Je ne cherche pas à le guider, mais à le suivre, à ouvrir le chemin pour qu'il se sente libre. Pour ce faire, je lui propose d'autres actions comme autant de choix : peindre ensuite sur les textes marouflés, faire des superpositions, intégrer d'autres images en collage… Ainsi ce qui lui paraissait un peu flou au départ devient clair par comparaison aux autres possibilités. Le mot « fil » est utilisé à la fois dans ce qui est pour lui la construction de son écriture et comme élément de composition essentiel du tableau.

> ***3e séance*** *: seconde pose, Vipère du Gabon, allergie et premières traces*
> *Comment ai-je pu rater ça ?*
> *Le seul papier à l'écart – choisi pour sa graphie et la texture du papier – situé sur le panneau du milieu, entre le tas de manuscrits marouflés et mon portrait proprement dit, et que je me revois en train de positionner sur la toile, en me répétant ce qui me semblait être écrit dessus, à savoir « Un mot et des poussières », et de me dire cool ! Bonne idée ! Profusion de liens et de sens avec la couleur du lin sur la toile, le tas de manuscrits, bref, une riche idée, sauf que je n'ai aucun texte qui porte ce titre. En revanche,* Un mort et des poussières *raconte l'agonie d'un soldat. Ainsi, une semaine plus tard, je me rends compte de ce que j'ai posé moi-même sur la toile. Je ne sais pas comment s'appelle ce genre de tour de l'inconscient. Malgré tout, la question de l'enlever ne se pose pas pour autant. Qu'il en soit ainsi.*

Ici, Antoine a expérimenté une intrusion du réel dans *sa* réalité. Certains parlent de création avec le hasard, je parlerais bien plus d'inconscient et d'acte manqué qui devient, par sa position et par le sens de ce titre « Un mort et des poussières », une clef de voûte du tableau. Ce petit moment est en quelque sorte ce qui fait « couture » entre conscient et inconscient, où comme nous le verrons avec Gérard Wajcman le tableau se trouve en place du trou. S'il est paradigmatique du lien social, il l'est aussi du lien avec notre inconscient et même alors que nous sommes deux à travailler la composition, comme une eau, fluide et fine, il réussit à se glisser là, au centre de la toile !« Mot » et « mort » sont alors comme un même signifiant, il est ce choc qui conduira Antoine à écrire, ce

choc il me semble d'où naîtra sa conscience de poète, sa nécessité d'écrire.

> *Je prends place à nouveau sur le tabouret, en prenant comme repère l'épaule de Sabine. Les deux se mettent très vite à se multiplier. Nouvelle séance de pose. Au préalable, j'assiste au travail de petit chimiste-cuistot-magicienne de la peintre qui choisit ses couleurs. Je questionne, je découvre et m'étonne, sans le dire, de la présence de certaines couleurs pour peindre un visage de manière réaliste (que vient faire du bleu au milieu des jaunes, roses, rouges et autres marron ?). Sabine finit, attrape plusieurs pinceaux et c'est parti.*
> *Comme pour le fusain, lors de la séance précédente, je suis surpris du son que rend la toile quand Sabine se met à peindre. J'ai l'impression qu'elle barbouille un truc dans tous les sens et je m'attends à ressortir avec la tête d'un personnage de Basquiat. Ses gestes sont amples et la toile traitée à la colle de peau de lapin prend cher, pendant que je me laisse bercer par le son du pinceau. J'ai hâte de voir ce que ce son va rendre.*

Peindre un portrait, c'est ne pas créer seule, c'est œuvrer sous le regard de l'autre qui voit nos hésitations, doutes et difficultés, mais aussi notre manière de procéder. Ce n'est jamais une chose aisée car, bien souvent, les personnes que je dessine pensent que la toile se fait en une fois et attendent un résultat immédiat, alors même qu'elles découvrent les nombreuses étapes de composition, dessin, puis les différentes couches de peinture à l'huile, de la nécessité ensuite d'attendre, d'avoir une stratégie des couches. Tous les modèles ne réagissent pas de la même manière devant ce long processus : il arrive parfois qu'une personne, par méconnaissance du médium, soit satisfaite de l'ébauche et ne se soucie guère des étapes suivantes. J'insiste en général pour qu'ils s'y intéressent. Ce ne fut pas le cas pour Antoine qui s'appliquera à les observer les unes après les autres. Nous arrivons ensuite à la question du visage.

> *– Comment décrirais-tu ton visage ?*
> *Même en m'y attendant un peu, je bloque. Je m'embourbe en me décrivant de façon réaliste et presque uniquement anatomique (nez, forme, taille, grain de beauté, yeux, forme, taille, etc.) et une fois de plus, je mets à côté. Sabine est peintre. C'est un peu se moquer d'elle, sans le vouloir, que de lui redire ce qu'elle a déjà dû voir.*

– Non, j'aurais voulu que tu le décrives avec tes mots. Tu n'as jamais fait d'autoportrait écrit ?

J'ai beau chercher – en pensant que j'ai bien dû le faire un jour, mais sans en être sûr – je ne trouve rien d'intéressant ou de pertinent à dire, à décrire, à donner à voir, sur mon visage.

Je pose cette question à Antoine alors que je suis en train de peindre son visage et je me demandais s'il avait un trait particulier qu'il souhaiterait faire ressortir mais, au lieu de cela, il fit une description presque analytique de son visage. Tenter de décrire son visage sans être face à un miroir est un exercice troublant car il insiste sur cette réalité que nous ne verrons jamais directement, ce visage qui pourtant est le lieu du langage, de l'expression, de la communication. On pourrait imaginer un prince ou un roi répondre à cette question par une succession d'adjectifs vertueux et permettant d'exprimer leur pouvoir. Antoine n'a pas d'idée de cette sorte, il « récite » son visage comme on décrit un territoire, il en fait une cartographie bien plus qu'il ne cherche à dire une notion qui influencerait mon travail en cours.

Nous dévions sur le regard, les visages, le besoin, la pulsion de regarder, de scruter le visage des autres. Je me rends compte, tout en parlant, que je me définis moi-même, qu'à partir de mes yeux, du regard. Tout le bas de mon visage (de la bouche jusqu'au menton) me semble alors presque étranger.

Je patauge. J'ai l'impression de ne pas pouvoir aider Sabine. Alors je parle, je cherche, j'essaie de creuser tant bien que mal, en espérant finir par trouver une pépite cachée quelque part et qui pourrait l'aider.

Roberto Matta
Portrait automatique de Federico Garcia Lorca, 1940
Lavis d'encre sur papier, 21.8 x 15 cm

Antoine fait appel à sa mémoire et à ce qu'il ressent pour décrire son visage ; je pense alors au portrait qu'a fait Matta de son ami et poète Garcia Lorca[157] dont nous parle Fabrice Flahutez dans sa réflexion autour d'André Breton et des « surfaces lithochroniques » qui donnent à voir le corps dans un espace-temps, dans une image issue de la mémoire rituelle. Il cite :

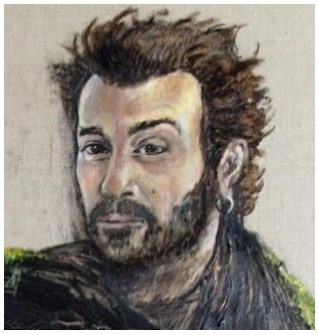
> *Breton était en train de mettre le doigt sur quelque chose de très important (…) en représentant la réalité seule comme elle peut apparaître à l'œil nu, nous ne représentons pas la réalité dans son ensemble (…) j'ai pensé que comme il n'y avait pas d'outil pour la forme il fallait utiliser la morphologie. La morphologie est utilisée en botanique, anatomie, zoologie et biologie pour suivre le développement de ces choses (…) toutes ces métamorphoses constituent l'histoire de la chose en question.*[158]

Nous pressentons ici combien la notion de temps est relative et combien l'expression de soi nous extrait d'une certaine manière de la conception du temps linéaire et historique. Le visage peint par Matta aurait tout aussi bien pu être le portrait, ou plutôt l'autoportrait d'Antoine dans la sensation qu'il a de son visage et la description qu'il en fait. Pour autant, il ne souhaite pas que cette version soit peinte. Pourquoi ? Je ne pense pas que ce soit l'étrangeté qui le retienne, être centaure souche-homme est suffisamment

[157] Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg et Panayota Volti (dir.), *Visage et portrait, visage ou portrait, op. cit*. Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pupo/960.
[158] *Ibid.*

étrange, mais bien plus la notion de ressemblance, être reconnu par les autres c'est donner suffisamment d'indices visuels qui, même s'ils ont un écart avec le réel, suffiront à mettre la peinture et le réel en lien. À ce moment du travail, je propose à Antoine de venir regarder ce qui est fait afin d'avoir son avis :

> *Rien à faire, le dessin c'est quelque chose en termes de sensibilité. Même si j'ai un peu l'impression d'avoir la tête de Tuco dans* Le Bon, la Brute et le Truand*, je suis profondément saisi de me voir apparaître de cette façon sur la toile. En partant de la photo d'un autre, Sabine a su me rendre mes cheveux, qui ne semblaient pas m'appartenir sur la première esquisse. Elle a su saisir un cap, une idée générale assez fidèle à l'image que je me fais de moi. Toutes ces taches de couleur qui deviennent moi. Nous tournons autour de la toile et tout en dissertant sur ce qui pourrait être amélioré, Sabine, pinceau à la main, intervient en direct, par légères touches qui, petit à petit, viennent modifier, bouleverser, traduire, affiner, nuancer ou faire apparaître tel ou tel détail.*



À gauche :
Tuco (le truand) dans
Le Bon, la Brute et le Truand, 1966
Film de Sergio Leone

À droite :
Visage d'Antoine (détail)

Cette comparaison entre Tuco et Antoine que je n'avais pas imaginée est pourtant, photo à l'appui, évidente. C'est une référence qui advient après coup et fait partie des images mentales qu'Antoine possède et a su mettre en rapport avec le tableau. Tuco est un personnage fictif, il n'existe pas mais il est incarné par Eli Wallach. Le portrait est aussi la construction d'un personnage fictif qui tente de dire une vérité sur Antoine. C'est la photographie d'un chanteur qui a servi pour ses cheveux qui étaient habituellement comme cela mais qui, par un concours de circonstances, étaient plus courts pendant l'élaboration du portrait. Nous aurions tout aussi bien pu prendre la photo de Tuco.

Je peins en regardant mais aussi en écoutant : lorsqu'Antoine est à côté de moi pour donner son avis, j'en profite pour ajuster le portrait à partir de ce qu'il dit, mon pinceau répondant alors à sa voix, en un dialogue pinceau/voix. C'est important car à ce moment la personne face à son image peinte est en quelque sorte comme face à un miroir et, intuitivement, elle exprime les écarts qu'elle constate avec ce que sa mémoire a conservé de sa propre image. Alors que, bien souvent, les personnes sont incapables de faire de mémoire une description de leur visage, face à la peinture on sait, spontanément, ce qui est à rectifier : effacer là quelques rides, ailleurs creuser les joues…

> *(…) la nature du contrat à l'origine du portrait indique clairement que le sujet, contrairement au modèle, est toujours celui qui commande. Quand la représentation du modèle peut aboutir à un portrait, celle du sujet l'était inévitablement. L'expression "portrait de commande" ne serait alors qu'une simple tautologie.*[159]

Il est important de noter cette nuance que fait Goldberg entre modèle et sujet. Le sujet induit un portrait car il l'est en tant que personne tout en étant le sujet de la peinture. Le modèle n'est pas le sujet de la peinture, il est soit prétexte, soit comme le fait le cinéma avec Tuco, un visage qui portera un personnage comme ceux des peintures religieuses. Mes peintures ne sont pas à proprement parler des commandes – rares sont ceux qui m'ont fait cette demande –, je crée néanmoins, par ma pratique même, une commande fictive ; l'enjeu économique étant absent, je ne vends pas mes tableaux mais laisse le modèle peint s'amuser à être le commanditaire de son image. Antoine note que ma peinture est une sorte de travail de traduction. Remarque juste puisqu'il s'agit de transformer la parole en matière picturale ainsi que des documents photographiques.

> **4e séance** : 3e séance de pose, « la solution est dans le pinceau... »
> *Tout y est : la souche qui remplace mon corps, la vipère du Gabon entourée autour, le martin-pêcheur au bout de la branche – isolé sur la toile du milieu –, le fil qui parcourt le triptyque, mes manuscrits marouflés et une de mes paires de chaussures fétiches peinte de façon réaliste à l'échelle une sur une de mes pages... Je ne sais plus où poser les yeux.*

[159] Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg et Panayota Volti (dir.), *Visage et portrait, visage ou portrait, op. cit.*

Le triptyque est à l'équilibre, en équilibre. Je ne sais trop quoi dire tellement il me plaît. Nous passons très vite à l'autopsie des détails. Doit-on ajouter une paire de chaussures ou non ? L'échelle des différents éléments qui composent la toile est-elle bonne ? Doit-on ajouter d'autres éléments ? Si oui, lesquels ? Quelle(s) retouche(s) doivent être apportée(s) à mon visage ? La souche est-elle celle que j'attendais ?

Toutes ces questions tournent dans ma tête pendant que je plonge dans le tableau. (...)

Nous décidons très vite d'ajouter une paire de chaussures. Les baskets turquoise que je porte feront l'affaire – en plus de faire un rappel avec le plumage du martin-pêcheur.

J'ajoute une question en demandant s'il ne serait pas judicieux de suggérer encore un peu plus ma deuxième jambe sur la souche en équilibre sur le fil. « La solution est dans le pinceau... » et quelques coups feront l'affaire un peu plus tard, au cours de nos discussions.

Le tableau se présente ici à Antoine comme l'assemblage de différents éléments constituant sa personnalité ; pour lui, la notion d'équilibre est essentielle, il ne faut pas que « ça » tombe. Cette approche de l'équilibre est toute intuitive et ne fait en aucune façon référence à un triangle d'or ou à une règle issue de l'académie. Elle révèle bien plus qu'une simple norme de composition, elle illustre l'équilibre qu'Antoine a trouvé dans sa vie, lui qui travaille au quotidien avec la folie, avec le déséquilibre et sait combien tout ceci est fragile et tient au poids figuré du martin-pêcheur, à la manière dont le montage se forme pour que tout tienne. À l'instar de Garouste qui, dans sa peinture, alors que tout tombe, réussit ce tour de force à faire tenir le tableau : la peinture le tient ! Antoine recourt ensuite à des éléments biographiques, des souvenirs de son adolescence :

En ce qui concerne les ajouts éventuels, une idée me trotte dans la tête depuis quelques jours. Une idée vestige de mon adolescence. J'avais pensé faire apparaître sur la souche, la pochette de l'album Déjà vu *de Crosby, Stills, Nash & Young. Cet ajout faisait partie de mes notes initiales au début du travail avec Sabine. Je la voyais sous la forme d'une affiche, à moitié déchirée, aux prises*

avec le vent et l'humidité de l'arbre, un peu usée, un peu passée.
En voyant la façon dont Sabine a peint la souche, je comprends tout de suite que ce n'est pas une bonne idée. La souche tient debout toute seule sur son fil et même si l'idée de « pollution » de Sabine me plaît, nous optons très vite pour d'autres moyens de la faire apparaître, ailleurs sur la toile.
Je précise à Sabine que sa présence n'est pas indispensable, mais elle y tient et parle de la présence du « son », qui finit de me convaincre. […] *Le fait est que je ne sais pas comment l'insérer dans le tableau. Sabine me fait plusieurs propositions et je crois que nous nous quittons sans avoir tranché véritablement.*

C'est alors que les taches de verdure apparaissent, suite à un choix esthétique :

Dernier ajout également. La présence, sur la souche, de touffes de feuilles tombantes, un peu comme celles qui pendent aux arbres dans les forêts marécageuses du sud des États-Unis.

Lors de cette séance, la discussion est essentielle pour l'avancée du tableau. L'échange que nous avons concerne la matière même de ce qui va se passer sur la toile. Mon travail est alors d'encourager Antoine à parler librement de ce qui va ou pas. Matisse évoque cette notion que je définis comme « mettre à l'aise » :

Cette deuxième séance est analogue à une nouvelle rencontre de quelque personne sympathisante. Le modèle doit être détendu et se trouver davantage en confiance avec son observateur, ce dernier embusqué derrière une conversation où il n'est pas question de choses particulièrement intéressantes, mais qui joue, au contraire sur des détails indifférents. Il semble qu'il s'établit alors entre les deux interlocuteurs un courant indépendant des mots échangés par eux, qui sont de plus en plus quelconques.[160]

Ce que dévoile Matisse, au travers de son commentaire, est que les signifiants sont autant de ponts entre les protagonistes du portrait : il ne s'accroche pas au sens des mots mais cherche à capter bien autre chose, « un courant », et ceci n'est possible que dans

[160] Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, *op. cit.,* pp. 180-181.

une ambiance détendue, recherchée par Matisse. C'est essentiel dans mon travail : un peu comme si j'avais un détecteur d'obstacles invisible, autant chez moi que chez l'autre, et que je tente de les dissiper. Cependant, à la différence de Matisse qui garde pour lui toutes les questions de création, je les partage avec mon modèle, le laissant intervenir dans l'exécution du tableau.

Parfois, une conversation banale – qu'on écoute d'une seule oreille – me permet de peindre le visage alors même qu'il s'anime dans la discussion, que ses traits bougent ou que le corps entier s'ébroue. Mais ceci ne peut pas se dérouler pendant la première séance de pose pendant laquelle j'ai besoin de saisir, malgré moi, la vie de la personne que j'observe. Ce « malgré moi » est important, comme s'il signifiait qu'à ce moment-là je faisais disparaître mon ego. D'une certaine manière, je fais confiance à mes pinceaux, je les laisse œuvrer et tente d'évacuer toute réflexion rationnelle. Il faut donc créer les conditions permettant d'être à l'*aise*. Voici la définition que Giorgio Agamben donne à ce mot :

> Aise *est le nom propre de cet espace non représentable. Le terme aise désigne en effet, selon son étymologie, l'espace à côté (*ad-jacens, adjacentia*), le lieu vide où il est possible à chacun de se mouvoir librement, dans une constellation sémantique où la proximité spatiale voisine avec le temps opportun (à l'aise, avoir ses aises) et la commodité avec la relation appropriée.*[161]

Ici, il s'agit de l'espace de l'atelier dans lequel je cherche l'atmosphère la plus conviviale et pourtant exceptionnelle qu'est le temps du portrait.

Matisse évoque aussi l'importance des « intervalles », du temps qui se passe entre les séances. Il parle « d'une certaine fermentation cérébrale inconsciente. »[162] L'intervalle est aussi une notion bouddhiste, ces moments entre les actions où l'esprit alors libéré a une belle occasion de rester en éveil. Ce n'est pas exactement ce dont il s'agit dans la peinture, néanmoins nous sentons ce qui se tisse ou s'élague, en filigrane, dans l'absence. À regarder ce qui a été fait, je peux rapidement sentir si j'ai saisi quelque chose de la personne ou non. Un presque rien suffira pour que j'en déroule la bobine lors de la séance suivante. Parfois, en regardant le travail commencé, en me

[161]Giogio Agamben, *La Communauté qui vient*, *op. cit*., p. 31.
[162]Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, *op. cit.,* p. 180.

concentrant sur ce visage esquissé, j'ai l'impression d'avoir saisi *l'être-là* de la personne, puis comme après un léger dérapage de la conscience, elle disparaît. C'est souvent bon signe. Cela signifie qu'il me faut continuer, très doucement pour être au bon rythme avec cette sensation, pour ne pas l'écraser avec trop de volonté, me laisser porter par elle. Ainsi Antoine poursuit son journal de bord :

> *Mon visage tel qu'elle l'a peint ne convient pas à Sabine. Nouvelle séance de pose. Seul mon point de mire change. Exit l'étagère, place aux visages de Rimbaud et Tagore sur la tranche de leurs livres respectifs.*
> *Trois sessions d'une vingtaine de minutes plus tard, je me rends compte que je ne sais toujours pas quoi dire de mon visage. À peu près toutes les versions que me montre Sabine me semblent justes et saisissent quelque chose de moi. Je suis presque plus intéressé par la précision dans la recherche de Sabine que par l'aspect de mon visage proprement dit. Elle pose de la couleur, me dit qu'elle a « déplacé », « replacé » des éléments sans être tout à fait satisfaite (…)*
> *Il y a quelque chose d'une dépossession de soi dans le regard du peintre que je trouve intéressante aussi. Elle va de pair avec la surprise de voir en image tout ce qui n'était que des mots il y a encore quelques semaines.*
> *Cette sensation d'être dépossédé de soi par le regard de l'autre n'est pas du tout intrusive. Elle s'accompagne pour moi d'une certaine forme de « lâcher prise » que je n'avais encore jamais expérimenté. Sabine est tellement à l'écoute de toute façon, que je n'ai aucune difficulté à lui laisser le champ libre pour effectuer « sa » recherche.*
>
> ***5e séance*** *: « Je ne m'arrête que si tu considères que c'est fini. »*
> *Et c'est fini. Au premier coup d'œil en entrant dans l'atelier de Sabine, je sais qu'il est terminé. Les plantes tombant des branches de la souche sont parfaites. Elles apportent du mouvement et de la lumière à la souche qui constitue mon corps. Mes baskets bleues peintes sur les deux premières toiles en partant de la gauche, apportent elles aussi une certaine lumière. Enfin, le dessin de la pochette de Crosby, Stills, Nash & Young au crayon de bois sur mes brouillons est hallucinante. Sabine souhaitait que l'on ait l'impression que c'était moi qui l'avais dessiné, tout en travaillant sur mes textes. Et je dois reconnaître que le but est parfaitement atteint. C'est comme si ce dessin avait toujours été là. En*

procédant de cette façon, je me souviens ainsi qu'il est tellement mieux parfois de suggérer.

Nous discutons brièvement de ce qui pourrait être éventuellement ajouté, évoquant au passage de vieilles idées, de celles que nous avions eues au début, mais il me semble qu'ajouter quoi que ce soit nuirait à l'équilibre du tableau. D'autant que je ne vois vraiment pas quoi mettre de plus. Sa relative sobriété me plaît.

À quel moment un tableau est-il « fini » ? Voilà une question insoluble. Qu'on accumule sur un rectangle de toile des heures et des coups de brosse, il est loisible d'en accumuler autant d'autres et durant l'éternité. Ce qui importe, étant vérifiable, c'est que le tableau ait été « commencé », c'est-à-dire que son exécution ait été motivée par un problème de formes et de couleurs, bien net et qui lui soit propre. Dans ce sens, combien de tableaux en apparence finis n'ont jamais été commencés ?

Au surplus, il serait cruel de ne pas laisser à un misérable spectateur quelque chose à faire. Réservant au peintre la tâche sévère et contrôlable de commencer les tableaux, attribuons au spectateur le rôle avantageux, commode et gentiment comique de les achever par sa médiation ou son rêve.[163]

Félix Fénéon avait bien compris ce qu'est la fin du tableau, quand revient au regardeur d'y porter le point final, comme par la suite pour Duchamp : c'est le regardeur qui fait le tableau. Le risque du peintre est de fermer son tableau ou, comme cela est dit ci-dessus, de ne jamais l'avoir commencé ! Pour ma part, je suis attentive à la réponse du modèle, même si parfois je propose de mener un peu plus loin la peinture. Mais, au fond, la fin du tableau s'annonce pour moi avec la fin de mon désir en ce qui le concerne. Pour Antoine, le tableau se présente comme une réponse qui, dans sa forme, le surprend mais qui semble, en même temps, « la bonne » réponse arrivant à ce moment de sa vie.

Je ne veux pas trop le regarder. J'aimerais, naïvement, qu'il conserve sa surprise – à mes propres yeux – à chaque fois. Comme si je ne voulais pas l'user... et m'user avec.

[163]Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin. Droz, Genève, librairie Droz, 1979, p. 336.

À l'issue de ce parcours, je trouve que cette représentation de moi est fidèle à ce que je suis à l'instant T et à ce que j'ai pu être aussi. La rigidité relative du bois, d'une souche plantée dans le sol mais, en l'espèce, associée à l'élasticité d'un fil, au vertige du fil ; la suspension, le conflit interne entre l'inertie et le mouvement. Je crois que je n'aurais pas pu espérer meilleure illustration de ce conflit permanent. La peinture et le dispositif imaginés par Sabine ont permis de rendre visible ce tiraillement entre l'immobilité et le mouvement.
« Être à côté de ses pompes » sans tout à fait l'être puisqu'elles sont sur le fil.

b -Épilogue : exposition du tableau

Arrive ensuite le moment de l'exposition. Comme pour chaque portrait, je propose que la toile soit montrée dans un lieu permettant à la personne peinte d'inviter ses proches. Cet endroit est rarement dédié aux expositions traditionnelles, ce sont plutôt des jardins, des bidonvilles, des foyers, des habitations, des hôpitaux, des cabinets de psychanalyste… Les œuvres sont parfois accrochées sur des arbres, posées sur un chevalet ou sur un bureau, déposées au sol contre un mur… Il devient un « petit » événement dans la vie quotidienne qui se glisse dans l'environnement ordinaire et quotidien de la personne peinte. La difficulté pour le portrait d'Antoine est sa taille, le triptyque faisant trois mètres de large. Ayant été invitée à participer aux journées du patrimoine à Évry, j'ai proposé à Antoine d'y installer son portrait dans une salle du château Beauvoir :

J'arrive au château, dans lequel le tableau sera exposé pour la première fois, avec un peu de stress. D'abord parce que je vais devoir lire des extraits de ce journal à ceux qui seront venus voir le tableau, mais pas seulement. Alors que l'idée ne m'avait pas perturbé avant, tout d'un coup je me demande ce que les gens vont penser du tableau, de la façon que j'ai choisie d'être représenté, des différents éléments qui composent la toile. Lorsque Sabine me parlait de ce moment, je n'étais absolument pas inquiet et comme je l'ai déjà écrit plus haut, tant que le tableau me plaisait, je ne voyais pas de raison de m'inquiéter de quoi que ce soit. En réalité, une fois sur place, il faut que je me répète cette

vérité plusieurs fois pour continuer d'y croire.

D'autres regards vont se poser sur la toile. Ces regards poseront très certainement des questions aussi. Pourrai-je y répondre ? Trouverai-je les mots ? Et s'il n'y avait pas de questions ? Autant d'interrogations qui viennent perturber ce moment de dévoilement, de façon beaucoup plus importante que je ne l'aurais pensé.

Les visiteurs arrivent petit à petit et j'ai toutes les peines du monde à contenir mon enthousiasme dès que l'un d'eux s'approche de la toile. Le stress évoqué plus haut ne disparaît pas mais j'ai tout de même envie de leur sauter dessus, de leur expliquer pourquoi ci, pourquoi ça et je dois me faire violence pour leur laisser le temps de découvrir le tableau, pour ne pas trop les brusquer. Tantôt derrière le premier rideau de visiteurs face à la toile, tantôt à côté de ma propre image sur la toile, à scruter les visages. J'ai du mal à rester en place. Je guette le moindre signe, le plus petit mouvement de tête de chacune des personnes qui s'attardent devant le tableau, espérant pouvoir interpréter ce que ce signe ou ce mouvement de tête peut bien vouloir dire.

Mes premières questions sur l'émotion – ou non – que procure la vision du tableau à mes proches, tombent à plat. Pas ou peu de réactions face à ce que je leur cache depuis presque six mois. Ils regardent, ils scrutent, ils observent, ce qui donne l'impression qu'ils sont en train d'essayer de comprendre, ou du moins, de chercher à comprendre. En tout cas, impossible de tirer grand-chose d'eux pour l'instant. J'espère qu'après la lecture du journal de bord il en sera autrement.

J'aurais dû mieux préparer cette lecture.

J'avais tellement peur d'être ennuyeux que je n'ai finalement pas sélectionné tant de passages que ça et le tout a dû être expédié en dix minutes. J'avais également pris soin de ne pas lire de passages trop personnels et/ou intimes. Plus par pudeur soudaine que pour préserver quoi que ce soit d'infiniment secret. C'était la première fois que je lisais en public un texte qui n'avait aucune vocation poétique, où la narration primait sur tout le reste et je crois que cela m'a un peu déstabilisé aussi. Raconter une histoire possède les mêmes exigences que peindre un tableau et j'ai visiblement encore quelques progrès à faire – au moins en ce qui concerne la lecture. Alors très vite est arrivé le

moment des questions et quelques bonnes âmes se sont dévouées et ont incité les autres à en poser.
Tantôt à Sabine, tantôt à moi.
Pour ma part, je retiendrais les plus fréquentes : pourquoi ce fil parcourant la toile ? Et pourquoi un tronc d'arbre sur ce fil ? Pourquoi la toile du milieu est-elle si vide ? Est-ce fait exprès ? Quelle est la symbolique du serpent ? Celle de l'oiseau ? Comment et pourquoi avez-vous choisi les textes collés sur la toile ? Est-ce vous qui les avez écrits ? Et pourquoi les chaussures ?

Ici pour Antoine c'est la prise de conscience du regard de l'autre sur l'image qu'il donne de lui. Mais c'est aussi le moment où tout ce qui était d'ordre imaginaire entre dans le réel et nous retrouvons le nouage borroméen RSI de Lacan. L'exposition est l'espace du réel dans la confrontation avec le regard de l'autre, avec aussi ce qui jamais ne pourra être transmis ici de l'expérience que nous avons vécue, celle de la perte. C'est aussi une expérience, me semble-t-il, pour celui qui découvre le tableau accompagné du peintre et de la personne représentée. Présence du peintre, rien d'extraordinaire puisque que c'est de coutume lors des vernissages que le peintre soit présent, mais la personne peinte c'est plus rare, d'autant qu'elle raconte tout le processus dont elle est l'acteur principal depuis le début. Il en est ainsi comme de l'exposition de Pierre Huyghe (exposition évoquée en III 2-Borroméen pictural) où personnes, chien, acteurs de la vidéo, sortent de derrière l'écran en chair et en os et confrontent leur présence réelle à l'imaginaire de la vidéo. Dans une autre mesure, il s'agit un peu de cela dans ma pratique de l'exposition, car il s'agit selon moi aussi d'une pratique singulière : donner à voir l'imaginaire dans le tableau, la présence de la personne qui est réelle et son discours qui est le symbolique. Cette triangulation prend place dans le moment de l'exposition où j'invente un petit événement pour cette occasion. Les réponses aux questions sont forcément incomplètes car il n'existe pas une explication rationnelle à la construction du tableau, mais cela se fait de façon empirique, au fil des rendez-vous et de ce qui apparaît sur la toile. Car, même en cherchant à s'approcher au plus près de ce qui fut vécu, il reste impossible de tout retranscrire. Il y a du reste, toutes sortes de sensations que notre corps, notre esprit gardent enfermées et qui échappent à toute maîtrise du langage. Nous entrons alors dans le domaine de l'interprétation.

Je voudrais faire ici le rapprochement entre la représentation qu'Antoine a

voulue de lui, homme arbre, et le personnage dans le fameux triptyque de Jérôme Bosch *Le Jardin des délices* qui est communément appelé « homme arbre » et qui se trouve dans le volet de « l'enfer » dont nous parle Reindert Falkenburg[164] dans son bel ouvrage.

Jérôme Bosch
Le Jardin des délices, entre 1494 et 1505
Huile sur bois, triptyque 220 x 386 cm

Reindert Falkenburg fait référence à différents auteurs qui ont tenté une interprétation avec toute la difficulté qui consiste à nommer ce qui se donne à voir. Ainsi, il fut appelé « une chose qui parle » (Koerner). À nos oreilles contemporaines, cette chose, parce qu'elle parle doit être humaine. La référence à l'arbre mort cherche à exprimer, selon cette interprétation, le mal, ainsi que la forme générale d'une cruche à l'envers qui induit l'idée de taverne, lieu de tous les enfers ! Ainsi, cette représentation vient en contrepoint à celle de l'arbre de vie. Une autre interprétation est celle de Bax, toujours dans le même livre, où il décrit la peinture de Bosch comme « (…) « une créature du diable » qui a la tête d'un « ivrogne louche », le « torse d'une oie » et les « jambes composées de troncs d'arbre » (…) »[165] Bax, explique Reindert Falkenburg, cherche à interpréter l'œuvre de Bosch sous le seul prisme des dictons proverbiaux et des coutumes traditionnelles. Ici, il s'agirait d'un terrible jeu où une oie vivante est suspendue entre deux arbres et dont il faut couper la tête. Pour Bax, les barques sont symbole d'instabilité de l'homme saoul. Cette image, ainsi que l'œuvre de Bosch, semble être dans la tradition des images produites au Moyen Âge. Ce qui nous semble important de relever ici est la manière de décrire l'œuvre qui induit une interprétation. Il semblerait que ce que Jérôme Bosch donne à voir pose certaines difficultés à être décrit.

[164] Reindert Falkenburg, *Bosch, Le jardin des délices*, Paris, Hazan, 2015.
[165] *Ibid.*

Quant à nous, nous y voyons un homme au corps en forme d'amande creuse habitée par des personnages. Il tient sur ses bras qui se terminent en branches. Son visage est incontestablement celui d'un humain qui observe ce qui se passe à l'intérieur avec un léger sourire. Il porte un drôle de chapeau sur lequel se déroule une autre scène. Le tout est d'une couleur blanchâtre comme une peau malade ou qui n'aurait plus de sang. Nous l'interprétons comme une vision métaphorique de notre monde intérieur et de l'équilibre difficile que celui-ci nous impose. Mais, tout comme les autres, ce n'est qu'une interprétation, et c'est bien plus dans ce que nous ressentons de cette image d'une manière confuse mais qui nous interpelle que se trouve une substance qui peut faire écho à l'œuvre de Bosch. Reindert Falkenburg propose une autre interprétation, celle de Mary Carruthers qui explique la tradition mnémonique de ces images qui avaient pour but de marquer les esprits afin de réfléchir, par exemple sur les vices de l'homme. Il la cite :

> *Pour se souvenir d'une chose longue et compliquée il faut la diviser pour des besoins de la mémorisation en segments qui respectent la durée de la « mémoire à court terme » de l'homme ou de ce que l'œil de l'esprit peut absorber en un seul regard (conspectus). Chaque scène mnémonique est constituée par le balayage d'un de ces regards mentaux.*[166]

Pour Reindert Falkenburg l'homme-arbre de Bosch est conforme à ce *conceptus* qui correspond à l'image de notre mémoire. Ainsi, ces images hybrides sont des images-mémoire. Mais de qui sont-elles ? De Jérôme Bosch ? De toute une époque ? Certainement d'un mélange des deux. Nous pouvons reprendre pour notre réflexion ce concept d'image-mémoire pour permettre une interprétation, un discours qui pour une peinture comme celle de Bosch peut avoir une portée spirituelle et qui dans le cas du portrait est une manière de suggérer ce qui de la présence s'exprime dans la peinture. Traditionnellement, la peinture jusqu'aux modernes est expliquée comme fenêtre dans le mur, d'où son encadrement dans le même style que ces dernières, mais dans l'œuvre de Bosch et dans ma pratique il s'agirait bien plus d'une fenêtre qui ouvre vers l'intérieur. Mais qu'entendons-nous par intérieur alors que depuis Lacan nous comprenons que l'inconscient imaginé à l'intérieur voire au fond de nous-mêmes est finalement partout. Les représentations de Bosch sont peut-être les premières à rendre

[166] Reindert Falkenburg, *Bosch, Le Jardin des délices*, *op. cit.*

compte de cette circulation comme celle de la bouteille de Klein (cf. 3- Construction d'une structure picturale). Je pense aussi à mon tableau *Christiane* qui a la même structure, celle d'un centaure végétal ou terramorphique. Comprendre que ce qui nous est donné à voir révèle la manière dont notre esprit retient une longue histoire, trop longue pour l'embrasser d'un seul regard.

Sabine Stellittano,
Christiane, 2010
Huile sur toile, 92 x 73 cm

La femme pomme de terre est donc aussi mnémonique d'une histoire que nous devons retrouver à force d'interprétations, d'associations. Cette façon de concevoir l'image est aussi, nous semble-t-il, la manière dont nous devrions regarder les gravures des alchimistes dont le sens nous échappe totalement. L'image indique une histoire, voire une formule ou encore le résultat d'une recherche longue. Il semble pour les gravures alchimiques qu'il y ait une volonté de nourrir le secret, de ne rien divulguer pour que ce savoir reste abordable uniquement à celui qui peut comprendre étant lui-même lancé dans ce type de recherche. Mais reprenons le récit d'Antoine sur l'expérience qu'il a faite autour de son portrait.

Le temps file à toute vitesse et j'essaie de répondre du mieux possible à toutes

ces questions. C'est-à-dire avec la plus grande sincérité possible. J'ai la sensation d'être parfois un peu superficiel dans mes réponses. Pourtant rares sont celles qui me surprennent. Je les avais à peu près toutes prévues. Mais si c'est une chose de prévoir, c'en est une autre de faire, de répondre, de se trouver presque à argumenter des choix qui, à mon sens, se passent de justifications. En effet, le plus intéressant reste les interprétations auxquelles se livrent les gens – qu'ils me connaissent ou non – sur la signification de tel ou tel élément du tableau. Tout l'intérêt d'un tableau et d'une œuvre d'art en général intervient à ce moment-là. Chacun finit par y voir quelque chose qui LE concerne ou presque. C'est peut-être aussi pour cette raison que je trouve certaines de mes réponses un peu superficielles parce qu'au final mes réponses importent peu. À la rigueur, elles renseignent un peu sur qui je suis, ou qui je pense être, et sur ce qu'avec Sabine nous avons tenté de faire, mais c'est tout. Ce que les autres y voient est presque plus intéressant, dans le sens où leur point de vue vient compléter notre travail, l'enrichir. C'est tout ce qui apparaît en creux dans le tableau sans que nous l'ayons cherché.

Si je prends l'exemple de la vipère du Gabon autour de mon torse en écorce, certaines personnes y ont vu une façon de symboliser ma part d'ombre, de noirceur. Pourquoi pas. Pour moi, cette vipère vient d'un poème sur le langage que j'ai écrit il y a plusieurs années où elle se trouvait dissimulée sous les feuilles, prête à mordre, un peu comme lorsque nous nous mettons à raconter n'importe quoi ou que nous n'arrivons pas à nous comprendre au détour des mots. Je l'ai choisi aussi parce que je ne connais pas de serpent plus musclé et racé que la vipère du Gabon. J'ai donc bien pris la peine de répéter à ceux qui me le demandaient, qu'au-delà de la symbolique du serpent, présente dans à peu près toutes les cultures qui se côtoient, il s'agissait surtout d'une vipère du Gabon et pas de n'importe quel autre serpent, que CE serpent-là, possédait une signification toute particulière pour moi. La remarque est également valable pour le martin-pêcheur.

J'aimerais prendre le temps de l'interprétation en choisissant l'exemple de la vipère du Gabon. Antoine remarque qu'elle représente pour les visiteurs à qui il a parlé, sa part d'ombre, alors que lui la relie à sa propre histoire et comment cette vipère entra dans sa vie. Une analyse plus lacanienne tentera plutôt d'entendre des signifiants « Gabon, gars

bon » qui se mettraient en équilibre avec le serpent traditionnellement plutôt représentatif du mal. Pour ma part, même s'il est juste de dire qu'Antoine est une bonne personne, consciencieux dans son travail, professionnel et bienveillant avec les patients, je suis tout de même tentée d'aller du côté du symbolisme, car ici le serpent, la vipère du Gabon, s'enroule autour de l'arbre et cette représentation nous la retrouvons dans beaucoup de cultures et religions. Dans la genèse de la Torah et l'ancien testament un serpent vit enroulé autour de l'arbre, lui-même situé dans le jardin d'Éden. On le retrouve dans la mythologie grecque avec Ladon enroulé autour d'un arbre dans le jardin des Hespérides : c'est un reptile imaginaire qui protège les pommes d'or du jardin. À sa mort sa dépouille va au ciel et crée ainsi la constellation du serpent. Le serpent est aussi celui qui révéla à Asclépios les secrets de la médecine ; chez les Mayas il est celui qui relie les deux mondes, serpent-vison reliant monde physique et surnaturel. La vipère du Gabon, à proprement parler, a une symbolique chez les Betis : sa graisse est identifiée au sperme et donc à la fertilité, ceux qui ont le droit d'en manger acquièrent des possibilités agressives, c'est un aliment précieux.[167] À partir de ces quelques informations je pourrais construire une interprétation sur le sens de la présence du reptile sur la poitrine d'Antoine : virilité d'un torse ? Sagesse de la connaissance ? Ou encore symbole de la mort et de la naissance ? Cette dernière interprétation me séduit plus car elle fait écho à la souche d'arbre qui est à la fois morte et en même temps porte une vie végétale (mousse, herbes, champignons). Cette présence de la mort nous la retrouvons dans son lapsus sur le papier collé sur le panneau du centre et les chaussures suspendues… Même si cette interprétation pouvait avoir du sens j'éprouve comme une supercherie à monter toute cette narration qui n'est fondée que sur des hypothèses. Je me demande aussi en quoi ce type d'interprétation a un sens, apporte quelque chose au tableau. N'est-ce pas là une façon d'être dans la maîtrise de ce qui se donne à voir ? Cet homme-arbre que j'ai peint ne vient-il pas prendre ses racines dans celles de l'homme-arbre de Bosch ? Tout comme l'image poétique qui échappe au sens rationnel et pourtant nous parle de ce reste du langage, de ce que jamais nous ne saurons dire.

> *Il est tout aussi intéressant de constater combien votre interprétation en tant que « concepteur » du tableau peut parfois venir heurter la sensibilité ou les idées bien arrêtées de certains visiteurs. Certains opposent des arguments,*

[167] Philippe Laburthe-Tolra, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion Beti*, Paris, Karthala, coll. Hommes et Sociétés, 1992, p. 163.

discutent, trouvent là un espace pour faire passer quelque chose qui LES concerne directement, alors même que rien ne les oblige à adhérer à mes choix ou à ceux de Sabine. J'avoue, dans un premier temps, avoir été un peu déstabilisé et même agacé par certaines interventions. Il m'a fallu un peu de temps pour comprendre d'où venait, selon moi, ce besoin de certaines personnes d'asséner un point de vue, plus que d'échanger sur une coexistence d'interprétations diverses et variées.

Je l'avais évoqué plus haut mais la sensation que mes réponses à ce genre de questions pourraient être différentes sur certains éléments, à chaque exposition du tableau, persiste. La symbolique est aussi une affaire de contexte, une matière vivante, ainsi qu'un port immense où l'on pourrait venir garer plusieurs pétroliers en même temps. Et c'est pour cette raison que ce temps d'échanges avec les visiteurs me laisse un petit goût d'inachevé et de frustrant parce qu'il est à la fois impossible de tout dire, de tout détailler, et en même temps, presque inutile aussi.

<u>Deuxième épilogue dans l'atelier de l'artiste Jean-François Donati</u> :

Puis un ami peintre nous propose de l'exposer dans le jardin de son atelier lors de ses portes ouvertes ; j'y expose aussi un autre tableau, *Zaïd*, qui n'est pas totalement terminé. Les deux personnes peintes se rencontrèrent et échangèrent leur expérience.

(...) L'assistance d'aujourd'hui est différente de celle de la première fois. Très peu d'intimes et beaucoup de gens que je vois pour la première fois. De plus, il n'y a pas que mon portrait. Celui qu'a réalisé Sabine d'un de ses élèves est présenté aussi. J'ai ainsi pu échanger sur la façon qu'il avait eue de vivre cette expérience. Au cours de la discussion, j'essaie autant que possible, de ne pas me transformer en censeur de ce qu'il a choisi de faire apparaître sur la toile. J'adopte cette attitude suite à ce que j'ai pu observer, à titre personnel, lors de la précédente exposition. Le contenu du portrait lui appartient et je n'ai rien à en dire. Il ne s'agit pas d'un manque d'intérêt de ma part, puisque j'essaie de faire en sorte qu'il m'explique le pourquoi de tel ou tel élément sur la toile,

mais j'estime que je n'ai pas à lui faire part de mon point de vue sur ce qu'il a voulu transmettre ou non. Cette partie lui appartient. Seule m'intéresse la façon qu'il a eue de vivre cette expérience. Au passage, je note que cette pseudo neutralité n'est pas réciproque. Loin s'en faut. Il a beaucoup « d'idées » sur la façon que j'ai eue de me représenter. Mais je m'aperçois surtout qu'il n'a pas vécu ce travail de la même manière. Plus dans le contrôle, moins dans le lâcher prise. Tout comme les éléments qui composent son portrait, cette façon de vivre l'expérience lui appartient entièrement et je n'ai pas à donner mon avis dessus ; je ne peux que constater l'infinité de postures face auxquelles Sabine peut se trouver confronter en proposant à autant de gens différents de faire leur portrait. À chaque nouvelle rencontre, je mesure combien elle est obligée de s'adapter à la singularité de celui ou celle dont elle a projeté de faire le portrait.

Si je crée à chaque portrait un événement autour du tableau et de la personne peinte, je fais aussi des expositions avec plusieurs tableaux et invite à chaque fois celles et ceux qui sont peints. C'est aussi un point que je souhaite développer. Les personnes peintes se rencontrent et échangent parfois leurs expériences, discutent autour de leur tableau comme des auteurs autour de leur œuvre. Cela crée, d'une certaine manière, une petite communauté de « celles et ceux qui l'ont fait ! ». Et il ne s'agit pas seulement du fait d'être l'acteur du tableau mais aussi d'avoir vu le peintre au travail. Ce qui se dit alors m'échappe, car je ne fais pas partie, en quelque sorte, de cette communauté. Ils partagent quelque chose, une complicité peut-être. Nous pouvons ici reprendre le terme de communauté comme Giorgio Agamben le définit autour de la théorie de la singularité quelconque.[168] C'est en quelque sorte une théorie de l'eccéité où l'élément rejoint un ensemble parce qu'il partage des données communes mais pour autant a sa propre singularité. Agamben s'appuie sur le fait que la communauté se construit par le langage, par le fait que l'on donne à l'ensemble un nom, sachant que tous ces éléments sont distincts et singuliers. Ainsi se forme un ensemble des personnes qui ont été peintes, à cette différence qu'elles ne portent pas de nom mais sont rassemblées par l'exposition des tableaux. Ce n'est pas ce qu'elles sont qui les constitue en communauté mais le *process* dont elles ont été le centre et nous retrouvons ici cette notion d'Agamben de

[168] Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, *op. cit.*.

communauté « qui vient » à savoir qu'elle n'existe pas vraiment comme ensemble mais bien plus comme potentiel de puissance d'être. Ils ne font pas communauté dans le sens où il n'y aucune revendication identitaire, bien au contraire, les personnes peintes, ces êtres-peints, toutes ces singularités n'ont d'autre point commun que d'être peints. Il nous semble que si Agamben utilise ces termes « qui vient » c'est parce que la singularité n'existe que dans le temps présent, ici et maintenant, et ce point est exactement ce qui définit à mon sens un portrait. Pour preuve, les portraits faits à différents moments de la vie d'une personne sont différents. La singularité ne saurait exister de façon définitive et éternelle comme le sont les représentations des Saints. La singularité existe dans le présent et disparaît à chaque instant pour laisser place à une autre. La singularité est donc présence et c'est en cela que la pratique du portrait en « face-à-face » porte cette notion d'Agamben. Il rappelle que dans le quelconque il ne s'agit pas de « l'être, peu importe lequel », mais bien de « l'être tel que toute façon il importe », cette importance, cette considération, induit une relation avec le désir, un mouvement du regard pour découvrir la singularité de chaque être. Le désir est ici celui de l'imagination dont chacun a fait preuve dans son tableau et qui impose *in facto* un « je » : la personne est sujet de sa fiction, son imagination lui permet de façonner des représentations d'un « soi ». L'imagination est un potentiel de subjectivité qui rend le sujet « capable de… ». Continuons la lecture du journal de bord d'Antoine afin de comprendre ce qui se passe pour la personne peinte.

> *Face aux nombreuses questions qui fusent lorsque je prends place devant le tableau, je renonce à lire mon journal et j'essaie d'en livrer l'essentiel tout en m'adaptant aux réflexions que fait naître le portrait.*
> *Toutes ces réflexions sont un peu différentes de la première fois. Si quelques questions reviennent (sur le fil, le serpent, l'oiseau, les textes...), elles touchent moins à la symbolique des différents éléments du tableau et visent plus à tenter de savoir pourquoi, de façon intime, j'ai souhaité qu'ils apparaissent sur la toile.*
> *Les questions tournent plus autour des difficultés qu'il peut y avoir à se dévoiler, qu'au contenu de ce dévoilement proprement dit – si dévoilement il y a – c'est un peu comme si beaucoup des personnes présentes se mettaient à réfléchir sur la façon dont eux se représenteraient. Pour quels effets ? Avec*

quels résultats ? Ne serait-ce pas trop difficile à faire ? Trop intrusif ?

Je me rends compte qu'hormis la première fois que le tableau a été montré, cette question du dévoilement ne m'a pas effleuré plus que ça (même si je me suis rendu compte en relisant ce journal que c'est bien ce mot que j'ai employé pour parler de la première exposition). Étant entendu que lors de cette première fois, il s'agissait plus d'une angoisse sans objet précis que d'un réel questionnement sur ce que le tableau allait dire de moi. Toujours avec plusieurs semaines de recul, j'estime que ce que dit ce tableau de moi reste malgré tout, suffisamment voilé justement et elliptique, pour que je n'ai pas l'impression de me livrer corps et âme aux regards des autres. Ce qui n'enlève rien à sa sincérité ou à son authenticité. Mais là, face à certaines questions, je suis parfois un peu en peine de répondre parce que j'ai l'impression que la façon dont elles sont formulées, va m'obliger à me dévoiler un peu plus et d'une façon que je n'avais pas prévue. Le lâcher prise toujours.

Antoine évoque ici la notion de dévoilement masqué qui nous paraît être propre à la production de ce type d'image, elle est due, nous semble-t-il, à l'utilisation de la métaphore qui est parfois aussi métonymie. Cette manière de dire les choses pose une autre façon de communiquer et nous pensons que c'est en cela qu'Antoine est embarrassé par les questions auxquelles il doit répondre avec des mots. Se dévoile-t-on plus avec les mots ? Ce qui est certain c'est qu'ils contiennent un pouvoir d'inscrire d'une autre manière. De plus, le fait de s'exposer donne l'occasion au regardeur de poser des questions qu'il ne poserait jamais en dehors de ce moment exceptionnel. Le dévoilement est alors un franchissement d'un espace public vers le privé, vers l'intime. Ainsi, l'expression de cette image intime est dévoilement mais paraît se masquer par la métaphore alors que cette dernière finalement en dit beaucoup sur le dévoilement. On peut à ce titre reprendre la notion de dévoilement d'Heidegger dans le sens où ce mouvement conduirait à la vérité, ou plus exactement à une partie de celle-ci car pour qu'il y ait dévoilement il doit y avoir retrait. L'être pour dévoiler l'étant doit se mettre en retrait. Pour faire une comparaison, les choses se donnent à voir avec leur ombre, trop de lumière les font disparaître. Ainsi, pour qu'Antoine se dévoile dans la peinture il doit y avoir une part de lui qui soit en retrait, comme s'il était impossible de concevoir en même temps l'être et l'étant ; ici comprenons l'être en la personne d'Antoine et l'étant dans sa représentation picturale. La vérité pour Heidegger est donc aussi retrait

c'est-à-dire que dans l'étant il y aura toujours une part d'ombre. C'est donc que le dévoilement est retrait, simultanément, et au fond le rôle du philosophe alors est de dévoiler ce qui se voile, rendre visible ce qui ne se donne pas à voir, laisser la vérité voilée afin justement de la voir, qu'elle nous soit visible.[169] Comme si une chose ne pouvait être simplement perçue par nos sens et qu'il fallait un artifice pour faire l'expérience de sa présence. Ici, il ne s'agit pas de donner des explications comme l'attendent les visiteurs qui posent des questions à Antoine, mais de se trouver en présence, de sentir, dans le moment présent. Toute œuvre en ce sens ne cherche pas à dire une vérité ou encore à l'illustrer mais à donner à voir la présence des choses hors de toute explication. Le portrait peut être le dévoilement de la présence à l'aide de la métaphore car jamais un peintre ne pourra donner à voir tout le réel d'un être dans sa vérité entière, mais par le jeu, le détour, il est possible, nous semble-t-il, de rendre compte de sa présence comme « l'éclosion » d'une « occultation ». Et d'ailleurs Antoine explique bien la nécessité de se mettre en retrait :

> *Et c'est à ce moment-là qu'interviennent les réflexes de mise à distance par tous les moyens. Je botte en touche, j'incite l'Autre à se poser la question pour lui, je détourne, j'élude, j'esquive, je contourne ce qui n'est pas une difficulté, mais simplement pas le sujet lorsque l'on se retrouve face au dispositif de portrait élaboré par Sabine. En effet, la première exposition m'a montré combien la place accordée ou non au regard de l'Autre – mais « prise par » serait plus juste – est finalement plus intéressante que le fait de raconter sa vie ou plutôt, pour rester fidèle à la question centrale du travail de Sabine, à ce que la vie a fait de soi. C'est bien dans cet écart entre ce que les gens voient et ce que je sais du portrait, qu'une distance s'est instaurée. Loin d'être gênante, elle m'offre encore un espace de liberté où toutes les interprétations sont possibles, viennent nourrir ma réflexion sur moi et la façon que je peux avoir de me percevoir, tout en permettant la rencontre avec l'autre. (...)*

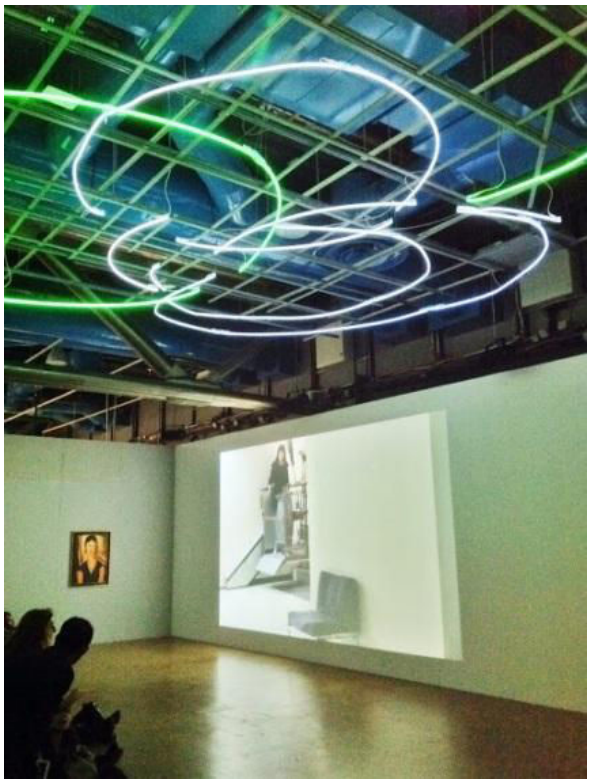
Pour conclure sur cette analyse du tableau d'Antoine et du récit qu'il en fait, je voudrais dire qu'à l'origine de cette représentation se trouve un symptôme, cette sensation du corps souffrant, de la migraine récidiviste qui vient rigidifier le corps d'Antoine dans

[169] France Culture, « Les nouveaux chemins de la connaissance » du 20 mai 2011 par Adèle Van Reethe.

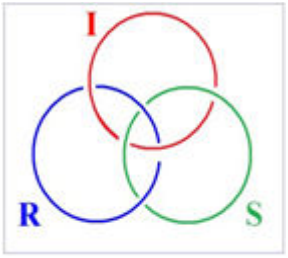
une souche d'arbre. Ainsi, l'arbre possède ses deux interprétations : celle du mal, de la douleur et celle de la vie, et de l'amour qu'a Antoine pour la forêt. Nous pourrions aller plus loin encore dans l'interprétation alors qu'Antoine me raconte quelques mois après avoir fait le portrait, que son grand père était menuisier… Mais se dresse la limite pour moi de ce qui peut être dit dans le cadre d'une thèse qui est un document public. Ce qu'il faudra retenir, mais il est difficile encore d'en tirer des conclusions théoriques à partir de ce seul cas, c'est que la représentation picturale s'origine dans le symptôme et qu'elle en est l'expression.

Nous venons de voir combien la question du corps est centrale dans la construction du portrait. Nous parlons de notre corps comme s'il était un autre, voire séparé de nous, nous plaçons entre lui et notre conscience un écart, un espace dans lequel notre imaginaire peut le représenter. L'imaginaire est vital. Pour naître il a besoin de ce vide, tout aussi vital, sans lui c'est être-corps et, nous semble-t-il, tomber dans la folie. De là nous pouvons ressentir le nouage entre le corps comme réel mais que nous ne pouvons envisager qu'au travers de l'imaginaire et du symbolique. C'est ce que nous démontre Jacques Lacan avec son nœud borroméen.

2 - Borroméen pictural



Vue de l'exposition de Pierre Huyghe
Centre George Pompidou, 2013-2014



Nœud borroméen de Jacques Lacan

Pierre Huyghe a installé un nœud borroméen, RSI brisé en néon (sur la photo au plafond), dans son installation exposée au centre Georges Pompidou en 2013, où se mêlait au temps de la fiction, avec la diffusion d'une vidéo, celui d'un temps « réel » avec des éléments de cette même vidéo qui surgissaient « en vrai » comme un chien ou des personnages masqués de lumière, le temps d'exposition passé, temps du vivant de

Il interroge ces temps mais en déstabilisant le visiteur dans ses certitudes et finalement il nous fait entrer dans des sensations qui sont peut-être celles de la folie. Pour preuve son installation RSI en néon dont les anneaux sont ouverts à une circulation inattendue. Ainsi que l'apparition dans une de ses vidéos d'un cercle dessiné au sol avec en son centre, objet du désir, une jeune femme... : fantasme de Pierre Huyghe ? autoportrait ? Quoi qu'il en soit son installation est un véritable questionnement sur ces trois notions, de leur entrelacement mais aussi de l'objet *a* dont nous reparlerons plus loin. Le nœud borroméen est un concept qui apparaît vers la fin de l'enseignement de Jacques Lacan.

En tentant de comprendre chacune de ces notions, nous allons chercher à faire l'analyse du portrait à partir du nœud borroméen de Lacan. J'ai choisi pour cet exercice le tableau *Federico* que voici :

Sabine Stellittano
Federico, 2015/16
Huile sur bois, feuilles d'or
Panneaux coulissants

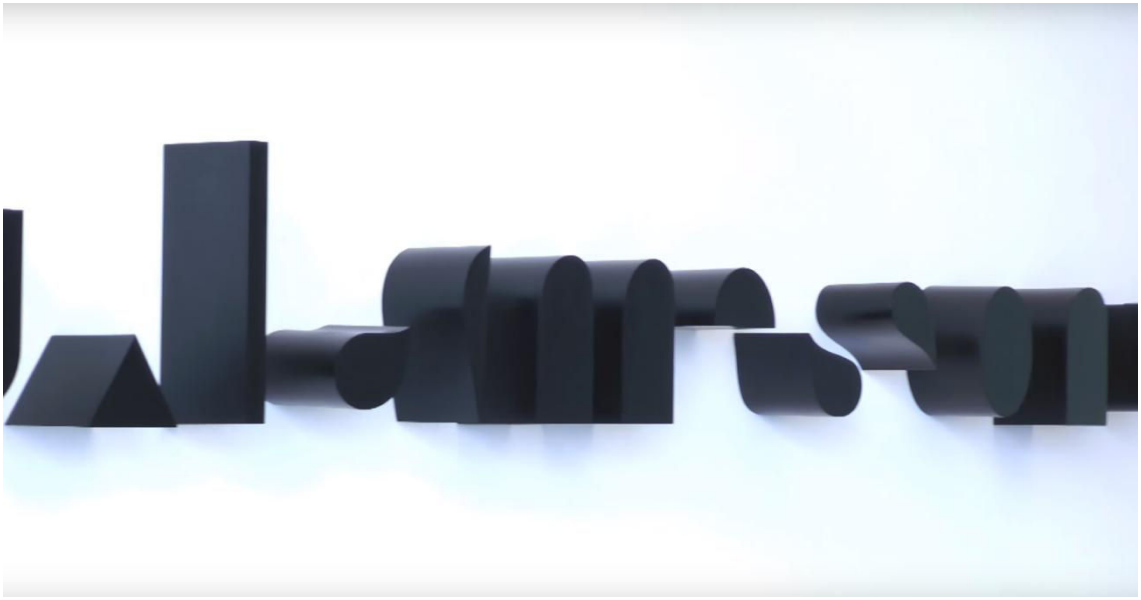
a - Le tableau à l'épreuve du nœud borroméen, RSI

Il est difficile de commencer par le Réel bien qu'il soit la première lettre de la formule de Lacan, comme il est impossible d'isoler ces trois anneaux les uns des autres. Nous finirons par lui, comme une fin, pour se cogner dessus !

S - (Symbolique)

Le symbolique, explique Lacan à la suite de Freud, naît dans l'œdipe au moment de la castration. C'est avec *le nom du père* que l'enfant est séparé de sa mère et accède au symbolique. Le nom du père est pour lui une fonction et s'il peut être superposé au père biologique ce n'est pas forcément le cas. La mère peut être prise dans la nécessité de se séparer de son enfant pour des raisons professionnelles, mais cela peut être aussi un autre membre de la famille, voire un ami qui aura cette fonction. *Le nom du père* est donc ce « non » qui sépare l'enfant de sa mère et la mère de l'enfant, ce qui crée un

espace, un vide auquel la mère donne une explication. C'est cette explication qui est *la métaphore paternelle* et permet à l'enfant d'entrer dans le symbolique, le langage. *La métaphore paternelle* est ce que l'enfant imagine lors du complexe d'Œdipe quand il réalise qu'il n'est pas le seul objet de désir de sa mère, qu'elle en désire un autre. Le corps est aussi *symbolique* car avant même notre naissance nous sommes parlés par nos proches, avant de devenir un être parlant. Le corps n'est pas un signifiant seul, mais une chaîne de signifiants qui produit du sens : « ... il bouge beaucoup ce petit, ça va être un sportif ! » Le langage compris ici comme symbolique nous laisse divisé, comme si chaque signifiant indiquait ce qui ne pourra jamais être dit par lui. Cette idée nous semble être présente dans l'œuvre de Tania Mouraud, Frise IV, *Deuxlarmessontsuspenduesàmesyeux* (2011/2012).



Tania Mouraud
Frise IV, Deux larmessontsuspenduesàmesyeux
Une rétrospective" Centre Pompidou-Metz, 2015

Ce que l'artiste nous donne à voir sont les contre-formes des lettres, ou le vide qui les constitue : elle écrit cette phrase qui lui est chère mais au lieu de nous montrer la lettre dans son corps, elle nous en montre le vide par les pleins qu'elle réalise en noir, et par là devient illisible et rappelle combien sans cesse le sens nous échappe.

Mais venons-en maintenant au portrait de Federico et comment le symbolique y trouve sa place. Federico est psychanalyste et m'a invitée à plusieurs reprises pour exposer dans son cabinet. Il connaît mon travail et ma démarche. Après une longue

hésitation sur sa décision de se lancer dans l'aventure du portrait, il y eut à régler aussi la logistique, car il avait bien compris que cela allait lui demander beaucoup de temps et d'investissement. Une fois toutes ces contingences organisées, nous avons eu notre premier rendez-vous qui s'élaborera à partir du langage. À cette étape de la rencontre notre relation est sociale sur fond d'amitié, je vois en lui un psychanalyste et un homme ouvert à l'art et lui me reconnaît comme peintre. Peut-on dire qu'entre nous il n'y a que du symbolique ? Le fait de m'avoir invitée à exposer fait aussi du symbolique un acte.
Alors que beaucoup de personnes qui viennent à mon atelier attendent de moi que je les aide à répondre à cette question « comment désires-tu être peint ? », Federico arrive au premier rendez-vous avec une réponse déjà bien élaborée. Il sait déjà vouloir deux panneaux qui se superposent, et projette ce qu'il y aura sur chacun d'entre eux. Nous devons alors réfléchir à la construction du support, véritable subjectile que je ferai réaliser par un luthier. Le symbolique est ce qui nous permet de construire ce projet, et il sera « le médium » nécessaire à tous nos échanges, à la description de son imaginaire. C'est aussi, dans un premier temps, seul qu'il a construit son portrait : sa réflexion s'est élaborée dans le symbolique avec tout une construction, une analyse intelligente de sa manière de donner à voir son « soi », mais aussi dans l'imaginaire, car bien évidemment cette élaboration, il l'a imaginée, imaginé aussi une image qu'il tentera de me décrire afin que je la réalise. Et incontestablement ce processus n'est pas sans lien avec sa propre analyse qui sûrement lui aura permis d'accéder à sa structure, à son fantasme. L'utilisation de ce jeu de panneaux ouvre la peinture sur une action temporelle, une évolution d'une image vers l'autre comme un véritable processus qui lui est propre.

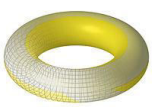
Le symbolique commence dès que je le décris comme « Federico, psychanalyste ». Ces deux mots pourraient être au fond le titre de chaque panneau. Une des premières entrées dans le symbolique se fait par notre nom, ici Federico nom argentin qui porte une histoire qui se révèle à nous sous les traits d'une nature morte où d'ailleurs les oiseaux ne semblent pas si morts ! Quant au deuxième panneau, il est le portrait d'un psychanalyste dans l'attitude d'une écoute flottante. Le deuxième panneau restera invisible à la plupart des visiteurs. Il y a comme une inversion car ce qui est caché, le fait qu'il soit psychanalyste, n'est pas un secret, il est même dans l'annuaire ! Alors que la nature morte d'apparence classique et qui se montre à tous est la partie intime de Federico. J'y reconnais même dans la composition que nous avons élaborée

ensemble le mathème du fantasme $◊a : le $ est le rapace, la casserole le ◊ poinçon ou trou, et la perdrix le (a). Je fais là quelque chose qu'aurait condamné Lacan qui s'est donné tant de mal à créer un symbolique psychanalytique pour sortir de l'imaginaire, voici que je vois dans sa formule une image !

I - (Imaginaire)

L'imaginaire est ce premier temps où l'enfant désire retourner dans le sein maternel. La mère, elle, est dans ce mouvement de réintégrer son enfant. L'enfant veut être objet du désir de la mère. L'imaginaire c'est le corps, notre façon de le recréer dans l'image du miroir mais aussi dans ce que nous ressentons de notre corps. Car de nous, nous ne pouvons avoir qu'une image morcelée, un bout de buste, jambes, pieds, bras, une grande partie de notre dos ; mais notre nuque et notre visage nous resteront à jamais impossible à voir sauf par le truchement d'un reflet, d'une image. C'est cette image qui va faire unité de notre corps. Mais ce n'est pas le réel, c'est une croyance, d'où parfois toutes ces inquiétudes sur ce que nous donnons à voir et que nous ne connaissons pas et qui pourtant marque notre identité.

Si pour Freud l'inconscient se trouve dans les profondeurs, pour Lacan il se trouve bien plus dans des surfaces trouées, des discontinuités, d'où sa topologie où il figure l'inconscient dans l'espace, notamment à l'aide des tores[170] qui selon qu'ils sont troués, retournés, occupent l'espace de manière très différente. L'imaginaire fait discontinuité dans le symbolique, et la psychanalyse parle d' « imaginarisation de la jouissance ». *La passion imaginaire* traduit une position de jouissance face au miroir. C'est un « amour propre », forme de narcissisme : s'aimer soi-même, aimer son corps face au miroir. Un portrait peut être la représentation de ce narcissisme, ce qui n'est pas le cas, nous semble-t-il, de Federico qui d'une certaine manière est allé au-delà du miroir. La psychanalyse établit un rapport entre *amour propre* et image du corps dans le miroir. Ici, le corps prend place, on l'aime, ce qui déclenche « une véritable passion qui détermine le désir. »[171] Le semblable est un miroir. Nous sommes si intéressés par cette



170

[171] Jacques Lacan, *Les Écrits,* Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 427.

image que nous en devenons dépendants et que tous les objets de notre désir s'inscrivent dans cette aliénation. L'image provoque une dépendance aux petits autres qui ne sont que des représentations de notre image. Ces *petits autres* déterminent les objets à aimer, les objets du désir. Évidemment nous le vivons sans le savoir, même si cette articulation est reprise dans le monde marchand par la publicité qui ne cesse, à travers l'image d'un petit autre, de nous indiquer ce que nous devons aimer, devons acheter ! Lacan utilise l'expression « ne pas voir plus loin que le bout de notre nez » car en effet dans le miroir c'est bien notre nez que nous voyons, littéralement ! Le narcissisme, c'est aimer ce que nous voyons dans le miroir, ce que nous imaginons donc être le corps et c'est dans ce corps, explique Lacan, que se trouve la jouissance, dans ce corps imaginé. Ce qui en résulte c'est une dépendance du sujet à son image, qui est une dépendance, en fait, à son propre désir car cette image qu'il voit dans le miroir a un effet de désir en tant qu'elle est à distance. Le stade du miroir laisse une trace dans notre inconscient, signe qui permettra une réactivation de ce désir face à un petit autre, pas n'importe lequel, un petit autre qui rappellera dans l'inconscient cette trace première. La rencontre met en jeu le désir qui est celui de l'inconscient, à savoir de ce moment où nous découvrons notre corps dans le miroir. Nous sentons que nous sommes nous-mêmes lorsqu'il y a une reconnaissance avec cette image spéculaire, une correspondance avec ce que notre inconscient, grâce à la mémoire, a gardé inscrit. C'est ce que nous nommons « amour propre » et qui est au fond une illusion car ce que nous pensons être nous-mêmes est en fait un autre. C'est-à-dire que ce reflet dans le miroir que nous imaginons, le fantasme est de croire justement qu'il s'agit de nous. Ce « je » que nous voyons, encore une fois, est mensonge, semblant/semblable. C'est ici un : « je me vois, donc je suis. »

Ce face-à-face au petit autre implique le désir qui lui implique le grand Autre, la jouissance marquée par ce que Lacan appelle *lalangue*. Sans cette image qui nous rassemble dans un petit autre, nous aurions une sensation de notre corps morcelé, percé, incomplet. L'image liée au désir de l'autre lie tous les objets de mon désir. Ce phénomène d'identification à la forme unique et totale provoque une jubilation. Cette identification à l'autre amènera Lacan à dire que ce que nous désirons c'est le désir de l'Autre. Il faut se détacher de ce narcissisme afin de découvrir quel est notre véritable mode de jouissance.

L'homme aime son image comme ce qui lui est le plus prochain, c'est-à-dire son corps. Simplement son corps, il n'en a aucune idée. Il croit que c'est moi. Chacun croit que c'est soi. C'est un trou, et au dehors il y a l'image. Et avec cette image, il fait le monde.[172]

Le travail du portrait pourrait être le temps d'en finir avec son image, de la larguer dans la matérialité du tableau. Le tableau n'adviendrait pas sans l'imaginaire, c'est peut-être ce à quoi les minimalistes ont tenté d'échapper, comme cette œuvre de Carl Andre (voir ci-dessous), mais en vain car notre esprit garde une image, parce qu'il s'agit d'une forme, d'une matière, d'une couleur et non d'une formule mathématique. Si dans ma pratique le symbolique a une place fondamentale, même si parfois il est « à l'envers », chaque tableau est une production imaginaire, qui n'a aucune existence dans le réel, en tout cas sa représentation n'a aucune consistance dans le réel.

Carl Andre
144 Tin Square (144 carré d'étain), 1975
Photographie site du centre Pompidou Paris

[172] Jacques Lacan, *Le Phénomène lacanien*, Conférence prononcée au Centre universitaire méditerranéen de Nice, le 30 novembre 1974. Texte établi par Jacques-Alain. Miller, tiré à part des *Cahiers cliniques de Nice*, 2011.

R – (Réel)

Le réel est ce qui ne peut être dit, il est « idiot » écrit Clément Rosset[173]. Pour Lacan, il n'a pas de sens mais, comme nous venons de le voir de l'imaginaire et du symbolique, il vient s'enlacer aux autres anneaux. La notion même de réel évoluera chez Lacan. Il dira du réel qu'il est la jouissance. Ce terme n'est pas à entendre uniquement au sens sexuel, ni dans le sens du plaisir, mais au sens pulsionnel où le symptôme est aussi une jouissance. À la fois, il dira : « Il n'y a pas d'autre définition possible du réel que : c'est l'impossible ; quand quelque chose se trouve caractérisé de l'impossible, c'est là seulement le réel ; quand on se cogne, le réel, c'est l'impossible à pénétrer. »[174]

Il ne nous reste alors que l'imaginaire et le symbolique pour parler du réel. Nous devons en faire un double. Le réel dans le portrait n'est pas dans la représentation mais dans la matérialité même de la peinture, des pigments, de l'huile, du support. Ce n'est pas ce que l'on voit d'une certaine manière mais ce qu'il est. Le réel se glisse dans les cartels lors des expositions, sous le titre « Federico » nous trouverons des indices du réel : huile sur bois, feuilles d'or, métal, cordelette. Mais si la modernité, l'art contemporain tentent de nous donner à voir le réel, celui-ci ne cesse de nous échapper, et comme nous ne réussirons jamais à le dire nous sommes réduits à en donner des images, des poèmes.

3 - Construction d'une structure picturale

a - A (grand Autre)

Comment le rapport de la personne à son symptôme fonctionne-t-il ? Et qu'entendons-nous dans la notion de personne ? Lacan rappelle que le mot « sujet », une personne, est assujettie à « quelque chose » auquel on tient plus que tout. Le sujet est le sujet de l'inconscient. Le sujet est représenté par un signifiant et pour un autre signifiant,

[173] Clément Rosset, *Le réel et son double,* 1976, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2007.
[174] Jacques Lacan, Massachusetts Institute of Technology, 2 décembre 1975, dans *Scilicet* 6/7, Paris, Éditions du Seuil, 1976, pp. 55-56.

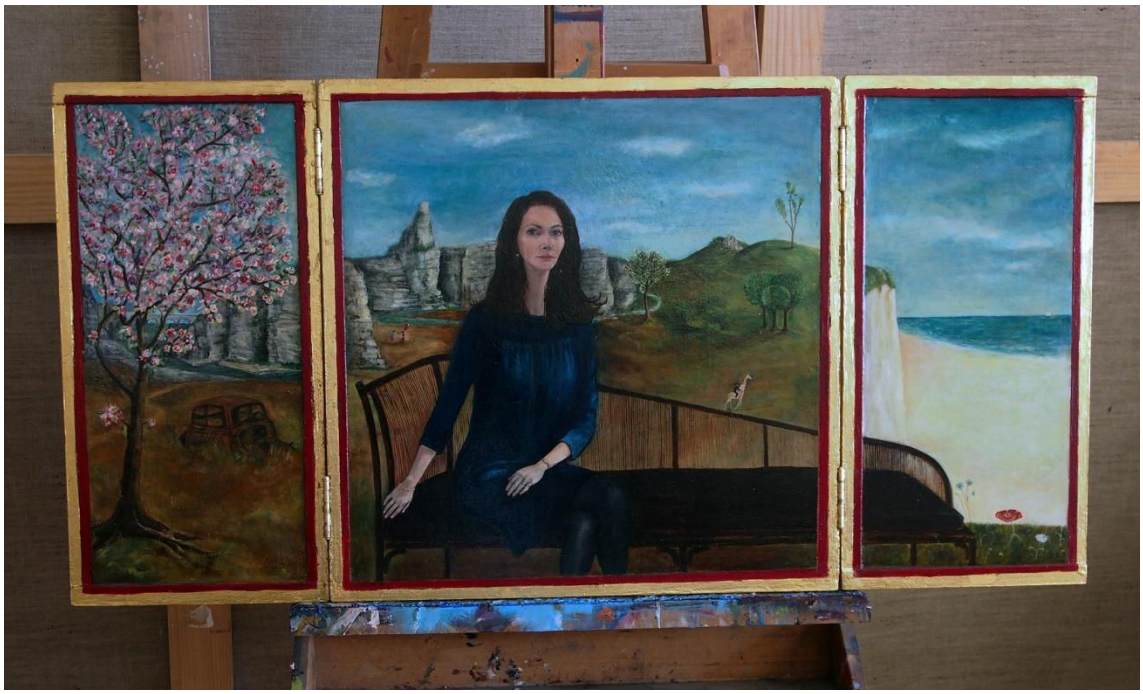
il est dans la représentation grâce au langage. Parfois le rapport que nous avons avec notre inconscient est si tendu que nous n'y tenons plus et choisissons d'entrer en analyse. C'est un moment de déséquilibre entre le grand Autre et le petit autre, c'est-à-dire l'objet *a* qui est le champ de la satisfaction, cause du désir qui apporte des sensations à notre corps. Lacan démontre comment ces éléments se chevillent. Le grand Autre s'articule par le signifiant ; certains d'entre eux sont plus importants que d'autres dans notre construction. C'est le langage qui nous oriente dans nos désirs, dans toutes nos relations professionnelles, amicales et intimes. Le langage, c'est du symbolique qui nous délimite, nous donne forme et donne une forme à nos désirs. Le grand Autre, c'est tout ce qui est là, dans le langage. L'analyse permet de reconnaître les signifiants précis dans lesquels le sujet est as*sujet*ti. Dans ce grand Autre, il y a aussi les contingences, rencontres que nous avons faites dans notre vie. Elles sont ce qu'on appelle *l'Autre du signifiant* qui sont tous ces mots qui se réfèrent à des émotions passées, douloureuses parfois ou agréables. L'Autre du signifiant fait partie du grand Autre. Donc, certains signifiants portent pour nous des choses agréables, ils sont cause de notre désir et c'est à partir de cela que Lacan dit que notre désir c'est le désir de l'Autre. On oriente notre désir en fonction de ce qu'on imagine de ce que l'Autre veut de soi. Donc l'Autre c'est aussi le désir de l'Autre du signifiant. La souffrance naît du fait, chez le névrosé et de façon plus marquée chez le psychotique, qu'il imagine l'Autre ne pas lui vouloir du bien. Le travail de l'analyse permet la prise de conscience que ce qui est ressenti à cet endroit nous appartient, que ce qu'on imaginait être à l'origine de l'Autre est notre désir.

Nous pouvons nous demander comment le symptôme apparaît dans une peinture, s'il apparaît, et dans le cas du portrait à qui appartient-il ? Le symptôme est-il propre à la condition humaine ? Existe-t-il des personnes sans symptôme ? La peinture peut-elle être comprise comme le symptôme du peintre ? Toutes ces interrogations commandent des réponses complexes et il n'y a pas pensons-nous une réponse qui ferait dogme pour tous. Il nous semble tout de même que le fait même d'être en création est d'une certaine manière un moyen de faire complétude avec le manque qui pour certains est un vide « trop grand », mais aussi de cette sensation d'une impossibilité de tout dire, que « quelque chose » du réel est en reste pour ne pas dire en berne. Cette expression « être en berne » nous semble signifier un point de la pratique artistique. Un drapeau était mis en berne sur les navires pour faire signe qu'un accident avait eu lieu. Le drapeau n'est

pas dans sa position normale en haut du mât mais à mi-hauteur, de façon anormale. Nous trouvons que cette expression est une bonne métaphore pour la pratique de la peinture : le drapeau comme toile du peintre, qui n'a aucune fonction utilitaire et qui nous indique « quelque chose », ce « quelque chose » de la condition humaine, du drame d'être en vie pour mourir. L'artiste est peut-être celui qui face à ses peurs, troubles, angoisses, souffle de la poudre de pigment afin de leur donner forme : plus le trouble est grand, plus la forme prend de l'amplitude. Ainsi, ce qui normalement est de l'ordre du « ça ne va pas » se transforme dans l'acte de création, cherche à devenir l'expression de « quelque chose » qui est celui dont nous avons commencé par parler, le « quelque chose » que l'être du dit n'atteint pas. Le symptôme est donc le signe qu'un savoir insu existe dans l'être du sujet, l'analyse cherche à donner accès à un savoir de la jouissance. L'art, nous semble-t-il, ne cherche qu'à lui donner formes, couleurs et matières. La psychanalyse explique que pour le névrosé un trop de jouissance provoque une angoisse car la personne a alors peur de la castration ; l'artiste en faisant un pas de côté, pour éviter le coup d'une arme tranchante, transforme cette négativité en œuvre. Lacan écrit : « Il [(le peintre)] donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. [175] La psychanalyse alors donne à l'esthétique une dimension au « sensible » comme étant celle du ressenti de notre corps dont les historiens contemporains s'empareront. Pour la pratique artistique, la peinture a pour axe le corps de l'artiste, ce corps qui ne saurait exister sans le symbolique et l'imaginaire, ce corps réel. Ce qu'ont en commun l'œuvre et le symptôme est peut-être le fait qu'ils sont une solution à la pulsion et que l'un comme l'autre sont l'occasion d'une découverte de soi, de nos zones d'ombre. Je vais tenter de poser cette problématique avec le portrait *Mathilde*. C'est lors d'une exposition que j'ai faite dans un cabinet de psychanalyste que les visiteurs se demandèrent à la manière d'un jeu : « Et toi tu le ferais ? », sous-entendu de se prêter au jeu du « comment désires-tu être peint ? » Mathilde releva immédiatement le défi, je ne la connaissais pas et pour moi cela était nouveau car j'ai pour habitude que le processus du portrait se mette en place après plusieurs années. J'acceptais. Mathilde, très consciencieuse, vint environ deux fois par mois à mon atelier pendant un an. Cette durée, je ne l'avais pas imaginée car bien souvent les personnes viennent poser environ cinq après-midis à mon atelier même si parfois cela s'étale sur une année. Je crois que c'est

[175] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.,* p. 93.

l'unique fois où une personne est venue avec autant d'assiduité pour travailler. Car c'était aussi de travail dont il s'agissait : Mathilde était perturbée par le fait que son image se fige et du coup avait une très grande exigence sur le moindre détail de ce qui se donnait à voir. C'est une jolie femme de petite taille et très fine, toujours élégante. Sa voix grave fait une sorte de contre point avec son aspect fragile. Sa première idée était d'être représentée en girafe. Nous fîmes plusieurs croquis qui eurent pour effet de la faire changer d'avis. Une subtilité de l'échelle de son corps pourtant continuera à lui donner de la grandeur. Chaque élément, matière et couleur, est soigneusement choisi par ses soins. La fleur sur le panneau de droite changea de couleurs plusieurs fois avant qu'elle soit satisfaite. Mais la plus grande difficulté fut le visage. À de nombreuses séances j'étais pour ma part satisfaite, mais elle ne se retrouvait pas, ce n'était pas comme cela qu'elle voyait son visage. Elle cherchait à me donner des explications afin de réajuster ce qui n'allait pas et moi à comprendre ce que je ne voyais pas sur son visage. Il m'est arrivé de sentir ma limite, de me rigidifier, tant je n'arrivais pas à la satisfaire. Une petite discussion intérieure s'imposait alors à moi afin de lâcher prise et d'aller toujours plus loin dans la satisfaction du désir de l'autre. De quoi s'agissait-il alors ? Peut-être que ce moment de résistance de ma part à son désir correspondait à ce manque de capacité de transformation qui arrivait face à moi comme un mur. C'est un moment important où j'ai dû trouver d'autres ressources, aller plus loin dans ma pratique, psychologiquement mais techniquement aussi. Ce qui était confus alors était que je ne savais pas où ce « plus loin » me conduirait. Et bien vers un plaisir de peindre encore plus grand ! Et je crois que cela a été possible aussi parce que Mathilde est dans une relation au désir exacerbée. Se joue alors toute la question de l'esthétique qui vient avant tout cogner mon corps, comme si l'énergie en question devait trouver le chemin jusqu'à la pointe de mon pinceau. C'est en quelque sorte par le désir de Mathilde que je fis un pas de plus vers ma propre sensibilité de peintre. Cette résistance, peut-être une pulsion agressive, viendra trouver forme dans une multitude de réajustements, de petites touches qui sont autant d'expressions de mon esthétique si l'on veut bien entendre par là qu'elle est l'expression métamorphosée de mes pulsions.



Sabine Stellittano
Mathilde, 2012
Huile et feuilles d'or sur bois
Triptyque ouvert 87 x 43,5 cm

Tout au long de cette expérience il s'agissait bien de ce « quelque chose » qui tentait de se dire alors qu'il ne peut être réellement pris dans le langage. Même si pendant de longues heures c'est par le langage que nous avons tenté de le cerner. La fin du tableau

était presque inenvisageable, seule la technique même de l'huile et son aspect bouché donné par une trop grande succession de couches posa un véritable terme. Ce qui fut alors décidé c'est qu'il serait le premier d'une grande série de portraits de Mathilde, avec moi dans quelques temps mais aussi avec d'autres peintres à qui elle demandera de faire son portrait. Puis il y eu le temps où elle montra son portrait à ses proches et notamment à sa famille, parents et fratrie. Alors que je l'avais prévenue d'éventuelles critiques à l'égard de la peinture, au vu des différentes expériences passées, comme « ça ne te ressemble pas du tout » ou « pourquoi es-tu représentée de cette manière ? » ou « c'est moche ! ». Mathilde partait confiante et fière de ce travail alors que le tableau provoqua un véritable drame, du moins c'est ainsi que Mathilde le raconte. C'est un jour de fête où toute la famille était rassemblée qu'elle installa dans une pièce voisine son portrait pour que celles et ceux qui le voulaient puissent le voir. Habituellement plutôt discrète au sein de sa famille, le portrait prit une place « de trop » qui fut insupportable pour sa sœur et un de ses frères que depuis elle ne voit plus. Déçue et désappointée Mathilde restera au départ dans l'incompréhension sachant bien que là le tableau est symptôme de bien autre chose au sein de sa famille. Alors qu'il lui appartient, c'est une commande, elle l'a acheté, il est en résidence dans mon atelier tant elle ne veut pas qu'il y ait problème et qu'elle tient à l'objet. Cette place de trop était pourtant je pense déjà là mais vacante, et le tableau en lui donnant forme oblige la confrontation : Mathilde siégeait parmi eux représentée dans le plaisir de jouer avec l'image de soi et porta atteinte, me semble-t-il, à l'équilibre familial où les places et rôles sont attribués depuis longtemps. Contrairement au tableau d'Antoine où le symptôme est à l'origine, ici nous le trouvons en fin de parcours : mauvaise surprise pour Mathilde.

1 - (a) (petit a)

Nous arrivons à la notion d'objet *a* [176] que Lacan définit comme étant problématique pour la simple raison que ce qui met en forme le lien entre le sujet et l'objet *a* est le langage, cet *autre du signifiant*, ce désir de l'autre. Ce qui enlève toute simplicité avec l'objet du désir qui est comme parasité par *le grand Autre du langage*. Ainsi, le névrosé pourra sentir quelque chose de négatif, des obstacles propres à *l'autre du signifiant* alors qu'il s'oriente vers l'objet de son désir, ce qui peut aussi le conduire à se tromper d'objet *a*. Cet objet *a* que nous recherchons est en quelque sorte un double, un semblant de l'objet perdu, de notre premier manque qui créa un vide en nous. Nous cherchons depuis un *fac-similé* de l'objet pour pallier ce manque. Il y a autant d'objets *a* que de possibilités de jouissance. Le trajet que nous faisons vers l'objet *a* est celui de la pulsion, trajet discontinu, morcelé contrairement à celui que nous cherchons à accomplir vers *la chose* qui est bien plus dans la captation, quand bien même celle-ci serait insaisissable. La jouissance, elle, est vécue, répétée, contrairement à *la chose* qui, si elle se rencontre, provoque l'angoisse. Ainsi l'objet *a* semble être l'élément provoquant notre jouissance mais qui se constitue par le *processus* de la pulsion. Ce *processus* implique un rapport avec le symbolique, le langage. Jouissance et signifiant sont donc étroitement liés. Pour Lacan, il y a homogénéité entre le fonctionnement de l'inconscient et celui de la pulsion. C'est un mouvement qui va de l'ouverture à la fermeture. Ouverture dans le transfert : nous avons envie d'aller parler à notre analyste, nous avons accès à nos rêves... ; et fermeture dans la résistance : nous pensons que cette démarche est inutile, vaine, sans intérêt... Pour Lacan, le moment de la fermeture n'est pas moins intéressant que l'ouverture car nous serions là face au réel de la jouissance qui n'est pas un moment facile à vivre : silence, répétition, ennui, moment où nous sommes dans le Un, dans « *unien* » dira Lacan. À ce moment précis, l'objet *a* vient obturer la chaîne signifiante ce qui nous laisse en suspens, c'est la rencontre avec... rien. L'*unien* est essentiel pour Lacan car c'est dans cette expérience que l'objet *a* vient devant le trou comme un obstacle. L'objet *a* est alors la masse de la jouissance, c'est ce que Lacan reprend de Freud avec « Das Ding ». Mais si Das ding est la chose, toute la jouissance, l'objet *a* dont Lacan nous parle se divise, est interchangeable, multiple et nous sépare de la chose. La jouissance est cet état dans lequel l'enfant est avant de vivre la séparation et de

[176] Qui se lit objet *petit a.*

trouver un objet de remplacement à ce qu'il a perdu. Nous sommes dans cette expérience collés à lui, et l'ouverture se ferme. La bouche se ferme. Elle ne peut parler, occupée à mordre, à tenir fermée, à retenir. Le travail de l'analyse est alors de lâcher prise, de lâcher le morceau ! Sans cette séparation nous restons collés à la jouissance et ne pouvons aller vers l'autre en qui nous recherchons sans cesse cette partie manquante et qui immanquablement va nous décevoir. Le désir fondamental, celui de ne faire qu'un pour retrouver cette jouissance perdue, c'est l'inceste. Nous venons de voir le rapport à l'objet *a* quand il est constitutif du *process* de la jouissance. Mais il est avant tout, et notre société de consommation l'aura bien compris, interchangeable, multiple. L'objet *a* ne peut exister sans le manque, c'est parce qu'il y a ce manque premier que le désir naît et nous pousse vers l'objet. Mais c'est une rencontre vaine car à peine avons-nous atteint l'objet qu'il tombe et nous en cherchons un autre. Il s'agit donc d'une représentation, nous pourrions dire théâtrale, de la jouissance, un artefact, car jamais l'objet *a* trouvé sera le véritable objet *a*, celui qui comble véritablement notre vide. Dans cette théâtralisation, le regard est très important, d'où la surcharge des images dans notre société et nos addictions aux écrans. Dominique Miller dans son cours sur *l'imaginarisation de la jouissance* dit : « La modernité réussit à donner à l'objet *a* des formules adaptées à chaque appareillage subjectif. » Dans le trajet du désir, il y a une séparation nécessaire pour créer le vide, le manque à la source du mouvement vers l'objet *a* mais aussi une aliénation par le fait même de cet artefact qui nous pousse vers la répétition. Dominique Miller explique que l'objet *a* est comme un organe pour avoir un rapport avec la jouissance. Ici se joue toute l'articulation de la jouissance au signifiant qui a besoin du corps et le corps ne peut exister sans le signifiant. Dès notre naissance, notre corps est parlé par l'autre. Ainsi, si la naissance du corps se fait dans le signifiant et si le lieu de la jouissance est le corps, signifiant et jouissance sont étroitement liés. Et c'est parce que l'*objet primordial* est définitivement perdu qu'il advient (a), de par la castration, nous désirons, parlons, allons vers l'autre.

N'est-ce pas là ce qui rend possible le portrait ? L'objet *a* n'existe que lorsque la structure est en place, et donc qu'il y a langage. Ce désir de rencontre, d'aller vers l'autre ? L'autre peut-il être cet objet *a* ? Ou est-ce le tableau qui vient se poser devant le trou ? Le vide est le socle de ma démarche, de ma pratique. Mais qu'en est-il de celui qui est peint ? S'il s'agit d'un désir c'est qu'alors il y a un vide, un mouvement, et un

objet *a*. On sent bien ici que s'il est question de désir, il y a autre chose aussi qui se joue dans le portrait. La place de l'objet *a* est-elle un trou ou un creux ? Si c'est un trou, l'objet tombe et est sans cesse remplacé. Qu'en est-il du creux ? Nous sentons bien qu'il y a quelque chose qui s'interpose entre nous et l'objet, ce quelque chose Lacan le nomme « Le Savoir ». Pour revenir au tableau de Mathilde et à son désir de reproduire cette expérience d'être peinte un grand nombre de fois, nous pouvons imaginer que le tableau est un objet *a* qui, une fois terminé, tombe et la conduit vers un autre peintre, pour tenter à nouveau de combler un vide, pour trouver de la jouissance. La répétition est aussi du côté du peintre, qui recrée à chaque fois un nouveau tableau. On pressent bien en arrière-plan un mouvement vers « quelque chose » et qui n'ayant jamais abouti, jamais atteint son but, recommence. C'est aussi ce qui se donne à voir dans une exposition rétrospective d'un artiste où s'accumulent de nombreuses œuvres.

c - Le tableau

Il y a dans le savoir universitaire une démarche que nous avons décrite un peu plus haut de « Chinese whispers ». Nous utilisons des textes qui sont déjà un travail à partir d'autres textes qui parfois, comme une boule de neige prennent de la consistance, s'enrichissent, se réactualisent, mais parfois nous les réduisons comme neige au soleil et il ne reste plus qu'une flaque d'eau ! Jacques Lacan s'appuie, parmi beaucoup d'autres textes, sur ceux de Freud ; Gérard Wajcman s'appuie sur le texte de Lacan, notamment dans *Tableau*[177]. Dans les maillons de « Chinese whispers », il en est de plus petits. Tout comme Wajcman commence son texte en s'excusant presque de paraphraser le maître, nous allons tenter modestement de relier notre réflexion à la sienne.

Jacques Lacan ira trouver dans les mathématiques ce qui lui permettra de donner à voir « quelque chose » de la psychanalyse. Il s'agit de la topologie, science de la limite en quelque sorte. Mais il ira aussi du côté de la philosophie chinoise et des textes chinois dont il travaillera la traduction avec François Cheng.

[177] Gérard Wajcman, *Tableau*, reprise d'une conférence prononcée à Bruxelles en 1985, à l'invitation de l'École de la Cause Freudienne, publié dans *La Part de l'œil* n°2, Bruxelles, Académie royale des Beaux-arts, 1987.

Wajcman analyse la leçon de Lacan du 4 mai 1966, *L'Objet de la psychanalyse*[178]. D'entrée, il donne la couleur : la topologie n'est pas pour la psychanalyse une métaphore, elle est la structure, le réel de la structure. Elle montre quelque chose de la structure qui ne peut se dire. Ce qui peut passer pour étrange est le fait de vouloir introduire dans l'espace ce qui est de notre psychisme et qui nous semble, *a priori*, hors espace, immatériel. Lacan, grâce à la topologie, va donner à voir le psychisme dans l'espace. Wajcman reprend le RSI comme trois espaces :

> *(...) espace symbolique, le graphe en répond qui inscrit des places (le point prévaut) ; espace imaginaire, les schémas le figurent en stratifiant les plans de l'image (la surface y prévaut) ; quant à l'espace réel, sa représentation suppose qu'on promeuve à côté des graphes ou des schémas la notion de tableau qui, lui, présente des sites (qu'on pourrait définir comme des lieux réels purs, tout en soulignant l'origine picturale du terme). (La représentation graphique du nœud borroméen serait donc un tableau.) De sorte qu'on appellera graphe ce qui se donne à lire, schéma ce qui se donne à voir et tableau ce qui se montre. (...) Graphe écrivant ce qui se peut dire, schéma représentant ce qui peut se voir, le tableau se sépare qui, ce qui ne peut ni se dire ni se voir, le montre.*[179]

La topologie de Lacan cherche à nous situer, non pas à nous raconter, ce qui est une partie du travail de la psychanalyse avec l'étude de cas cliniques. Mais à partir de ces cas il cherche à trouver une position dans l'espace afin de donner à voir ce qui peut bousculer, voire déséquilibrer cette structure qui nous porte. Tout ceci afin de transmettre la psychanalyse dans ce qu'elle a de scientifique, tout comme cherchait à le faire Freud. Lacan fournit cet effort afin de révéler quelque chose qu'on n'avait pas réussi à appréhender autrement jusqu'alors : « Ce que la topologie montre, on ne le voit pas. »[180] Le tableau étant le mathème de la structure visuelle, il va de soi qu'il nous faut en passer par là quant à notre rapport avec l'objet. Le mathème du fantasme $◊a, qui est celui de notre rapport à l'objet *a*, est donc fondamentalement lié au regard, c'est-à-dire à la structure visuelle : le tableau. Lacan s'appuie sur la pensée de Descartes pour aller du côté du corps, de l'imaginaire. Avec la peinture pariétale, il ira vers le symbolique, et la

[178] Séminaire non publié.
[179] Gérard Wajcman, *Tableau*, *op. cit.,* p. 148.
[180] *Ibid.*, p. 149.

perspective du quattrocento lui servira à rendre compte du trou, du vide qui est le lieu de l'objet. Ces trois références sont, explique Wajcman, un moyen d'être au plus près de ce qui définit le sujet dans son rapport au monde. Cela peut paraître compliqué, mais c'est de la pure pédagogie, de la volonté de transmission. Le rapport du sujet au monde a besoin d'un écran afin d'y être représenté. Mais si écran il y a, celui-ci ne se contente pas d'être l'outil de la représentation, il est aussi ce qui va cacher une partie du monde.

> *(...) support de la lettre, il est le fond blanc de la page, le fond vide où surgit la lettre, et qui surgit lui-même de l'inscription – la lettre montre le fond, le fait ex-sister ; support de l'objet, il est d'abord support d'un trou où se situe l'objet-bord de l'un, il donne son cadre à l'autre. Inversement, aux trois éléments qu'il supporte, on peut faire correspondre trois modes de présence de l'écran : support de l'image, de ce qui se voit, il est caché par l'image, en révélant, l'image voile l'écran comme ce qui cache, elle voile le voile ; support de la lettre, il est montré comme ce qui cache l'opacité vide ; support de l'objet, il montre ce qu'il cache, il est troué.*[181]

L'écran est donc inévitable, au cœur de tout ; sans lui le sujet ne peut avoir un rapport au monde, il n'existerait pas ! Mais Wajcman rappelle que s'il est à la fois l'outil essentiel de notre rapport au monde, il est aussi objet du monde. L'écran, c'est avant tout une surface. La représentation du monde se fait par juxtaposition de surfaces, c'est ce que fait d'ailleurs avec virtuosité Aloïse Corbaz. Tant que nous représentons un monde intérieur ces surfaces restent en quelque sorte collées les unes aux autres. D'où l'importance de parler de la naissance de la perspective en peinture car elle implique un certain dispositif, à savoir celui qui observe, le peintre, et plus loin l'objet peint. Et c'est là le point essentiel qu'apporte la perspective : le vide, la distance qui sépare le sujet de l'objet. Lacan, en s'appuyant sur Descartes, arrive à ceci que la pensée ne peut explorer l'espace puisqu'elle est faite de cet espace. Il n'y aurait donc pas de distance entre la pensée et l'espace mais l'espace étant mesurable, en inventant un système de valeur, la pensée peut le mesurer. La valeur de cette mesure étant l'être humain, son corps, « l'image du corps ». L'imagination a donc ses limites qui sont celles du corps, ce qui peut être d'ailleurs constaté dans toutes les œuvres qui cherchent à pousser les limites de

[181]Gérard Wajcman, *Tableau*, *op. cit.,* p. 150.

l'imagination au-delà du corps et qui sont décevantes, car cette volonté de dépassement est immanquablement ratée tant nous sommes vissés au corps, nous sommes corps. Si Lacan s'intéresse à la perspective, ce n'est pas pour son apport théorique mais pour l'analyse de ce qui se passe entre le sujet qui met en perspective et celui qui est mis en perspective. Il s'intéresse aussi au travail d'André Leroi-Gourhan[182]. Pour lui, si les peintures pariétales au fond des grottes sont invisibles, c'est qu'elles n'ont pas besoin d'être vues car elles sont représentées par celles, mieux éclairées, situées à l'entrée de la grotte. Ce qui signifie que certaines peintures sont là comme indicateurs d'autres invisibles. Wajcman note plusieurs points :

Les peintures pariétales sont considérées par Lacan comme « signifiance ». C'est-à-dire, pas encore peinture, pas encore écriture, mais la trace faite par un sujet et qui représente donc le sujet. Il remarque l'aspect réaliste de celles-là et dit « le réalisme en art est foncièrement métonymique ; c'est-à-dire qu'il désigne autre chose que ce qu'il représente. »[183] Ce réalisme nous pouvons le questionner dans la peinture de portrait. S'il s'agit de métonymie, comment saisir ce qui se donne à voir ? De quoi s'agit-il ? Quel est donc cette « autre chose » que désigne la représentation ? Nous pouvons émettre l'hypothèse que cette « autre chose » est le regard, ou plutôt les regards. Et le vide qu'implique le regard de son point de départ vers ce qui est regardé. Mais aussi ce regard dont Lacan nous parle au sujet des icônes, le regard de Dieu sur la peinture, car c'est à lui avant toute chose qu'elles tentent de plaire.[184] Et si, comme l'explique Wajcman, la trace indique une subjectivité, donc un sujet, il en est de même pour le regard. Pas de regard sans sujet. Donc, il y a ce regard du peintre, celui que le peintre imagine (celui de Dieu), le regard du modèle sur la toile, le regard représenté du modèle et celui du regardeur lors de l'exposition réelle et parfois imaginée par le peintre. Le portrait est donc la métonymie d'une autre présence, d'un sujet qui ne saurait être là et qui n'est pas seulement la personne représentée. Wajcman note que ces peintures pariétales sont aussi les traces des voix auxquelles nous n'aurons jamais accès. Ce point nous semble fondamental dans la peinture de portrait où, dans la plupart des cas, il y a

---

[182]Anthropologue et préhistorien français (Paris 1911-Paris 1986). Il dirigea d'importantes fouilles archéologiques en France. À Arcy-sur-Cure et à Pincevent, il a étudié les conditions matérielles de la vie de l'homme préhistorique. Il a substitué l'explication technologique à l'explication culturaliste en vue de constituer une véritable ethnologie des techniques. *Larousse encyclopédie.*

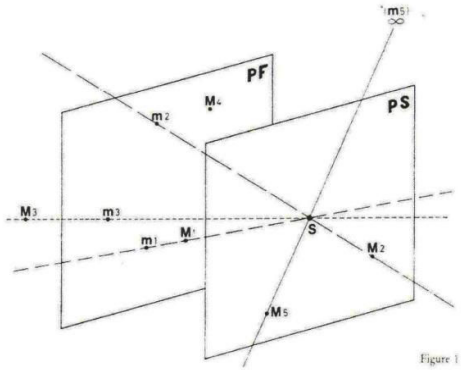
[183] Gérard Wajcman, *Tableau*, *op. cit.,* p. 153.
[184] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit*., p. 128.

rencontre, demande, et donc paroles qui sont prises dans le mouvement de la vie et jamais inscrites, écrites ; leur absence laisse l'espace à l'interprétation des historiens et critiques d'art sur les supposés intentions, désirs qui produisirent les tableaux.

Et c'est bien cet espace qui ici nous passionne, à savoir quel est l'enjeu pour que la peinture advienne, nous pouvons le dire, comme essentielle à l'humanité ? Pour Lacan, la signifiance aurait peut-être lieu avant même la parole. Nous pouvons alors déduire ceci qu'avant même de parler, d'écrire ou de peindre, lorsqu'un être humain laisse une trace, celle-ci l'implique, lui, en tant que sujet. Ce qu'on retrouve dans toute l'histoire de la peinture et que Daniel Arasse nomma : « le proprement pictural de la peinture. »[185]
Il y a donc dans la peinture : 1 / l'image ; 2 / le sujet ; 3 / l'objet.
L'image que nous découvrons nous fait oublier ce sur quoi elle s'appuie, à savoir l'objet (l'écran, le tableau). Ici, il faut entendre l'objet comme réel et donc comme indicible, invisible. Lacan utilise la géométrie projective qui explique que deux droites se couperont toujours en un point. Ce point, la géométrie projective va le faire exister en le projetant sur un plan. C'est une géométrie, c'est en cela qu'elle intéresse Lacan, qui rend visible une donnée théorique, à savoir ce point que nous ne pouvons voir, ni imaginer. Ainsi se donne à voir la structure de l'espace impossible à appréhender à la vue « (…) fondant dans le sujet une schize de la vision et du regard. »

Nous avons ici un schéma qui tente de donner à voir le trou qui se forme dans la projection sur le tableau.

[185] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit*., p. 155.



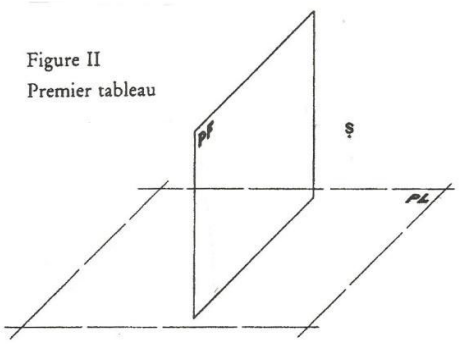


Figure II
Premier tableau

Dans ce premier schéma, Wajcman pose en quelque sorte la situation : S est le sujet et PS le plan du sujet, PF est le plan figure c'est-à-dire l'espace de projection ; les m minuscules étant la projection du M majuscule. Ce schéma nous donne les différents cas de figure. Puis, il ajoute le plan PL qui est au sol et qui représente le monde. C'est à partir de la figure III que les choses se compliquent avec l'arrivée du trou !

Wajcman dessine une coupe de profil que voici :

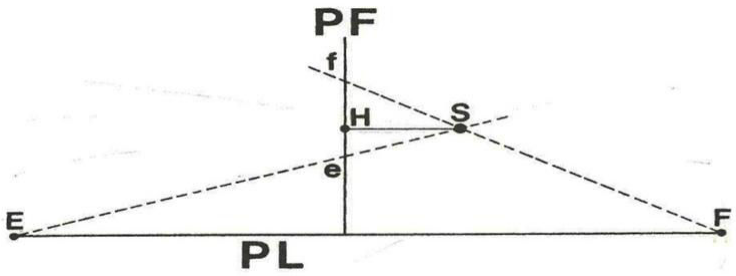
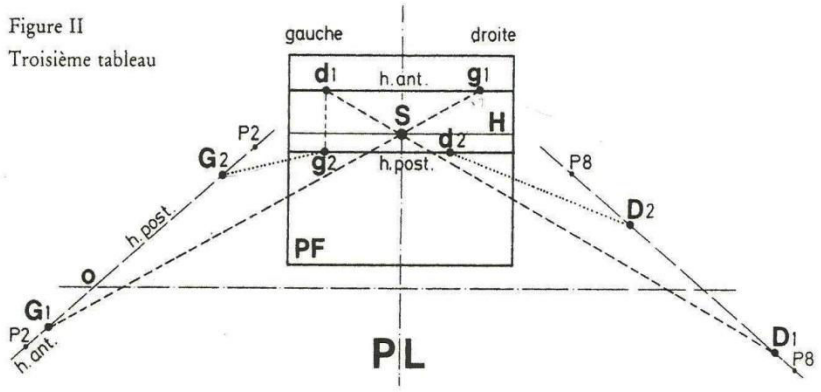
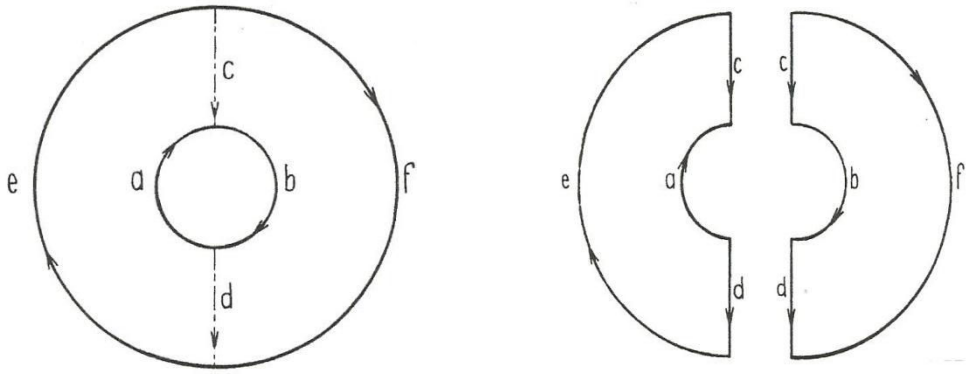


Figure III
Deuxième tableau

Nous retrouvons le plan PL au sol, et le plan PF cette fois de profil représenté par une ligne. Le point S devant PF. Les points E et F sur PL sont les points d'horizon qu'il fait passer par S et définissent les points e et f par projection. Le point H relié à S représente la ligne d'horizon. Si le monde est représenté par la ligne qui relie les points E et F, la ligne ne se retrouve pas en son entier projetée sur le tableau PF. Entre f et e il y a un manque, un trou. Ce trou est, explique Wajcman, « l'impossible à représenter ».
Pour que ce trou disparaisse il y a une couture qui relie les deux bords de ces horizons. Cette couture est l'espace même du tableau, de la peinture.



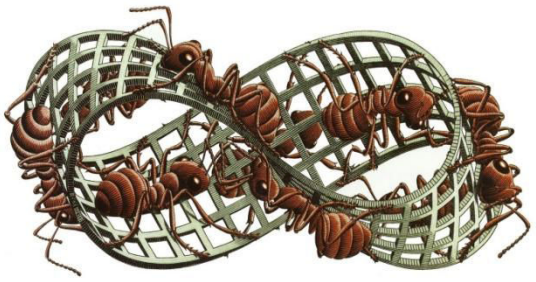
Dans ce schéma nous retrouvons la ligne SH, ligne d'horizon. La ligne d1 g1 est la ligne du schéma précédent f. Et g2 d2 la ligne du schéma précédant e. Ce que nous montre ce schéma c'est l'inversion qui a lieu lors de la mise en perspective, de la gauche vers la droite et du haut vers le bas, et *vice versa.* Wajcman explique que la ligne H, ligne d'horizon, est en fait « non pas une ligne mais une fente dont on a couturé les bords. »[186] Cette couture est le signe de l'existence du trou. Wajcman en partant de la couture (ligne H) et les plans PL, PF et le point S veut nous montrer en quoi la structure visuelle est topologique.



Dans ce schéma vu de haut la ligne extérieure du cercle correspond à PL (sol). La ligne verticale cd est le plan PF c'est-à-dire l'espace de projection sur lequel nous retrouvons e et f en projection. a et b sont respectivement deux plans de projection de l'horizon. Et au centre : le trou ! Afin que les deux morceaux aient le même sens (petites flèches) il suffit d'inverser la partie droite. Wajcman, pour ce faire, remplace les formes circulaires

[186]Gérard Wajcman, *Tableau*, *op. cit,* p. 160.

par des rectangles, puis rejoindra les côtés, ce qui donnera un ruban de Moebius de Maurits Cornelis Escher.



Maurits Cornelis Escher
Moebius Strip II, 1963
Gravure sur bois, 20,5 x 45,3 cm
(couverture du *Séminaire livre X L'angoisse* de Lacan)

Cette démonstration conduit Wajcman à cette constatation :

> *Que la perspective picturale introduit bien à l'espace moderne, qu'elle le structure. Seulement ça n'est pas à un monde étendu que nous avons été par elle introduit : c'est un monde en forme de bonnet, un bonnet croisé. Ce qu'amène donc la peinture, ça n'est pas tant, selon ce que construit Hubert Damisch*[187]*, que la surface a un dessous, mais que le dessus et le dessous de la surface sont sur le même côté, ils se donnent en même temps.* [188]

À ce niveau de sa réflexion, nous sommes un peu interrogatifs quant à la notion d'*espace moderne*. S'agit-il là de l'espace qui nous constitue depuis la Renaissance ? Wajcman ne parle pas de la peinture de manière générale mais de *la perspective picturale* c'est-à-dire de cette manière qu'a la peinture de trouver des solutions pour exprimer l'espace. La peinture se trouve entièrement sur le même côté, intérieur, extérieur, profondeur, etc. Cette notion de « tout du même côté » nous semble pertinente non seulement dans la perspective picturale, mais aussi dans la peinture de portrait. Face à un portrait nous sommes en quelque sorte face à une bouteille de Klein. L'intérieur de la personne est du même côté que son apparence qui nous conduit vers son intériorité qui se trouve en fait à l'extérieur... Il n'y a pas non plus d'un côté une personne et de l'autre une autre personne, elles sont sur le même côté. Si nous sommes tous sur le

[187] Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais, 1985.
[188] Gérard Wajcman, *Tableau*, *op. cit*., p. 164.

même côté c'est simplement parce qu'il n'y en a qu'un !

Mais qu'en est-il de la question du trou ? Lacan, explique toujours Wajcman, ne s'intéresse qu'à la structure. Ainsi en s'appuyant sur la perspective il remarquera que pour qu'il y ait une vision il faut une distance entre le sujet et ce qu'il voit. Nécessaire, elle est la béance indispensable afin de voir l'objet. Pour Lacan, il y a en quelque sorte deux yeux, le premier qui est notre regard comme point de départ, et le second, celui qui pose la distance au tableau. C'est pour lui *la division du sujet dans la structure visuelle.* Nous commençons à apercevoir le *mathème du fantasme*[189] que Lacan écrit, $◊ (un petit trou) *a*[190], *« a »* c'est-à-dire l'objet. Ainsi pour voir un objet, il faut qu'il soit dans le trou ! Ou, pour le dire autrement, il faut qu'il y ait du vide entre nos yeux et l'objet, une séparation. Mais, comme nous l'avons vu plus haut, ce trou, fenêtre, est l'endroit même où l'objet, à la fois se voit et où il est caché. Regarder un portrait, c'est avant tout voir un trou, qui montre et qui cache ? Comme tout est du même côté, nous pouvons donc conclure qu'il fait les deux simultanément. Cette compréhension de l'espace topologique, non pas comme métaphore mais comme étant la structure, nous permet d'envisager la peinture. Reprenons le portrait de Garouste non pas collé à la perspective euclidienne mais à la structure topologique de l'espace.

Gérard Garouste
Sans titre, Stéphanie, 2003
Huile sur toile, 130 x 97 cm

[189] Nous verrons plus loin le mathème du fantasme.
[190] À prononcer « grand S barré poinçon petit a ».

Les peintures de Garouste réactualisent sans cesse, nous semble-t-il, le ruban de Moebius. La représentation dite classique glisse dans ses tableaux vers un intérieur toujours du même côté de la toile. La chaise et Stéphanie sont du même côté, comme le sont le « sans-titre » et *Stéphanie*, comme pour le tableau et nous. Car si le point de distance entre Garouste et Stéphanie fut nécessaire pour que le tableau surgisse, il faut alors que celui-ci soit dans le trou pour que nous soyons à notre tour à distance de lui. Cette question du trou, Garouste semble être non pas de l'autre côté sur une surface bien stable, mais à la limite d'un basculement, prêt à tomber dedans... mais heureusement la peinture est là, le tient, le retient de la chute, lui permet de tenir, *d'entre-tenir*.

Si le trou est constitutif de la structure il peut être aussi sujet de la représentation. C'est le cas pour le tableau *Xavier* qui, fait à partir d'un protocole basé sur le hasard, nous a conduits à définir le format par une forme ovale et à peindre Xavier assis sur un trou ! Sorte de mise en abîme du trou dans le trou. La forme de celui sur lequel il doit s'asseoir me posa quelques problèmes. En discutant à ce sujet, Xavier pensa à ce fameux trou de Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, qu'il réalisa sur un bâtiment à démolir proche du musée Georges Pompidou.

Sabine Stellittano
Xavier, 2011-2015
Huile sur bois, 80 x 70 cm

Lucio Fontana
Concetto spaziale (détail), 1962
Vinylique sur toile, 1024 x 683 cm

Beaubourg en construction, au moment de *Conical Intersect d*e Gordon Matta-Clark, 1975

Ou encore les trous de Fontana. Mais ici les trous sont bien réels, alors que pour le portrait de Xavier il s'agissait de le représenter. Ces glissements entre réel, imaginaire et symbolique sont le jeu de l'art contemporain. Jusqu'à la modernité l'artiste cherche par l'illusion, l'imaginaire, pour décrire le réel ; la modernité tente d'échapper au principe d'illusion pour arriver à travailler avec le réel. Les trous de Fontana sont bien réels pourtant entrelacés dans le tableau et ce qu'il induit par son histoire de représentation : il crée un trouble pour le regardeur qui se rapproche de la toile tendue comme « pour vérifier ». On peut aussi noter que Fontana travaille sur des formats ovales mais lui c'est bien plus en référence, semble-t-il, à l'œuf de la création. Un trou dans l'œuf ! Quant à l'œuvre de Gordon Matta-Clark elle fut éphémère et si, lors de sa réalisation et pour ceux qui ont eu la chance de la voir, elle était réelle, prise dans la matière des gravas de la démolition, elle n'en reste pas moins pour nous une image et quitte par là le réel. Les trous et fentes de Fontana restent « toujours » un réel choquant la toile alors que le trou de Gordon Matta-Clark a disparu du réel pour être en place de la mémoire, dans l'imaginaire. L'art contemporain bien souvent tente non plus de représenter le réel mais de nous le mettre en pleine face.

Mais revenons sur l'idée de Xavier de faire son portrait à l'aide du hasard, à coup de hasard. Le hasard n'est-il pas cet espace suprême, lieu de l'inconnu par définition, de l'indéfinissable. Le hasard est avant tout un hasard de la rencontre, *tuchê* d'Aristote qui a pour fondement notre propre liberté. La psychanalyse lui donne les noms de lapsus ou toutes sortes d'imprévus font irruption dans le discours. Le jeu de dé auquel se prête Xavier est une sorte de *tuchê* déguisée en *automaton* qui sont deux catégories du hasard défini par Aristote, l'*automaton* étant bien plus du côté de la probabilité où la causalité est d'ordre naturel (catastrophe naturelle calculée en probabilité). « Lacan reprend ces deux concepts aristotéliciens dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Il dit que l'*automaton* est proche de l'arbitraire, *Willkür*, tandis que la *tuchê* est proche du hasard, *Zufall*. »[191] L'*automaton* est donc cette partie du hasard qui se calcule, et pour Lacan l'*automaton* fait trôner le signifiant en maître car à l'aide de formules mathématiques (probabilités) nous pouvons baliser de façon rationnelle les événements.

[191] Agnès Sofiyana, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur La Lettre volée », *La clinique lacanienne* 2005/1 (n° 8), pp. 199-220.

« L'*automaton* est donc le réseau des signifiants, support de la parole et du discours. Le discours qui se répète est donc à situer du côté de l'*automaton*, sans but, réglé comme une équation, quand bien même ce discours aurait les qualités d'une association libre, c'est-à-dire emporté par le hasard de la pensée. »[192]Ces phénomènes du hasard dans le langage se répètent tant que nous tentons de nous détourner, contourner, éviter le réel. C'est une forme de résistance. Au fond dans le sens psychanalytique, le hasard est une rencontre ratée avec le réel. D'une certaine façon le protocole inventé par Xavier qui semble activer le hasard vient ici plutôt le contrôler en le circonscrivant dans une méthode qui vient s'inspirer des jeux de hasard. Mais même le protocole le plus élaboré sera sujet à l'autre (Autre) hasard, celui produit par le chaos de la vie, qui s'immisce dans le discours à notre insu : la tuchê, inconscient pour la psychanalyse. Dans nos échanges avec Xavier l'automaton et la tuchê ont su jouer du protocole. Tout d'abord Xavier ne proposa pas forcément six solutions pour chaque question, c'est le cas pour la position où il n'en proposa que trois. D'ailleurs le choix des questions induit dès le départ un certain type de travail : s'adressant à un peintre de portrait, il ne proposa aucune installation ou sculpture, mais les éléments qui constituent traditionnellement un portrait. Mais la tuchê vint se glisser lors d'un malentendu. Était-ce de son hasard ou du mien ? De quel inconscient s'agissait-il ? L'inconscient a-t-il une identité ? Alors que le dé tomba sur le 3 qui correspond à l'autruche comme attribut, nous avions oublié d'en déterminer l'échelle. Nous réglâmes ce point par téléphone et il fut déterminé que l'autruche serait à l'échelle 1. Evidence pour lui comme pour moi, nous ne sommes pas allés plus loin dans l'explication. Or, pour lui le référent de l'échelle 1 était sa représentation picturale alors que pour moi l'échelle 1 correspondait au réel, sachant que l'attribut devait être posé sur sa main ! Je me retrouvai devant un autre problème : comment faire entrer une autruche de taille réelle dans le format et dans sa main ?! Je fis des recherches sur la taille des autruches, choisis ce qui serait plutôt une petite autruche dont on ne pourrait voir que les pattes dotées de ces deux énormes doigts. Le résultat produisit une étrangeté qui surprit Xavier lors de notre rendez-vous suivant. *Tuchê* qu'il accepta d'emblée. Comment interpréter cette disproportion ? Quel réel la *tuchê* est-elle venue cogner ? « Finalement, l'*automaton* est à inscrire du côté du *nécessaire*, de *ce qui ne cesse pas de s'écrire* tandis que la *tuchê* est à reconnaître du côté du *contingent, de*

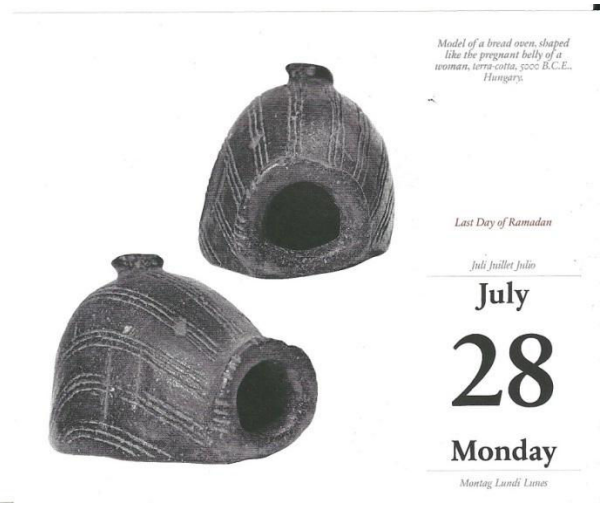
[192] Agnès Sofiyana, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur La Lettre volée », *op.cit*., p. 205.

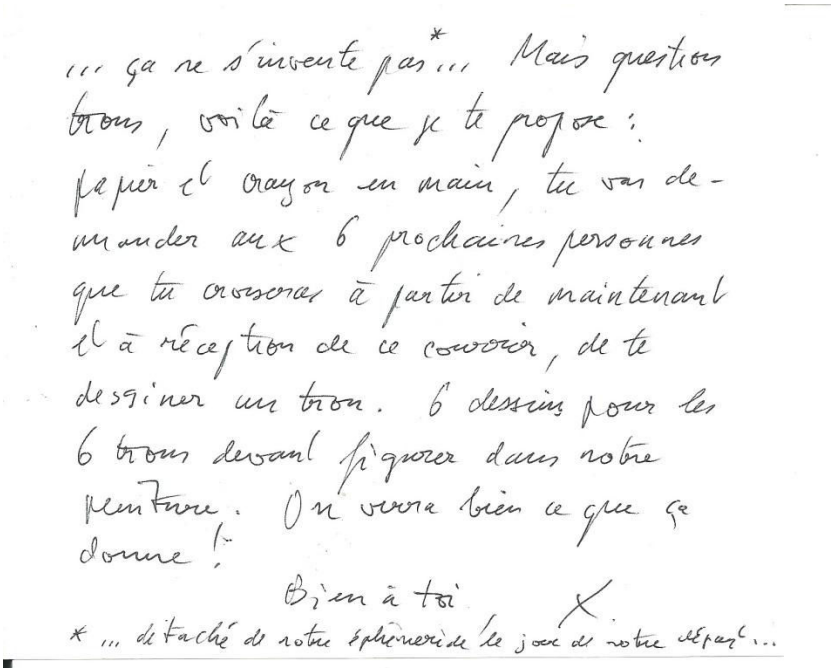
ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire. »[193] Chez Xavier il y a cette volonté de jouer, de lancer un pari qui permet de se frotter au hasard, à cette nuance près que dans le jeu de Xavier il n'y a pas de combinaison perdante : il pourrait tirer le dé de nouveau et obtenir un autre portrait. Un calcul de probabilités, que je ne ferais pas ici, nous donnerait le nombre exact de portraits possibles ! Pour reprendre la problématique du jeu, s'il y a perte c'est dans tous ces portraits que je ne peindrais jamais.

[193] Agnès Sofiyana, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur La Lettre volée », *op.cit*., p. 207.

Xavier		
Protocole : chaque paramètre permettant de composer le portrait est déterminé par tirage au sort avec un dé à six faces		
Forme	1/debout	1/pipe courte
1/rectangle	2/assis	2/coléoptère vert métallique
2/carré	3/allongé	3/autruche
3/rond	4/	4/cellule
4/ovale	5/	5/ crémaillère
5/triangle	6/	6/grand corbeau
6/Polygone	Xavier a tiré le dé,	Xavier a tiré le dé,
Xavier a tiré le dé,	résultat : **2**	résultat : **3**
résultat : **4**		
	Assis sur quoi ?	**Contexte**
Format	Xavier a pointé du doigt au hasard dans le dictionnaire 6 possibilités :	Intérieur =pair
1/miniature		Extérieur=impair
2/petit		Xavier a tiré le dé,
3/moyen	1/saumon argenté	résultat : **pair**
4/grand	2/excavateur à roue pelle	
5/comme un bijou	3/sacristi	**Nu ou habillé**
Xavier a tiré le dé,	4/silo à grain	Nu =pair
résultat : **3**	5/scarabée	Habillé=impair
	6/trou	Xavier a tiré le dé,
Support	Xavier a tiré le dé,	résultat : **pair**
1/toile	résultat : **6**	
2/bois		**Tonalité**
3/marbre	**Il m'a proposé ensuite de demander aux six prochaines personnes rencontrées de dessiner un trou.**	Polychrome =pair
4/métal		Monochrome=impair
5/tissus	1/Olivier	Xavier a tiré le dé,
6/peau	2/Lucie	résultat : **impair**
Xavier a tiré le dé,	3/Katia	
résultat : **2**	4/Mamadou	**Couleur**
	5/Jean-Paul	1/rouge
Portrait	6/Antoine	2/bleu
1/figure	Xavier a tiré le dé,	3/jaune
2/buste	résultat : **4**	4/orange
3/de pied		5/violet
4/détail	**Attribut**	6/noir
5/	Avec =pair	Xavier a tiré le dé,
6/	Sans=impair	résultat : **1**
Xavier a tiré le dé,	Xavier a tiré le dé,	
résultat : **3**	résultat : **pair**	
	Choix de l'attribut	
	Xavier a pointé au hasard dans le dictionnaire six possibilités	
Position		

Cette patte d'autruche est *la trouvaille* dont nous parle Lacan : « (…) l'inconscient se manifeste toujours comme ce qui vacille dans une *coupure* du sujet – d'où resurgit une *trouvaille,* que Freud assimile au désir (…). »[194] Et pour enchaîner avec le destin du trou dans ce tableau reprenons le jeu de mot de Lacan : « seul trou qui vaille » ! Autre manière de convoquer *la tuchê* quand Xavier proposa de laisser le hasard décider et m'envoya un courrier stipulant qu'à sa réception les six prochaines personnes rencontrées devaient me dessiner un trou. Hasard encore qui choisit comme illustration de son éphéméride sur lequel il écrivit sa lettre, deux trous qui sont des fours à pain en forme de ventre de femme enceinte (Hongrie).



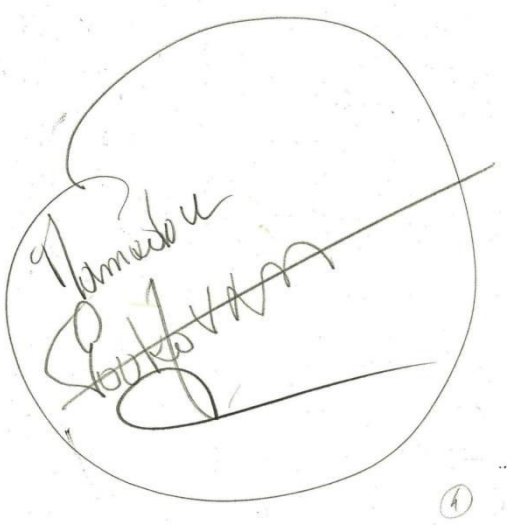

... ça ne s'invente pas* ... Mais question trous, voilà ce que je te propose : papier et crayon en main, tu vas demander aux 6 prochaines personnes que tu croiseras à partir de maintenant et à réception de ce courrier, de te dessiner un trou. 6 dessins pour les 6 trous devant figurer dans notre peinture. On verra bien ce que ça donne !

Bien à toi X

* ... détaché de notre éphéméride le jour de notre départ ...

[194] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.,* p. 36.

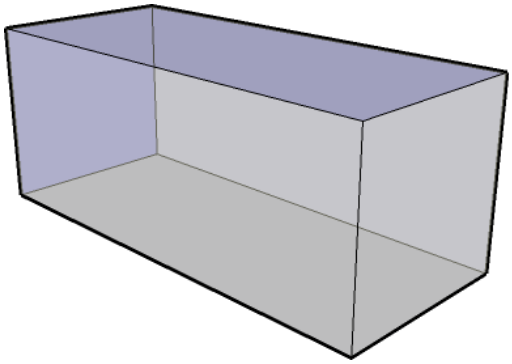
Ce que je fis. La séance suivante Xavier lança le dé et ce fut celui de Mamadou Soukouna, ami poète, que le hasard choisit. Celui que dessina Mamadou Soukouna est habité en son centre de sa signature. Au cœur du trou, le sujet.



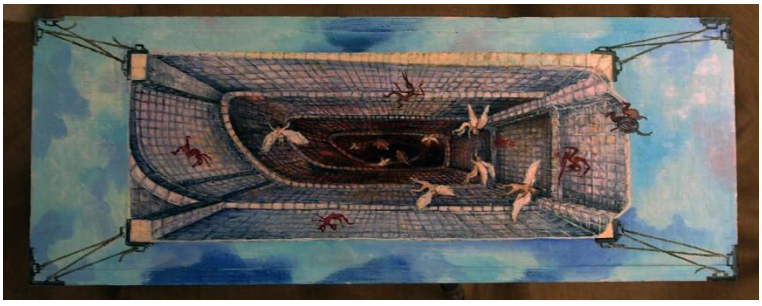
Bien évidemment Xavier ne souhaita pas que la signature apparaisse, ici le sujet c'est lui et c'est lui qui se pose sur le trou non pas de manière symbolique (écriture) mais imaginaire. Le tableau terminé (enfin c'est ce que je pensais car je le repris par la suite) il fut exposé à l'atelier des Vertus à Paris[195]. La distance produite par l'installation permit à Xavier cette remarque que la composition du tableau avec ce trou et sa forme ovale lui donne une allure de palette de peintre. Est-ce ici l'inconscient qui vient s'immiscer dans le processus ? Mon inconscient de peintre ? Celui de Xavier aussi qui a un lien très fort à la création ? Mystère de l'alchimie. Mes tableaux sont aussi en place de ce trou qui me construit, car comme tout sujet, j'ai le mien. Le trou, source d'angoisse, pousse chacun à en faire une couture, sorte de cicatrice plus ou moins esthétique, ce que Cronenberg d'ailleurs développe dans son film *Crash* où elle est source de fascination, comme trace d'une possible mort, et donc sujette à un fort érotisme. La mienne se fait par cette opération manuelle de la peinture, d'où, peut-être, l'importance de la dimension artisanale de ma pratique, la peinture est alors la couture qui tente à raccommoder un trauma originel, une séparation, un vide. Pour autant, le peintre se doit de vivre avec ce trou, béance siamoise à lui-même car sans se vide

[195] Compagnie Cultures & Performances, commissaire des expositions Katia Feltrin.

aucune création n'est possible. Chaque portrait est un travail de couture, point par point comme touche après touche, mais la peinture étant fiction, la couture est sans cesse à recommencer. Il y a aussi le tableau de Manuel Pérez Rodrigo, dont le support est un parallélépipède.



Les quatre plans enferment un espace qui induit un vide intérieur qui sans trou reste invisible. Pourtant Manuel a souhaité aussi que je représente un trou dans la partie supérieure du parallélépipède, ce qui est une difficulté technique pour des raisons de perspective. Je lui proposai donc de trouer le bois et peut-être de peindre l'intérieur. Mais il refusa, il souhaitait la représentation d'un trou comme une liaison entre l'enfer et le paradis.



Sabine Stellittano
Manuel, 2015, partie supérieure du parallélépipède
Huile sur bois, 23 x 60 cm

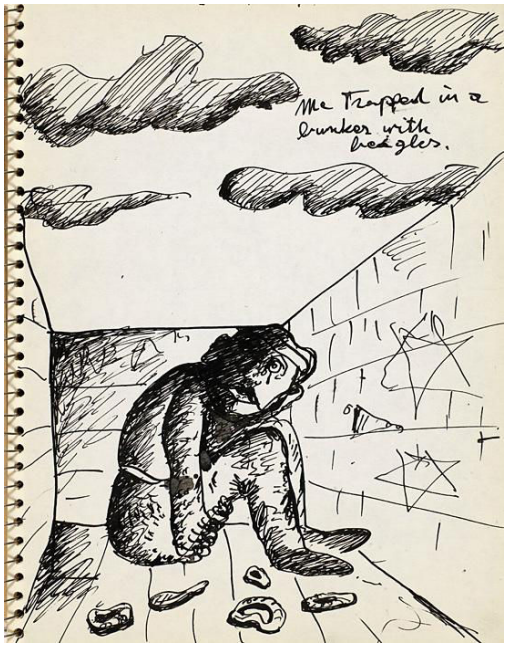
Ce qu'il me semble intéressant de noter est que dans un tableau « classique » – à savoir une toile tendue sur un châssis – le support disparaît pour l'image peinte, ici le parallélépipède est très présent : l'objet reste visible parce qu'il est un volume, pourtant nous ne pensons guère au vide intérieur qui est ici très important dans ce portrait. Nous avons aussi cherché la meilleure façon de l'exposer. Il lui fallait un support, le trépied

est venu tout naturellement dans notre discussion, et je proposai un trépied pour appareil photographique ce qui apporterait un décalage à l'ensemble. Le résultat du montage semble fonctionner au vu des réactions : certaines personnes voient une sorte d'appareil ancien, type chambre photographique, d'autres une veille télévision ! Deux appareils qui produisent des images. Ces deux références produisent un écart plutôt grand en rapport avec la représentation des deux grands côtés et de la partie supérieure. Mais pour les deux côtés plus petits l'écart est plus petit à cause du noir et blanc mais aussi parce que ces deux parties sont faites à partir de photographies que Manuel a faite à New-York et a voulu que je reproduise. J'ai volontairement cherché à rendre visibles les coups de pinceaux afin de prendre une distance avec l'image photographique tout en y faisant référence par l'absence de la couleur. Manuel par son dispositif place le regardeur à l'extérieur du parallélépipède alors que Maryan place le regardeur à l'intérieur.

Sabine Stellittano
Manuel, 2015, côtés du parallélépipède
Huile sur bois, pied photo, 23 x 60 x 45 cm

Je pense aussi à l'œuvre de Maryan tant pour la question du trou que celle du parallélépipède. Du trou, car il fut littéralement troué par les nazis :

> *En 1943, il faisait très froid dehors. Il y a des gars de la Gestapo qui arrivent. Un en uniforme qui s'appelle Ester, l'autre en civil, Gavron. Ils ont choisi 22 sur 44 et moi dans les 22. Ils nous ont conduits sur une place qui s'appelle place Poniatowski. On nous a placés en rang et moi j'étais le dernier à être fusillé et j'étais obligé de regarder tout ça avant. Comme les 2 Allemands étaient saouls comme des bourriques, ils visaient toujours dans la nuque, le centre cervical, qu'ils rataient, et tout le monde criait et remuait encore, et ils recevaient une balle supplémentaire quelque part.*
>
> *Mon tour arrive, je sentais déjà plus rien, ils tirent dans mon cou et naturellement, raté. Comme vous le savez, je suis toujours vivant. Évidemment après avoir été passé plusieurs fois par des cirques pareils, c'est pas étonnant de traîner avec soi toute sa vie des culpabilités.*[196]



Maryan
« Sans titre », 1960
Encre de Chine sur papier

Maryan
Dessin du carnet n° 2, 1971
Encre de Chine sur papier

[196]En 1976, un an avant sa mort, pour le catalogue de son exposition à la galerie Ariel à Paris, Maryan dicte à un jeune artiste, Michel Potage, un récit autobiographique.

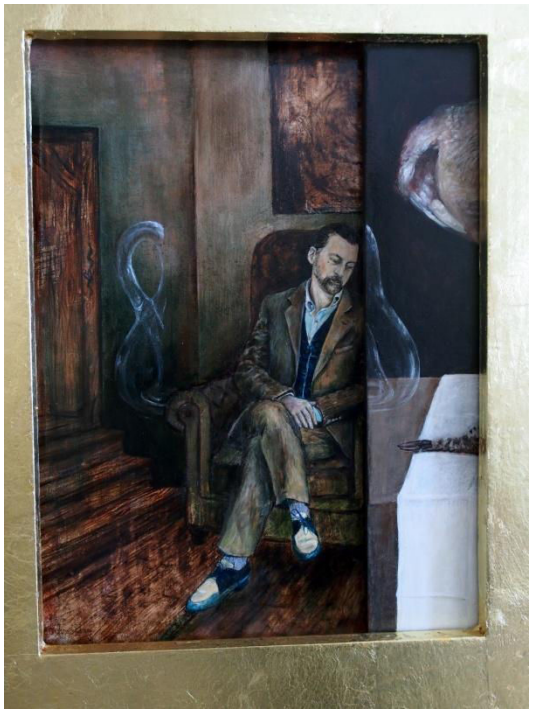
Après la Seconde Guerre mondiale il s'installa à New-York où il fit une analyse. Incapable de parler à son analyste, celui-ci l'invita à dessiner (doc 1), comme si la violence de la vérité ne pouvait être dite avec des mots. Gérard Wajcman note dans son introduction au catalogue de l'exposition : « Maryan serait quelqu'un pour qui parler c'est cracher ».[197] Pour Gérard Wajcman, Maryan projette son corps sur la toile, son réel, ce que lui-même nomme vérité et que nous pouvons opposer aux mots qui ne font que la tronquer. « En ce qui concerne ma peinture, je déclare officiellement que moi j'aurais plutôt appelé ma peinture, peinture-vérité. » [198] Le trou est aussi cet espace que l'on retrouve sans cesse dans ses carnets, mais aussi dans ses peintures. Parallélépipède où bien souvent nous sommes en place de la quatrième cloison, nous, les regardeurs, faisons peut-être partie intégrante de ce qui l'enferme. Le parallélépipède est le lieu de l'angoisse, l'espace où il est impossible de bouger. Ce que nous montre Manuel dans son portrait semble être à l'extrême inverse, mais ce n'est pas l'intérieur qui se donne à voir ici, mais l'extérieur qui est l'espace de la représentation et non celui de la vérité déjà masque ou doublure du réel qui nous restera à jamais cachée. Puis, le trou « fenêtre » qui est traditionnellement l'espace de la peinture avec son cadre en bois pour faire illusion. Le tableau donne à voir une percée dans le mur.

[197] Nathalie Hazan-Brunet, *La Ménagerie humaine*, catalogue de l'exposition Maryan, Paris, coédition Mahj et Flammarion, 2013

[198]Maryan, catalogue de la galerie Ariel, Paris, 1977.

Sabine Stellittano,
Federico, 2015
Huile feuille d'or sur bois ; 100 x 100 cm, panneaux intérieurs 30 x 40 cm

Vue des panneaux coulissants :



Avec le portrait de Federico il y a une volonté de dissimuler. Un tableau en cache un autre à la manière aussi dont Lacan fit recouvrir *L'Origine du monde* par un tableau de Masson. Mais pour l'histoire de Federico je pense plutôt à ce récit de *La lettre volée*[199] que Lacan reprend à son compte pour nous dire que la meilleure façon de cacher quelque chose est de le mettre bien en avant. Ainsi, le trou de Federico est un leurre qui pousse le regardeur à chercher au mauvais endroit alors que le secret nous fait face.

d - Paroles données : énonciation qui devient énoncé à une nouvelle énonciation

La question du sujet en peinture pose celle de l'énonciation. Dans le portrait, la place du sujet vacille entre la peinture elle-même et le peintre comme auteur, comme sujet de l'énonciation, et la personne peinte qui peut être aussi le commanditaire de l'œuvre et dont le désir fait parfois disparaître le style du peintre (parfois n'en ayant pas !). Dans ma pratique, ce vacillement est constitutif de chaque tableau et la question de l'auteur et du sujet est entière. Si l'énonciation est l'action de dire et que l'énoncé est l'objet du dire, comment démêler ces notions au vu du portrait ? Car, en ce qui concerne ma pratique, il existe différents temps. La rencontre, c'est le moment privilégié de l'énonciation, où chacun se raconte, parle de moments de sa vie, de son rapport à son corps, de ses sensations et de ses rêves. Par exemple, Aurélie me dit : « Je veux être assise dans l'espace, mes cheveux doivent flotter dans l'air et être reliés à différents personnages, fruits et fleurs. » Elle me dit tout cela accompagné par tous les mouvements de son être, gestes, grimaces, rires, mouvements de tête qui font partie de l'énonciation et que la linguistique nomme « kinésiques ». Quant à l'expression « je » et toutes les indications spatiales et temporelles, elles sont nommées « embrayeurs ». Donc, ceci est ici une énonciation de son souhait. Puis, une fois qu'Aurélie est repartie et que je dois travailler seule le tableau, je suis avec son énoncé : peindre Aurélie assise dans l'espace, cheveux flottants reliés à des personnages, fruits et fleurs. Les embrayeurs de l'énonciation ne sont plus là mais je les reprends à mon compte avec mes pinceaux. Les embrayeurs deviennent mes outils de peintre. Le moment où je peins est celui de mon

[199] *La lettre volée* est une nouvelle d'Edgar Allan Poe parue en 1944 que Lacan utilise dans « Le séminaire sur la lettre volée », Paris, PUF, 1956.

énonciation : c'est moi qui avec mes peintures parle, transforme cet énoncé. Mais qu'en est-il quand le tableau est terminé ? Face à quoi se retrouve le regardeur ? Énoncé, énonciation ? Dans le cas d'une exposition « classique », le locuteur est absent. Dans ma pratique qui se poursuit jusqu'au moment de l'exposition, le locuteur n'est pas unique, le locuteur est « deux » : la personne du peintre (moi en l'occurrence) et celle ou celui qui est peint. Dans bien des cas lors d'expositions, je pense que nous sommes face à une énonciation dans la subjectivité, le peintre comme sujet de la peinture, est présent. Ce qui est moins évident dans l'art conceptuel par exemple et peut-être aussi face à ma pratique qui implique énormément la personne peinte dans le *process* de création. Ces notions d'énoncé et d'énonciation nous conduisent donc à nous poser la question de l'auteur.

Antoine en train de présenter son portrait et moi-même de dos. Photographie J.F. Donati, été 2016.

a - Qui est l'auteur ?

Cette question renvoie à celle de Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur ? »[200]. Foucault parle bien plus de l'auteur en ce qui concerne l'écrit et nous souhaitons interroger ma pratique à partir de sa réflexion. La problématique de l'effacement de l'auteur est contemporaine de sa réflexion mais reste, nous semble-t-il, d'actualité. L'auteur en peinture comme en littérature est avant tout un nom. Pour les œuvres

[200] Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988,* Paris, Gallimard, 1994, p. 789.

occidentales, pendant longtemps ce nom figurait comme une signature sur la toile même, devenant alors un geste pictural en plus d'inscrire l'identité de l'auteur. Mais avec la modernité, le nom disparaît peu à peu de la toile pour se trouver le plus souvent au dos du tableau. Ainsi c'est le style du tableau lui-même qui identifie l'auteur. Des recherches autour d'œuvres ont cours aujourd'hui afin de trouver l'identité d'un tableau, ce qui a un impact dans les débats liés à la production de faux et à la valeur économique des œuvres. Foucault note ce que nous pourrions appeler *autonomie de l'écriture*, à savoir que les mots auraient une existence qui ne serait plus enchaînée à leur signifié et de l'importance du *process* même de l'écriture sans attachement au résultat. Qu'en est-il de la peinture ? Il est vrai que depuis le *Ceci n'est pas une pipe*[201], l'image peinte semble libérée elle aussi de son signifié ou de son référent direct. Si cette démarche conceptuelle désaliène le langage et l'image du signifié, ce n'est pas certain quant au fonctionnement de notre cerveau. Les neurosciences aujourd'hui sont en pleine découverte, grâce notamment aux IRM, à propos de l'activité de notre cerveau et il est prouvé que de nombreuses informations passent sans que notre conscience en soit informée. Ainsi, face à une représentation humaine, malgré nous, nous faisons référence à une personne et une multitude d'informations surviennent à notre esprit. Impossible, d'une certaine manière, de ne voir que la peinture ! Nous croyons qu'avec les mots c'est extrêmement difficile aussi, voire impossible. L'approche des images et des mots par leur signifiant conduit à une extériorité telle que l'intériorité semble anéantie. Or, n'est-ce pas pour tenter de dire quelque chose de cette intériorité que maladroitement nous prononçons mots, phrases, et fabriquons des images ? Foucault explique que l'écrit s'est libéré de l'expression, pourtant même coupée de son sens « lalangue », comme le dit Lacan, est déjà l'expression du plaisir. Foucault écrit :

> *(…) ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant ; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivant déroute tous les signes de son individualité particulière ; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence (…).*[202]

[201] Peinture de René Magritte où sont peintes les lettres « Ceci n'est pas une pipe ». Musée d'Art Moderne de Bruxelles. 1928/29. Réflexion reprise par Michel Foucault.
[202] Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, *op. cit*., p. 793.

Pour Foucault il s'agit là d'un état de fait bien connu. Mais nous aimerions nous y arrêter pour questionner ma pratique. La notion d'auteur dans mon travail est mise à mal car, comme vous avez pu le remarquer dans les exemples présentés, je suis totalement, ou du moins du mieux qu'il m'est donné de le faire, le désir de représentation de l'autre. Ainsi, composition, couleur, idée même du tableau ne sont absolument pas de mon propre fait mais de celui ou de celle dont je fais le portrait. Mon caractère individuel et tous ses signes s'effacent. Ce qui est intéressant est que le portrait semble être là en place de l'absence du modèle, mais la peinture est aussi la présence de l'absence du peintre, et de plus quand la peinture tente de disparaître au profit de la représentation, dans le processus même de création, pour ne laisser place qu'à l'illusion, où les formes s'offrent à nous sans que la trace du pinceau soit visible, nous pensons alors voir l'objet et non l'objet peint. Mais ce qui semble alors *mort de l'auteur* en une place définie, celle de la signature, n'est pas à notre avis une mort. L'acte de création s'élargit en quelque sorte, englobe le processus dont les autres font partie. Je suis l'auteur de ce processus, non pas de l'idée du tableau. Je ne suis pas l'auteur de la femme pomme de terre, ni de KiKi-RoboCop, ni du corps-nuage, ce sont les idées respectivement de Christiane, Kiki et Zaïd, mais cette possibilité, cet espace, c'est moi qui les crée.

Rapidement Foucault associe la notion d'auteur à celle de l'œuvre et demande ce qu'est une œuvre car si elle est la production d'un auteur comment peut-il y avoir œuvre sans auteur ? Encore un obstacle à la disparition de l'auteur. Pour ma pratique je parlerai de tableau et s'il existe une confusion volontaire sur l'auteur du tableau, il n'est reste néanmoins pas moins vrai que, pour que le tableau advienne, il a fallu que je peigne. Pour autant peut-on dire que la personne qui fabrique l'objet, ici le tableau, en est l'auteur ? Nombre d'artistes aujourd'hui en confient la réalisation à des artisans – un des plus connu étant Jeff Koons pour qui l'objet est au centre de son œuvre et qui jamais ne les façonne lui-même. Ici l'auteur est à l'initiative du projet sans être obligé de participer à sa confection. Si cela est vrai aujourd'hui, ce le fut par le passé : les ateliers de la Renaissance fonctionnaient de manière analogue, l'artiste apposant sa signature sur des peintures ou des sculptures réalisées en réalité par ses élèves en cours de formation ou ses collaborateurs spécialisés. Ce qui est tout à fait remarquable dans le texte de Foucault, entre autres, est dans l'explication qu'il donne dans cette volonté de disparition de l'auteur de la pensée de ses contemporains et la dimension religieuse

d'une telle posture de l'écriture. Le texte est là sans auteur, au-delà de la vie et de la mort, ce qui lui confère un caractère sacré. Pour Barthes au contraire la disparition de l'auteur et de sa lecture unique « libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi »[203]. Pourtant, nous pensons ici à l'interprétation à l'infini des textes sacrés, dans le judaïsme … Cette notion de sacré dans la création semble aujourd'hui un peu désuète ou mise à mal par la création contemporaine mais nous pensons qu'il est possible de l'entendre d'une autre manière. Il est juste que si une œuvre est l'effet d'un acte, c'est qu'il y a une cause à celui-ci qui en est l'auteur. Mais il est bon de nuancer auteur et *ego*. Certaines œuvres sont prétexte à la réalisation d'un *ego* qui a besoin d'une représentation sociale importante et nombre d'artistes travaillent de leur vivant à cette prise de l'espace social en utilisant les moyens modernes de la communication. Mais il est possible, nous semble-t-il, d'être auteur dans le sens d'être responsable de son acte, tout en étant dans le « religieux » à savoir ce qui relie les humains entre eux. La création si elle place un être parfois en situation de solitude ne se fait pourtant jamais seule. Chaque auteur est peuplé d'autres auteurs, connus, parfois moins ou pas du tout, qui pourtant contribuent à la création. Et une œuvre peut être créée par plusieurs personnes. Foucault pose ces questions : « Comment attribuer plusieurs discours à un seul et même auteur ? Comment faire jouer la fonction-auteur pour savoir si on a affaire à un ou plusieurs individus ? »[204] Il s'appuie ensuite sur Saint Jérôme[205] afin d'établir quatre critères :

1/ Celui de la valeur, à savoir si une production paraît médiocre au vu du reste, elle est exclue et n'est pas attribuée à tel auteur.

2/ La cohérence théorique et conceptuelle. Si une partie de l'œuvre défend des idées totalement différentes, elle est exclue aussi.

3/ L'unité stylistique : il s'agit ici de la forme qui comme la théorie doit être cohérente sinon elle sera exclue de l'œuvre.

4/ La cohérence historique : au vu de la situation historique de l'auteur, il ne peut avoir écrit ou créé une œuvre dont les éléments sont postérieurs à sa mort.

Si je reprends ces quatre critères à mon compte, je ne suis pas certaine de faire auteur !

---

[203] Roland Barthes, *Œuvres complètes, III,* 1968-1971, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 44.
[204] Michel Foucault, *Dits et écrits*, *op. cit*, p. 801.
[205] Saint Jérôme, *De Viris illustribus, Des hommes illustres*, trad. Abbé Bareille, in *Œuvres complètes*, Paris, Louis Vivès, 1878, t. III, pp. 270-338). *In* Michel Foucault, *Dits et écrits*, *op. cit*, p. 801.

Reprenons ces critères dans l'ordre. Le premier est le plus difficile. Car lorsqu'on parle de valeur, de quoi parle-t-on ? La valeur artistique rejoindrait le troisième critère, à savoir l'unité artistique. S'agit-il alors de la valeur économique ? De la cote de l'œuvre ? En ce qui concerne mes tableaux, leur cote est inexistante ! Vient ensuite la cohérence théorique ou conceptuelle. Le processus de mon travail n'est pas né d'un concept mais de la pratique elle-même ; elle a débuté il y a une vingtaine d'année et s'est précisée au fur et à mesure. Pour autant je pense qu'il existe tout au long de cette évolution une cohérence, une logique. Le principe qui au départ semblait quelque peu confus s'est éclairci jusqu'à aujourd'hui, et ce travail universitaire contribue à sa précision mais aussi à pousser au-delà une réflexion qui pose en quelque sorte la limite. Les principes constants étant ceux de la rencontre, de l'échange, du désir, de l'écoute. Quant à l'unité stylistique, troisième critère dégagé par Foucault, il est plus ou moins mis à mal dans ma pratique et ceci par le fait que je tente d'épouser le désir de l'autre dans la représentation de lui-même qui conduit à une composition parfois sobre ou chargée, à des tonalités douces ou criardes, à l'accumulation de détails ou non, à des références picturales très différentes les unes des autres. Cette unité est donc toute relative et s'il est possible de trouver des points communs, comme une certaine fidélité des visages liée à un mode de représentation *dite* classique, cela correspond bien plus à un désir commun de toutes les personnes peintes qu'à mon propre désir. Mon style c'est les autres !! Paroles d'hystérique ! Enfin, concernant le quatrième critère, étant donné qu'il s'agit de la représentation d'un fantasme et non d'une peinture historique, cela extrait la peinture du temps historique, excepté pour l'une d'entre elles : un autoportrait annonçant, sans que je le sache alors, de futurs problèmes de santé environ un an avant qu'ils se produisent. La notion d'auteur en regard des critères de Saint Jérôme est donc mise à mal dans ma peinture. Mais alors, est-ce une pratique sans auteur ?

Foucault fait alors intervenir la « fonction-auteur ». Il explique que cette fonction se situe dans la séparation entre la personne réelle qui écrit et le personnage fictif, ce « je » qui est utilisé dans l'écrit, que celui-ci soit une fiction ou un écrit scientifique. Cette fonction me semble parlante dans ma pratique. Pour Foucault, il ne s'agit pas du même lorsqu'une personne écrit une préface, un poème ou une définition. Il peut s'agir de la même personne mais la fonction diffère, il y a donc bien une séparation entre la personne réelle et celle qui écrit :

> *(...) un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même-dans ce partage et cette distance.*[206]

Dans ma pratique du portrait, quelque chose de l'ordre de la confusion se passe. Le personnage représenté met en scène son *ego* alors que le mien tend à disparaître, pourtant il reste nécessaire dans l'articulation même du tableau. Le personnage qui est donné à voir est évidemment une fiction, mais de qui cette fiction est-elle séparée ? Ou alors peut-on dire que la séparation a déjà lieu entre moi et ce moi qui peint, comme il en existe une entre la personne peinte et sa représentation. Ces deux séparations se superposent, nous semble-t-il, dans la fonction-auteur qui existe bien, mais est comme dédoublée. Cette double séparation est à l'origine de la confusion. En littérature le parallèle existe avec les auteurs de biographies, et bien souvent le sujet est déjà mort. C'est peut-être plus confus lorsqu'il s'agit de la commande d'une personne qui fait appel à un écrivain pour rédiger ses mémoires. Nous pouvons alors saisir ce qu'entend Foucault avec la notion de *fonction-auteur* que nous pourrions entendre comme fonction-œuvre car il s'agit bien plus de comprendre l'articulation avec l'œuvre. Pour revenir à la peinture, sa fonction semble moins claire depuis l'époque moderne : ce qui était le genre du portrait, paysage, peinture d'histoire a disparu, et il en découle que la fonction de la peinture en est plus confuse sinon que l'auteur lui en donne une (ce qui est sa fonction), et dans ma pratique la personne peinte aussi. Annick, dont j'ai fait le portrait, a emporté le tableau avec elle pendant une quinzaine de jours pour le montrer à son psychiatre, à son psychologue, à son infirmière référente et à quelques amis. La fonction du tableau ici a été déplacée d'un champ normalement culturel, lieu d'exposition traditionnel, vers l'expression, me semble-t-il, de son *trait unaire* et de venir le donner à voir à ceux et à celles qui sont là pour la comprendre. Pour autant, je reste propriétaire légale de mes tableaux mais se joue comme une sorte de location sans enjeu économique. Annick, en se déplaçant avec le tableau qui est l'expression de son fantasme, devient l'auteure de la peinture. Pour les personnes qu'elle a rencontrées et à qui elle a expliqué comment s'était déroulée la construction du tableau, la peinture à ce

[206]Michel Foucault, *Dits et écrits*, *op. cit*, p. 803.

moment lui appartient dans le sens où ses qualités, à savoir l'originalité de l'idée de la représentation, le choix des couleurs, etc., lui reviennent ; je ne suis alors que l'ouvrière de son désir. Ma place se trouve en amont, dans cet interstice qui permet à cet événement d'advenir, j'offre la possibilité à la personne peinte d'être l'auteur de la représentation de son fantasme. Je suis auteur de l'auteur et, comme deux valeurs positives ajoutées, elles s'annulent. C'est bien Annick « qui parle » ici mais c'est par mon processus que cela est rendu possible, j'ouvre un espace où la personne « s'autorise » l'expression de soi. Roland Barthes, au sujet de l'écriture :

> *(…) c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.*[207]

Nous pouvons remplacer l'écriture par la peinture et l'écrivain par le peintre à savoir que lorsque dans un roman nous suivons la description d'un personnage, nous découvrons son portrait sans même saisir qui le fait, qui le décrit ; en peinture et dans ma pratique, le portrait est là, face au regardeur, un personnage dans une situation qu'il a lui-même choisie. La peinture est alors ce « neutre » dont Barthes nous parle : ma pratique est là où « vient se perdre le corps du peintre » ! Ce qui est paradoxal dans ma pratique réside dans le fait même de ma disparition en tant que peintre alors que la peinture me permet d'exister. Elle est pour moi l'espace où la partie de l'être, qui n'est pas objet, ni machine biologique, mais esprit, âme, psychisme selon les écoles, peut exister, se donner à voir comme sujet.

Foucault rappelle que cette notion d'auteur n'a pas toujours été et qu'elle n'est apparue qu'à la fin du XVII^{e} siècle. Mais quand bien même cette notion n'était pas opérante, le fait qu'il y ait un texte nous indique la présence d'un humain, de celui qui fit trace avec les mots. L'espace libre qui s'ouvre à nous dans l'absence de l'auteur, en littérature comme en peinture, est une place « en plus » pour le regardeur ou pour la personne peinte. Mon travail laisse la personne peinte faire les choix qui construisent le tableau, je crée donc ce vide pour que cela soit possible. Ma pratique questionne donc cette notion d'auteur d'une tout autre manière ou plutôt en mettant entre l'auteur et le

[207] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, *III*, *op. cit.,* p. 40.

regardeur un intermédiaire qui est la personne peinte. Si Barthes met l'accent sur le fait qu'une œuvre n'a pas une lecture unique qui trouverait son origine dans son rapport avec l'auteur, il y a dans mon procédé seulement une sorte de déplacement, un déplacement hystérique (nous y reviendrons) qui définit l'auteur du tableau à l'origine du désir et c'est peut-être dans ce multiple qui se trouve à l'origine du désir que nous retrouvons la pensée de Barthes. Car ici, pistes et fausses pistes, chemins et souterrains sont la matière du désir. Au « qui parle ? » de Barthes nous pourrions répondre « désir de qui ? ». Si la lecture est « un acte désirant », la contemplation aussi : désir de peindre, désir d'être représenté, désir, Désir ! Il serait stérile de tenter de comprendre mes tableaux à la manière de Sainte-Beuve, à savoir en trouvant un lien entre ce qui est montré et ma vie. S'il faut faire ce type de rapport, c'est entre ce qui est montré et la personne qui est montrée, alors que ce qui me semble essentiel à retenir est la notion de sujet, de singularité, non pas dans ce que celle-ci raconte, mais dans le fait même qu'elle existe. Que nous existons comme sujet et ceci en opposition à l'objet qui est au cœur de notre société occidentale capitaliste. Si le tableau est un objet, il est avant tout – et c'est une des raisons pour laquelle je résiste jusqu'ici à la vente de mes toiles – l'espace dans lequel une subjectivité se donne à voir. L'auteur est un autre moi, même dans une œuvre autobiographique, le sujet de l'écriture n'est pas celui de la vie « ordinaire ». Cet autre moi se matérialise totalement dans la pratique du portrait, de façon littérale, mais est-ce si différent d'un autoportrait ? Toutes ces représentations de subjectivités ne cherchent-elles pas seulement à donner à voir l'existence de l'être humain autrement que comme « cible » à la consommation ? Une forme de résistance ? Barthes, au fond, dans sa *mort de l'auteur* cherche l'anéantissement de toute maîtrise, d'un contrôle total, pour un lâcher prise qui permette à chacun de vivre le texte avec sa subjectivité, sans dictat ou ces « hors sujets » scolaires qui ont massacré la naissance de jeunes interprétations !

Explorons maintenant ce qu'il en est dans ma pratique. Je choisis le tableau *Jasmine* que j'ai peint lors de ma résidence au centre hospitalier sud francilien au service pédiatrie spécialisé pour les adolescents anorexiques.

Sabine Stellittano
Jasmine, 2013
Huile sur bois, triptyque ouvert 26 x 80 cm

J’ai déjà réalisé plusieurs portraits, le dernier en date était celui de Laureine que Jasmine a découvert en cours de réalisation car elle fut hospitalisée à cette période pour une courte durée. Lorsqu’elle revint ce fut pour une durée de trois mois : protocole dans lequel l’adolescente accepte un contrat, et pendant plus d’un mois elle est séparée de sa famille, sans appel téléphonique, ni visite. Dans la salle polyvalente où je la rencontre il y a un piano dont elle joue très bien, Jasmine est une jeune fille très sensible. Habituellement, c’est moi qui propose l’aventure du portrait mais cette fois Jasmine est décidée, elle me demande de faire le sien et a déjà une idée. Nous sommes au tout début de son hospitalisation, j’ai donc trois mois devant moi, ce qui est assez court dans mon processus. J’écoute ce qu’elle me dit et croque toutes ses idées. À l’extérieur, une forêt dense sous la neige, à l’intérieur, elle joue sur un piano « déglingué » en robe blanche, longue, pieds nus, ses cheveux caressant le parquet. Au premier plan un landau vide, au fond un chat observe, perché sur une armoire. Sur le volet de droite un poisson coloré tourne dans son bocal qui au bout de plusieurs séances deviendra une rose ; à gauche un manteau de fourrure est suspendu à son portemanteau. Pas de fenêtres mais de grandes ouvertures sur la forêt enneigée. « Je veux pouvoir sortir à tout moment, enfiler le manteau pour aller marcher dans la neige nus pieds », me dit-elle.

Sabine Stellittano
Laureine, 2012
Huile sur bois, triptyque ouvert, 26 x 50 cm

Il existe beaucoup de points communs avec le tableau de Laureine que je fis quelques mois auparavant, enfin surtout une ambiance de la forêt par la présence de la chouette et ce moment incertain du jour et de la nuit, entre chien et loup. La cadre infirmière m'apprit la triste nouvelle de la mort de Laureine. C'est un choc pour toute l'équipe

ainsi que pour les adolescents qui l'on rencontrée à l'hôpital. Jasmine évidemment est très affectée. Je regarde autrement le tableau de Laureine et réalise combien mon interprétation était conditionnée par mon désir, celui d'un « aller mieux » à tout prix. Selon moi, le jour se levait et la clef qu'elle tient dans sa main représentait la solution à sa maladie. *Peau d'âne* indique un amour paternel « trop fort ». Sur le volet de gauche son père tient tendrement son petit frère. Sur le volet de droite Laureine fait des grimaces avec son amie. Mais la clef est aussi un symbole phallique et on la retrouve sur le panneau de gauche au-dessus du père, cette clef suspendue à une plume lui glisse des mains, qu'elle n'arrive pas à tenir. Au début du travail avec Laureine j'étais très enthousiaste : c'était une jeune fille très intelligente, cultivée, fine d'esprit et très exigeante. Elle savait aussi mettre une pression, créer une atmosphère dans laquelle il n'était pas possible de rester, en tous les cas pour moi. Ainsi, elle exigeait de moi des détails sur les feuilles d'automne tombées à ses pieds que je repris plusieurs fois pour m'approcher de ce tapis mouillé qu'elle souhaitait. Quant au portrait de son père portant son petit frère, que je ne rencontrerais jamais, autant dire que ce fut mission impossible. J'avais pour tout document un vieux polaroïd qui devait avoir environ 10 ans d'âge. À force de reprises je compris que je ne pourrai malheureusement jamais atteindre le sentiment recherché, car, il me semble que c'est dans cette clef et la figure de son père que se nouait quelque chose de crucial pour elle. J'enregistrais quelques-unes de nos rencontres afin de noter les éléments de reprises comme :

> *Il a des lèvres toutes fines, on ne voit pas la limite des lèvres, c'est très doux, le nez plus fin, plus aquilin.*
> *(…)*
> *J'aime bien ce décalage entre ce côté vintage et celui féerique.*
> *Il a une petite queue en froufrou, un peu...vous voyez les plumeaux ? Une petite queue qui revient qui est très très mignonne. Vous pourriez faire cette couleur abricot avec ce côté froufrou ?*
> *(...)*
> *Pas d'oreilles, c'est une chouette... non finalement c'est bien les oreilles, c'est bien un hibou ; ça fait un peu démon...*
> *Est-ce que vous pourriez faire un ou deux pop-corn parce qu'avec mon amie on mange des pop-corn en regardant la télé, j'aime bien...*

(...)

Je préfère le côté lisse, doux pour mon père, sinon j'ai l'impression que ça le vieillit.

(...)

On fait souvent des balades en forêt avec les chiens...

Et d'ailleurs j'aimerais bien que l'oiseau (à l'intérieur) soit plus jeune, sa tête un peu plus ronde et son corps grassouillet...qu'il soit jeune. J'aime bien que son regard soit réel, j'ai fait un dessin que je n'ai pas là où le regard est d'un noir intense...son bec est trop fin...

J'aime bien que ce soit très réaliste ou plus doux. Très réaliste ça veut dire avec tous les détails, j'essaie d'en faire mais c'est très compliqué, ou vraiment doux où les défauts les petits trucs que les petits aléas de la vie on les voit pas à force...soit j'aime que ce soit réaliste ou bien doux.

Laureine dessine aussi et me montre ce qu'elle fait comme modèle à suivre. Je m'exécute du mieux que je peux sans jamais atteindre son désir. Était-il possible de l'atteindre ? La question de son désir n'était-elle pas au cœur de sa maladie ? Revenons au triptyque de Jasmine. Elle sait ce qu'elle veut, sans me donner d'explication sur le sens des éléments choisis comme le landau vide. Je fus surprise, lors de mes recherches, de trouver une image d'un assemblage de Claude Cahun montré en 1936 pour l'exposition surréaliste d'Objets à la galerie Charles Batton.

Sur la petite pancarte, ici à peine visible sur la photographie, est inscrit un jeu de mots avec *ange, mens-je, je mange.* La vie de Claude Cahun, de son véritable nom Lucie Renée Mathilde Schwob, fut complexe et douloureuse. Séparée de sa mère, qui fut hospitalisée une grande partie de sa vie pour grande dépression, elle traversa aussi des périodes d'anorexie, d'où sûrement cette installation autour du mot *mange* qu'elle écrit *mens-je.* Mais pourquoi ici aussi le landau vide ? De plus, la forme même du landau correspond à la description faite par Jasmine : en bois avec un grand voile blanc, qui n'est pas sans faire penser, dans l'installation de Claude Cahun, à un voile de mariée. Peut-être la nostalgie d'un temps sans séparation ? Revenons à cette notion de l'auteur qui est mise à mal dans ma pratique tant la personne peinte est impliquée dans le *process* même de la composition du tableau, mais en plus ici nous pourrions supposer que certaines images qui nous habitent traversent d'autres personnes tout comme nous, preuve en est avec ce landau. Jung aborde cette notion des archétypes qui sont un héritage culturel commun à l'humanité, ou encore Abi Warburg et cette notion qu'il nomma « survivance ».

b - Marguerite

Jan van Eyck
Portrait de Margarete van Eyck
(ou *Margareta, la femme de l'Artiste*), 1439
Huile sur toile, 32,6 x 25,8 cm

L'auteur et le sujet se fondent parfois. C'est le cas dans l'œuvre de Van Eyck où son travail pictural a une telle présence avec souvent sa silhouette peinte dans un miroir

ou au fond d'un paysage. C'est lui sans aucun doute le sujet de l'énonciation de ses tableaux. Non pas que le sujet disparaisse mais d'une certaine manière c'est comme s'il apparaissait dans un second temps. Le sujet pour lui est un énoncé qu'il sait avec « sa manière » de peindre, transformer en énonciation. Cette idée se complexifie lorsque, par exemple, sur le cadre du portrait de sa femme Marguerite est inscrite cette phrase : « Mon époux Jan m'a achevée le 17 juin de l'an 1439, mon âge était trente-trois ans » et sa devise « Als Ich Can » (Comme je peux). Ainsi, c'est Marguerite qui nous parle et non le peintre, ce qui évidemment crée une confusion sur l'énonciateur de ce que nous sommes en train de voir. Cette femme nous parle, comme si elle était là, face à nous, pour nous dire qu'en fait-elle n'y est pas, car ce que nous voyons est l'art de son mari.

Ce qu'il nous semble important de noter, c'est la naissance de l'individu qui apparaît à la fin du Moyen Âge et qui coïncide avec la naissance de l'auteur et du portrait. L'auteur ici s'identifie par sa singularité qu'il double avec celle de l'être représenté d'où la naissance par là même d'une certaine confusion dans le portrait, à savoir « qui parle ? » même si aujourd'hui nous savons que celui qui parle est toujours le regardeur. Et nous savons que celui qui peint ces lettres sur le cadre est Jan et non Marguerite. Il y a là, nous semble-t-il, toute la complexité du portrait. Ce que nous voyons est double. Van Eyck s'en amuse et joue avec l'illusion de la présence.

Jan Van Eyck
Les Époux Arnolfini, 1434
Huile sur chêne, 82,2 x 60 cm

Cette confusion, nous la retrouvons aussi dans ce fameux double portrait du couple Arnolfini qui n'a jamais été réellement identifié. Un doute plane : s'agit-il d'un

autoportrait, ce qui est l'hypothèse de Pierre-Michel Bertrand[208], ou le portrait de ce couple mystérieux ? La présence de Van Eyck dans sa peinture est si forte qu'elle sème le doute. Grand nombre de portraits ont aujourd'hui disparu, soit détruits parce que passés de mode, perdus ou remplacés par un autre de meilleure facture... Le portrait ne dépassant pas sa simple fonction de représentation ou de représentant d'une personne n'a pour sujet que lui-même. Il peut, même si aujourd'hui cela semble difficile à croire par le biais de la peinture, n'être qu'un énoncé sans sujet, n'ayant au fond de valeur aujourd'hui que parce qu'il fut fait à une certaine époque. Le nom du peintre, la personne peinte restant inconnus, sans valeur picturale, c'est une forme de disparition de l'auteur du fait de l'oubli. Ainsi, le véritable sujet du peintre est sa peinture et pas la narration du tableau qu'il accueille comme énoncé ; la peinture comme pratique de méditation, d'expression de la présence au monde. Tzvetan Todorov écrit à propos de Van Eyck[209] :

> *Quelque chose d'indéfinissable dans ses images les extrait de la réalité, pourtant si méticuleusement reproduite, les transforme toutes, quel que soit le sujet représenté, en natures mortes, Stilleben comme l'allemand l'exprime justement, vie calme, immobile, silencieuse. Panofsky se réfère à la même impression en observant qu'ici toute action se trouve « sublimé en existence pure ». Il ne reste plus aucune trace de récit.*

Car si c'est le regard de Margueritte que nous croyons voir, il est plus juste de dire que ce portrait nous montre la vision du peintre, non pas le réel, mais bien sa vision, le regard de Van Eyck. Cette vision qu'il a est son premier outil, c'est avec elle qu'il peut donner forme à ce qui n'existe pas au fond et qui n'est que vision. Cette transformation est l'espace de création du peintre de portraits. Le lieu de l'interprétation.

[208] Pierre-Michel Bertrand, *Le Portrait de Van Eyck, L'énigme du tableau de Londres*, Paris, Hermann, 2006.
[209] Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, *op. cit.,* p.168.

e - Tentative de formuler le mathème d'un portrait

Ici nous tenterons de montrer le mathème comme énoncé d'une énonciation et le tableau comme énonciation comprenant un énoncé.

Lacan dans son chapitre *La fonction de l'écrit*[210] insiste sur la distinction entre signifiant et signifié pour dire que le signifié est ce que nous n'entendons pas et n'a donc d'existence que dans l'écrit, ce que Lacan considère comme étant de l'écrit. Le signifiant, il l'écrit par un grand **S,** et le signifié par un petit **s** et leur articulation est $\frac{S}{s}$. Cette première formule élude dans un premier temps la notion même d'image, de tout ce qui est visuel. Mais il est amusant de constater combien le signifiant tout en se rapprochant de l'image peut se jouer du signifié. Ceci est remarquable dans l'œuvre d'un Bosch ou d'un Bruegel qui s'amusaient avec les dictons populaires, qu'ils peignaient au signifiant près et dont l'image porte un autre langage, d'autant plus que certaines de ces phrases sont oubliées. Lacan écoute. Du signifiant il va vers l'inconscient, de sa clinique il tire des structures qu'il écrit en formules : les mathèmes. Le peintre lui aussi peut prendre ce chemin, ou le chemin inverse. En effet, à la manière de Bosch, le peintre peut entendre la demande comme une succession de signifiants qu'il va mettre en forme « littéralement » sur la toile. Ou bien écouter cette demande ou récit comme « un signifié errant » à la recherche de son signifiant, à savoir l'image même de la peinture. Le *process* du mathème lacanien et de la peinture sont fondamentalement différents. Le tableau lorsqu'il prétend à la formule est le résultat d'un académisme fait de règles et de normes avec lesquelles nombre d'artistes se sont débattus. Mais ce qui peut avoir un intérêt, nous semble-t-il, est de dégager de la pratique du portrait un mathème qui relèverait de la structure de son processus. Nous découvrons que le portrait est une sorte de signifiant de la personne peinte, d'ailleurs le titre est aussi son signifiant à savoir le plus souvent son nom propre. Le signifié d'une personne reste, à notre avis, une zone ouverte et mystérieuse. Mais reprenons ce début de réflexion d'une autre manière, à savoir que le titre du tableau est, comme nous l'avons dit, le signifiant et la peinture alors pourrait être une tentative de signifié. Ces deux articulations se jouent dans l'histoire du portrait : certains portraits restent une description de la fonction sociale par exemple, alors que d'autres semblent nous parler de l'inconnu de la personne.

[210] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XX, Encore,* Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Mais où dans cette articulation se place le peintre ? La présence du peintre s'infuse à celle de la personne peinte. La représentation dans sa définition première, à savoir le fait de rendre présent, est ici double, car il s'agit tout autant de celle du peintre que de celle de la personne peinte. Le peintre, pour autant, semble disparaître au bénéfice de l'image de la personne peinte, enfin nous pourrions dire pour un temps. En effet, les contemporains du portrait devaient s'intéresser bien plus à la personne peinte, mais des siècles plus tard, quand l'identité même de la personne représentée fait défaut, force est de constater que nous ne voyons à travers un portrait que la seule présence du peintre. Ce phénomène complique quelque peu l'élaboration de notre mathème du portrait. La barre de substitution est, comme l'explique Lacan, frontière entre visible et invisible, ce qui est facile à comprendre avec le signifiant/signifié $\frac{S}{s}$: le mot que nous entendons, qui est « visible » à nos oreilles, est là en substitution à un sens, le signifié. Dans le cas du portrait, la partie visible serait le signifiant donc dans la partie supérieure de la barre nous aurions l'image peinte de la personne. Afin d'être plus claire, prenons un exemple précis, et reprenons le portrait que Van Eyck a fait de sa femme. La partie visible est ici Marguerite (M) que nous pouvons mettre en haut de la barre alors que Jan (J) devrait se trouver en dessous, mais le plus souvent ce que nous voyons c'est sa peinture, et du coup Jan vient au-dessus de la barre ! Pour conclure, notre mathème pictural serait un M/J au-dessus de la barre car ce qui est visible c'est bien à la fois la personne peinte et la manière dont elle est peinte. Quant au signifié de ce tableau, il reste encore mystérieux. Car le tableau, tout comme le mathème, est une schématisation, une simplification et par conséquence induit une forte perte d'information. Le schéma nous permet d'ouvrir une porte vers une réflexion. Ce mode d'appréhension de notre pensée n'est pas nouveau : une hypothèse fut faite sur les représentations hybrides de Jérôme Bosch comme des condensations d'un énoncé très long et auquel la représentation picturale fait référence par un jeu formel, sorte de schéma pictural. Nous pourrions voir le portrait sous cet angle car bien évidemment l'être peint sur la toile déborde de beaucoup de ce qui nous est donné à voir, tout comme un mathème (par exemple de $) ne peut contenir tout ce qu'un sujet représente. Dans le cas de la psychanalyse, c'est la structure qui est recherchée, ce qui peut aussi se retrouver dans la peinture – choix de composition, de support – mais qui fonctionne peut-être bien plus du côté de la métonymie et de l'analogie.

f - Portrait ou ($). Qui est le sujet du tableau ?

Si Lacan barre le S du sujet, c'est qu'il est divisé. Il est sujet parce qu'il est parlé et qu'il parle. La barre signifie qu'il est divisé par le langage. En effet, lorsque nous nous exprimons, le langage tente de se rapprocher au plus près de ce que nous cherchons à dire, pourtant nous ne réussirons jamais à tout dire, une partie restera à jamais muette et c'est ce pourquoi le sujet est divisé. Explorons cela avec l'autoportrait, qui au fond nous confronte à une partie manquante. Nous voyons nos bras, mains, ventre, poitrine, bassin, cuisses, jambes, pieds, pour les plus souples fesses et bas du dos. Mais notre nuque, notre visage sont invisibles pour nous sans l'aide d'un appareillage (miroir, photographie) qui sont déjà des images et une reconstitution de notre imaginaire. Nous ne pouvons voir notre corps en entier. Le portrait, par l'intermédiaire de l'autre, donne en quelque sorte la partie manquante ! Ce visage qui est au centre de toute expression, de notre langage, est un véritable manque quant à la vision que nous avons de nous-mêmes. Regarder le visage de l'autre, c'est voir ce qu'il ne verra jamais, c'est voir ce qui nous manque. Le portrait est peut-être cette tentative de restitution. Proposition vouée à l'échec. La seule chose que nous pouvons savoir de notre tête passe par le sentir, le toucher. Nous sommes tous des aveugles face à notre propre visage, il est la béance de notre regard. Un trou. Et le tableau est justement ce qui vient réparer ce manque. Mais dans le cas du portrait, le manque de qui ? Puisqu'il s'agit d'un manque partagé, un manque universel. Le tableau est peut-être « le barré ». Un tableau vu de côté n'est qu'une barre, mais en changeant de point de vue à 45° nous découvrons sa surface. Mais dans cette position si la barre se transforme en surface du tableau, par là-même il cache, masque le sujet qui se retrouve derrière.

Il se trouve que la division, ici symbolisée par la barre, est un rapport entre deux valeurs, deux sujets : d'un côté du tableau, le peintre, et de l'autre côté, la personne posant pour le peintre. De chaque côté un sujet. Pour chaque sujet de l'autre côté du tableau, il y a l'autre. Nous arrivons à ceci que le $ est, nous semble-t-il, le dispositif même de la pratique du portrait. Le portrait porte une division intrinsèque à son processus : si l'énonciateur du tableau est le peintre, nous ne voyons que son énoncé en l'objet du tableau ; le peintre, lui, n'apparaît pas, la représentation de l'autre le montre comme sujet divisé. Et nous pouvons faire une analogie entre la barre qui traverse le S

et le tableau, car si le peintre n'apparaît pas il est partout sur la toile, dans chaque touche de peinture. Si nous pensons le portrait comme énonciation de la personne peinte, la division, si elle est moins évidente est pourtant là, ce n'est qu'une représentation à un temps T. De plus, tout ce qui a été dit lors de la rencontre ne peut être exprimé en un seul tableau et quand bien même il s'agirait d'une série de tableaux, l'être ne peut y être représenté dans sa totalité. En outre, et ceci nous le constations grâce au graphe du désir de Lacan (cf. portrait de Dorette) l'être au monde devient sujet ($) dès qu'il est pris par le langage de l'Autre.

Le portrait a ceci de fort que l'être peint l'est par un autre ; faire le portrait, et spécialement dans ma pratique, c'est faire l'autoportrait de l'autre, c'est que le sujet peint en passe par l'Autre pour être représenté tout comme l'explique Lacan dans le graphe du désir. Lorsqu'une personne insiste pour que je fasse son portrait, comme c'est le cas au moment, qu'attend cette personne au fond ? C'est peut-être une autre manière d'être nommée, unifiée dans une image dont le titre est un prénom. Il y a une attente qui s'origine dans une demande avant d'être désir.

Le tableau n'est donc peut-être pas sujet mais seulement cette barre qui traverse le grand S, à savoir la représentation de la division du sujet.

g - Sujet ou objet *a* ?

Le tableau, nous l'avons vu, superpose plusieurs choses qui se glissent l'une sur l'autre et se cachent. L'objet le plus souvent est caché par l'image, ou plutôt l'image nous fait oublier que nous sommes face à un objet, hormis dans les supports plus complexes comme les polyptiques en bois parfois sculpté dont la présence est incontournable. Il est important de noter que le support dans le métier, et notamment chez les restaurateurs de tableaux, se dit « subjectile » qui sonne à nos oreilles comme un néologisme produit avec les mots « sujet », « objet » et « subtil ». Comme si le sujet était ce qui supporte la peinture (objet ?) qui elle serait le « projectile ». Pour ce qui est des toiles peintes tendues sur châssis, le regardeur souvent en oublie le support pour ne voir que la représentation qui s'offre à lui. Comme si le sujet et l'objet se confondaient.

Ces deux notions de subjectile et projectile caractérisent bien, il nous semble, la structure de notre psychisme : à savoir, comme nous l'a montré Wajcman, qu'il y a projection (projectile) sur un écran (subjectile) et que ce processus est là en place du trou.

Ainsi, ce que nous voyons pourrait bien être à la place de l'objet *a* et le sujet n'est alors pas sur la toile, le sujet c'est le regardeur. Et on pense, encore une fois, à cette fameuse citation de Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait l'œuvre », et en disant cela il fait bien de celui-ci le véritable sujet du dispositif de la peinture et l'œuvre un objet au cœur du trou, et nous sommes là dans la structure du fantasme : $◊a.

Alors, critiques d'art et journalistes, bien plus que de parler du sujet de la peinture, parlent d'eux-mêmes. Un artiste offre à l'autre la possibilité d'être un sujet, même si parfois il y a des tentatives pour objectiver, par exemple la trajectoire d'un artiste et l'articulation à son œuvre, cela n'en reste pas moins subjectif et un point de vue parmi tant d'autres. Nous pouvons espérer que la subjectivité de celui qui crée renvoie à celle du regardeur et de découvrir sa propre singularité. Le tableau convoque le regard : face au tableau chacun élucubre sur ce qu'il voit. La contemplation apaise le regard qui sans cesse cherche à combler un manque, le tableau est peut-être cette illusion qui fait couture. Celui qui regarde est occupé par son propre fantasme qu'il projette sur l'œuvre. Dans l'absolu, le tableau n'est rien, ou rien d'autre qu'un objet du monde qui est susceptible d'accrocher quelqu'un. L'artiste fait une proposition, une offre au regard de l'autre. Le moteur en quelque sorte de tout ce dispositif est la jouissance. C'est elle qui est au cœur du discours autour des œuvres faites par les journalistes et critiques d'art. L'œuvre fait partie du réel et en cela est indicible : les mots tentent de la cerner mais jamais ils ne pourront la dire totalement, elle ne peut être qu'interprétée. Cette interprétation est la possibilité d'une rencontre entre regardeur et tableau qui au fond est une rencontre avec soi. Elle peut produire « un éclair », à savoir une révélation pour le contemplateur qui d'ailleurs n'est pas forcément en lien direct avec l'œuvre mais est provoqué par elle. C'est en cela, comme nous l'avons vu, que la peinture peut faire événement dans notre vie, par le sensible : quelque chose vient s'inscrire dans notre corps, du réel comme souffrance, plaisir ou révélation.

Ce que disent aussi les œuvres c'est qu'elles touchent une communauté d'humains et donc font ressortir un point de structure commun. La convoitise du regard, le plaisir de l'œil, notre « ça » fait entre autres de pulsions scopiques. C'est que le sujet humain tout en étant toujours différent est à la fois semblable à l'autre. C'est dans cette articulation que se situe la pratique du portrait. Les variations sont infinies tout en s'appuyant sur une communauté d'éléments fondant la condition humaine. Un de ces éléments invariables est que nous possédons tous une singularité que Giorgio Agamben nomme « la singularité quelconque ».

h - La place du symbolique dans le processus du portrait.

Jacques Lacan, lorsqu'il parle du sujet, le note $ car selon lui le sujet est sujet lorsqu'il entre dans le langage. Le bébé entre dans le langage dans un premier temps par l'Autre, on parle de lui, on le nomme, on se demande ce qu'il a, etc. Mais le langage est réducteur, il ne peut à lui seul exprimer tout l'être d'une personne, le langage le divise. D'où le $ qui est pour Lacan la manière de nous donner à voir la division dans ses formules. Le travail de la psychanalyse est de traiter la question de la division et ceci en produisant du semblant soit de l'objet *a*. Car ce que cherche l'analysant est de savoir quelque chose de son manque à être, mais c'est là justement que se trouve son réel, l'horreur, et c'est une contradiction, que le sujet tente de masquer par le savoir. Lacan parle de l'analyste comme point de mire, d'où l'importance qu'il donne au regard. On sait que Freud avant lui définit l'*objet partiel* comme buccal et anal puis avec l'invention du (a) Lacan ajoutera le regard et la voix. Il s'agit donc dans le dispositif de l'analyse de créer du semblant d'objet *a*. Là où l'analysant place du savoir, du signifiant, l'analyste tentera de replacer l'objet *a*. Il s'agit de libérer la parole pour le sujet qui est soit dans une structure du savoir face au manque, c'est le maître : là où je ne suis pas, je pense ; soit dans une structure hystérique : là où je ne pense pas, je suis ! Ainsi le travail est cette prise de conscience de la structure du sujet par le dispositif analytique. Ce que le sujet ne veut pas savoir c'est qu'il tire de la jouissance de ses pulsions de mort. Cette jouissance le sujet au fond ne souhaite pas la quitter, ce qui le lie à son symptôme et à une forme de masochisme. Le symptôme étant un savoir qui ne se sait pas sur l'intime du sujet. Le sujet vit son symptôme le plus souvent sans rien savoir de lui, de ce pourquoi il le poursuit comme si ce non-savoir était la condition même de son existence.

Au vu de la théorie psychanalytique, il est difficile de savoir où se trouve le portrait. Nous pensons qu'il est plus juste de parler de dispositif du portrait, c'est dans ce champ que nous pourrons chercher des analogies avec celui de l'analyse. Nous sentons bien que « le point de mire » dont parle Lacan, le regard, objet *a* est en jeu à différents niveaux. Pour le peintre, son objet *a* est sûrement le regard et il peut en jouir librement dans le dispositif du portrait où il est autorisé à regarder à sa guise son modèle. C'est alors qu'à l'origine de ce regard se trouve la cause : le sujet et donc dans cette logique le sujet est le peintre. Mais depuis les portraits de Van Eyck, il y a aussi le regard peint du modèle qui se dirige vers celui du regardeur. Ce regard-là est plus compliqué, il n'est pas certain qu'il soit objet *a* pour le modèle, il est peint en train de regarder, mais c'est un regard abstrait, c'est un semblant et c'est sur ce point que cela devient intéressant en vis-à-vis de la psychanalyse qui elle aussi fonctionne à partir du semblant. C'est peut-être le regard peint qui est un semblant de l'objet *a*, c'est lui qui scrute impudiquement tout ce qui passe devant lui sans jamais baisser les yeux, impoli, insolent, insistant. Paradigmatique dans le portrait de Léonard de Vinci, *La Joconde* nous poursuit du regard où que nous soyons. C'est en ce sens qu'il est objet *a*. Et dans cet exemple précis *La Joconde* est doublement objet *a :* comme tableau représentant une femme et comme regard. La force de cette peinture est, nous semble-t-il, de matérialiser notre regard, véritable objet *a.*

i - Entre image du sujet et sujet de l'image

L'image du sujet est ce qu'il formule de son désir quant à sa représentation. Donner une apparence de noblesse, de prestige, d'intelligence, donner à voir certains traits de sa personnalité ou encore sa place sociale. Parfois l'image du sujet se superpose complètement avec le sujet de l'image, parfois il y a un décalage. L'exemple le plus parlant est représenté par le tableau du Caravage, *Méduse*. C'est l'image que Caravage se donne, pourtant le sujet du tableau est bien Méduse. Ici la représentation joue avec le sens comme le signifiant joue avec ses signifiés. Caravage meurt par la peinture car si Méduse meurt la tête tranchée, c'est grâce à son reflet que Persée l'a vaincue. Caravage a pris la place de Méduse en se peignant sous ses traits mais sa tête n'est pas seulement

tranchée, elle est aussi pétrifiée, non pas dans la pierre comme dans la mythologie le sont ceux qui la regardent, mais dans la peinture. Le peintre est cette Méduse qui pétrifie les êtres dans la peinture, par la peinture. Nous voyons à travers cet exemple combien la question du sujet est complexe et combien le lien de l'image au langage avec ses différentes ramifications le complexifie. Si le sujet de la peinture figurative se limitait au seul fait de ce qu'elle représente, il n'y aurait, nous semble-t-il, pas grand intérêt à accumuler des tableaux. C'est peut-être, entre autres, qu'il existe dans l'articulation image du sujet et sujet de l'image une complexité qui échappe au langage qui est comme une racine de notre psyché et pose les entrelacements entre corps et langage qui prennent forme dans la peinture.

j - Comment découvrir ce qui lie le tableau au signifiant ?

Nous pouvons entendre ici par signifiant un récit, mais avec ceci de plus que le récit appelle immédiatement un signifié, quand bien même celui-ci serait mouvement, comme c'est le cas pour la Torah aux multiples interprétations. La peinture peut s'attarder au signifiant comme le font les rébus avec les mots. Mais avant d'en arriver là, la peinture, du moins occidentale, a un lien évident avec le récit. Louis Marin[211] nous le démontre lorsqu'il nous parle de Poussin pour qui il fallait, avant de « lire » le tableau, lire l'histoire du tableau. En ce sens, Marin met en évidence l'importance d'une syntaxe picturale reliée au texte qui la soutient. Cette syntaxe ou ce « lire la peinture » se trouve dans le fait même de la ressemblance au réel ; c'est parce que nous reconnaissons les choses, objets, personnes, que les mots nous viennent à l'esprit et dans ce sens créent une narration. Pour Poussin il y a donc un texte à lire pour comprendre la peinture, mais il y a un aussi un texte qui naît de la peinture et qui parfois est en décalage avec le texte d'origine. La peinture religieuse comme *Sainte Agathe* de Zurbaran est tout à fait « surréaliste » sans son texte d'origine. Dans la peinture de portrait et dans ma pratique le récit fait par la personne peinte peut être entendu comme signifiant, ainsi lorsque Raymond m'explique l'existence nomade de l'humanité et qu'elle ne trouve pas ses racines en un point fixe, j'entends le mot racine et peins les racines d'un arbre dans le ciel.

[211] Louis Marin, *Détruire la peinture*, *op. cit.*

Détail du tableau *Raymond*

Ici, c'est le signifiant qui percute directement l'imaginaire. C'est aussi tout le travail de la psychanalyse lacanienne de s'occuper du signifiant comme pouvant ouvrir une porte sur l'inconscient qui, pour lui, ne se trouve pas dans les profondeurs de la psyché mais dedans dehors, trouant la surface, il est là dans le langage. Nous pouvons dire que lorsque nous regardons l'image nous ne sommes pas dans le langage, et nous quittons la peinture lorsque nous sommes dans les mots. Aujourd'hui avec les audiophones mis à disposition lors des expositions nous sommes constamment sollicités par le langage : où se trouve alors l'espace de la peinture ?

Nous pouvons dire que la peinture est aliénée au signifiant, du moins la peinture figurative occidentale ; peut-être que la peinture abstraite s'en détache un peu et c'est pour cela qu'elle déstabilisa autant, mais très vite le discours théorique a repris la place laissée vacante par l'absence de figure. Nous sommes obligés ici de citer le fameux tableau *Ceci n'est pas une pipe* et le texte qu'en fit Michel Foucault. La peinture représentative est alors, par une opération de séparation, presque chirurgicale, détachée des mots qui la collent. Ce geste est, nous semble-t-il, profondément poétique, un peu comme lorsque le poète détache le mot de son signifié ordinaire. Sans les mots comme liens au monde habituel la peinture nous plonge dans un état contemplatif, un « intervalle » diraient les bouddhistes, ou dans un état semblable à celui de la méditation. En ce qui concerne le portrait, il est très difficile de se détacher du langage. Le titre est souvent là, de manière redondante pour donner le nom de la personne représentée. Même face au portrait d'un inconnu nous nous questionnons sur son existence, celle du peintre aussi. Parfois pourtant, par le talent de l'artiste, nous plongeons dans la

contemplation. C'est le cas pour ce tableau de Bronzino, *Portrait d'Éléonore de Tolède*. Nous n'accédons pas directement à la contemplation, nous sommes avant tout fascinés par le métier du peintre, le visage de porcelaine, le travail des perles puis notre regard est d'abord littéralement dans ce bleu profond et notre esprit quitte tout langage pour plonger dans le vide. Au sortir de cette contemplation le lien avec le bleu Klein est immédiat. S'il s'agit du vide, c'est celui du langage ou, plus exactement, du travail incessant de notre esprit à produire des pensées.

Agnolo di Cosimo dit Bronzino
Portrait d'Éléonore de Tolède, vers 1543
Huile sur bois, 59 x 46 cm

Si la peinture peut devenir objet de notre méditation, elle ne peut en avoir le pouvoir. En tant qu'objet son action est limitée et c'est au regardeur de trouver cet espace. Les pratiques religieuses de tous les cultes possèdent cet espace qui ne se découvre pas naturellement mais est le résultat d'un travail sur l'esprit. Notre monde contemporain au contraire cherche, et ceci dès l'enfance dans un travail éducatif, à relier l'image au langage, et les enfants de se promener dans les musées avec des questionnaires. Comment l'art pourrait-il alors apporter cet intervalle, ce vide, la possibilité d'une contemplation ?

k - Le tableau est-il un symptôme ?

Pour comprendre si le tableau est un symptôme, il nous faut avant tout comprendre ce qu'est un symptôme et qui en est le sujet. Nous avons compris que le désir est construit à partir du manque, mais où se cache ce manque propre au désir ? La psychanalyse nous explique que nous devons passer par le langage et qu'il est impossible d'atteindre le réel, et même la fiction de la vérité, de façon frontale. C'est dans le symptôme qui est en train de se formuler que quelque chose peut être découvert. S'il y a une vérité dans le symptôme c'est de prendre le désir en charge.

Didi-Huberman suit le sentier ouvert par Freud mais en y attrapant l'importance de l'observation, du regard porté sur les hystériques et de leur symptôme. Il écrit : « Freud rendait à l'évènement visuel du symptôme toute sa complexité, toutes ses tensions, tous ses double-fonds. »[212] D'une certaine manière la psychanalyse ouvre le regard sur la partie d'ombre de la peinture et au lieu de la réduire à son contexte historique ou une biographie de l'artiste factuelle, regarder une peinture comme un symptôme c'est accepter sa complexité, accepter que le sens nous file entre les doigts. Car si d'un point de vue thérapeutique il est important de saisir le symptôme et de l'analyser pour « guérir », l'objectif d'un tableau n'est pas la guérison. Il n'est pas nécessaire que le tableau soit un symptôme, mais plutôt qu'il soit regardé avec cette ouverture d'esprit. Et si le symptôme prend le désir en charge, le tableau est peut-être cette matérialisation où tente de se donner à voir ces mouvements. L'art est pour Freud la sublimation du désir qui, à son origine, est sexuel. C'est ce déplacement qui intéresse la psychanalyse car il opère de la même manière que le symptôme. C'est une énergie qui est détournée de son but. Pour Jung, il s'agit aussi d'une transformation de l'énergie mais pour lui l'énergie n'est pas uniquement sexuelle, et il donne une place importante aux images comme dessinant ces énergies qu'il appelle archétypes. Même si leurs avis diffèrent, ce que nous pouvons noter est qu'il s'agit d'une transformation de l'énergie : pour la maladie, le symptôme permet de trouver malgré tout un équilibre quand bien même celui-ci est bancal. Il ne s'agit donc pas de confondre symptôme et maladie. Le symptôme, s'il est compris comme ce déplacement de l'énergie, peut alors être une notion appropriée pour l'art. La notion de sublimation a largement été critiquée par la

[212] Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Édition Macula, 2014, p. 370.

psychanalyse elle-même qui l'a produite tant elle se juxtapose « à la capacité de créer. »[213] Partons de l'hypothèse que le tableau est un symptôme : nous pouvons alors nous poser la question de savoir à qui il appartient. Plus précisément, dans ma pratique il est nécessairement un déplacement de mon énergie mais au lieu de s'appuyer sur mon unique fantasme, il vient s'articuler sur le fantasme de l'autre ; et s'il s'agit de désir, dans le cas du portrait nous pouvons parler de désirs au pluriel : désir du peintre, de la personne peinte et parfois de celle qui passe commande, et en bout de course le désir du regardeur qui se projette sur le tableau. Bien plus que de faire l'analyse du tableau comme d'un symptôme, nous trouvons intéressant d'utiliser les outils que la psychanalyse nous offre afin d'activer notre regard sur les images. Si nombre d'artistes, comme Magritte, se méfiaient de la psychanalyse c'est avant tout pour ces interprétations parfois sauvages et figées qui ont pu être faites et ont amené à des conclusions parfois trop simplistes.

Le langage nous permet d'être une personne, une subjectivité, mais il comporte aussi ses pièges comme celui de la norme qui peut aller jusqu'à faire du sujet « personne », c'est-à-dire la faire disparaître. Le langage est aussi le lieu de l'Autre, l'autre par qui nous passons pour découvrir les racines de notre désir. La fondation du désir est le vide, comme la séparation avec la mère est à l'origine du langage. C'est donc dans ce manque que vient se poser le tableau. Il est une surface de projection habitée par une image peinte par l'artiste, qui tient en son sein (qui n'est pas celui de la mère !) le discours, le langage. Il est en place du vide originel marqué par la coupure, la séparation avec le corps de la mère mais aussi avec notre propre corps, tant dans un premier temps il nous semble morcelé. Le portrait apporte cette satisfaction de l'unien, de nous fondre en une image unique, en une personnalité définie et singulière. Il tient dans le portrait peint, le discours, la présence de celui ou celle qui est représenté.

Il existe une sorte de dosage entre la personne représentée et l'auteur et c'est le regardeur finalement qui fera basculer la représentation soit du côté du peintre par une analyse dont il sera le centre, soit du côté de la personne peinte comme peuvent le faire, par exemple, les historiens à la recherche d'informations contextuelles. Le tableau oscille aussi entre sujet et objet, objet de convoitise, de faire-valoir, de désir basculé du

[213] Sophie de Mijolla-Mellor, *Le choix de la sublimation*, Paris, PUF, 2009, pp.2-3 *in* Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, *op. cit*., 2014, p. 372.

côté de la subjectivité, de la place de l'humanité. Au final, c'est toujours le regardeur, en dernière instance, qui déterminera ce qu'il voit. Le savoir est déjà dans le regard, la psychanalyse étant un outil à son ouverture. Mais qu'est-ce au juste que ce savoir ?

4 - Ça-voir ?

a- Le Savoir

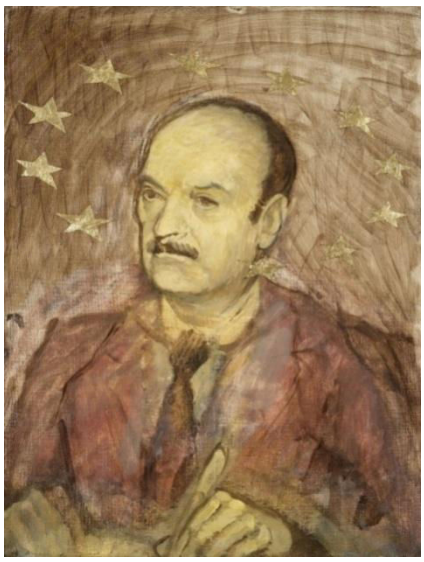
Quand Lacan parle de savoir il faut l'entendre comme le savoir de l'inconscient, celui qui se trouve dans la langue, dans les signifiants. Il s'agit d'un savoir qui ne se sait pas ! Il s'est construit tout au long de notre vie, par accumulation de multiples expériences qui nous déterminent et pourtant sont inconscientes. Le savoir en psychanalyse n'a donc rien à voir avec le savoir comme nous l'entendons habituellement, c'est-à-dire un contenu sur lequel nous avons toute maîtrise comme le savoir scientifique, universitaire, etc. Ce qui détermine ce savoir, ce sont les signifiants que nous avons choisis dans l'insu tout au long de notre existence, et qui nous déterminent comme étant plutôt mélancolique, hystérique, phobique, etc. Ce qui revient à dire que, si ce savoir est celui du mélancolique, il ne sera pas celui de l'hystérique. Il existe donc différents savoirs, chaque individu ayant le sien qui est unique et singulier. C'est pour cela que chaque analyse est une aventure nouvelle et unique : car si des savoirs se révèlent être de la même structure (structure paranoïaque, structure phobique, etc.) leurs signifiants ne se partagent pas.

La peinture, si elle peut donner à voir quelque chose de la structure du peintre – chez Garouste on perçoit cette difficulté à appréhender le corps d'une façon unifiée – elle est, pensons-nous, l'expression de ce savoir, savoir psychanalytique, et qui est d'une certaine manière inaccessible. Nous voyons dans le tableau un savoir sans avoir vraiment les outils pour le comprendre, et d'ailleurs ce n'est pas, nous semble-t-il, ce qui est recherché : ce qui est important c'est finalement une preuve de son existence. Dans les lapsus, les actes manqués, les rêves, ce savoir pointe son nez et le tableau est cet espace physique où ils peuvent s'exprimer. C'est d'autant plus intéressant lorsqu'il s'agit du portrait car nous avons là toute la complexité de la structure qui se donne à voir en

un tableau. Le portrait comme un miroir offre le reflet de l'autre, l'Autre du signifiant dans l'échange de la rencontre, le grand Autre. Tout cela constitue le langage même de la peinture, si nous pouvons parler de langage en peinture.

Le savoir pour la psychanalyse lacanienne est « in-su », ce qui semble un paradoxe et l'oppose à toute autre définition de savoir. C'est par le travail de l'analyse que le sujet découvre l'existence de cet « in-su ». Ainsi, le savoir du psychanalyste est de savoir qu'on ne sait pas, ce qui n'est pas totalement juste puisque le travail de l'analyse nous apprend quelque chose sur notre mode de jouissance, notre singularité. Nous n'accédons pas à ce savoir par les livres mais par la pratique et c'est un point commun avec la pratique picturale. Le bon cuisinier n'est pas celui qui connaît toutes les recettes de cuisine et qui met dans votre assiette la rédaction de l'une d'entre elles. Ici le savoir se pratique, se goûte, s'expérimente.

Le savoir dans ma pratique passe avant tout par la narration d'une vie, d'une sensation, narration que j'essaie par mon savoir de peintre, « le métier du peintre », de transformer en couleurs, formes et matières. Mais le savoir peut aussi prendre des formes totalement différentes dans le portrait. C'est le cas par exemple de cet artiste conceptuel, Michael Fullerton, qui a un discours comme savoir derrière ce qui semble être de simples portraits et qui porte sur le monde des affaires et de la politique. Ses peintures sont accompagnées de petits cartels qui pointent des scandales et propagent des informations.



Michael Fullerton
An Unexplained Mystery, Not Broadcast on CBS's « Unexplained Mysteries » (Roberto Calvi), 2010
Huile et feuille d'or sur toile de lin, 61 x 46 cm

Romain Bernini,
portrait de John Frum
sur caisse de transport, 67 x 53 cm

Ou encore comme ci-dessus cette œuvre qui ne peut réellement nous parler sans savoir qui est représenté : il s'agit de John Frum qui prétendait être un Dieu sur terre et créa un culte en son nom. Autre exemple, Silvano Lora, révolutionnaire communiste dominicain, qui fit une série de portraits de personnages qui ont porté la Révolution.

Silvano Lora
Toussaint-Louverture, 1988
Acrylique sur toile

Dans ces trois exemples, il s'agit, non pas d'un savoir du type psychanalytique *a priori* (il est toujours à trouver) dont nous avons parlé, mais de celui-là même de la culture. L'œuvre nous permet alors de connaître une problématique ou un savoir qui jusqu'alors pouvaient nous être étrangers. Le tableau n'a pas ici comme finalité d'être un simple portrait mais le médium vers une connaissance, une problématique.

b - Jouer sans le savoir

Pour accéder à la vérité, on est obligé d'en passer par du « semblant », ce qui peut paraître une contradiction. Ce n'est pas sans rappeler l'importance du jeu, comme un « valant pour », un semblant qui a pour référence une situation dans le réel, il en est de même dans le fantasme comme nous allons le voir. Le symptôme, pourrait-on dire, est la mise en jeu de la vérité par des moyens de semblant, de « faire comme si », de valant pour... À cette grande différence que nous ne savons pas que nous sommes en train de jouer et c'est bien là le travail de l'analyse de nous le faire découvrir. Freud nous montre combien le premier jeu a cette fonction de semblant pour l'enfant dans son exemple du « fort-da » ou de la bobine que l'enfant laisse tomber pour ensuite la ramener et la laisser tomber de nouveau. Dans ce jeu de va-et-vient, il joue la disparition de sa mère, une sorte de mise à distance par la mise en scène du jeu de la

bobine. N'est-on pas là à l'origine de l'art ? Nous sommes le jeu du langage pour essayer de dire notre désir, comme le rêve est le lieu de l'énoncé de notre désir. Et Freud cherchera par le dispositif de la psychanalyse à en découvrir le sens tout en sachant qu'il y a une partie ombiliquée du rêve, partie opaque impossible à interpréter. On parle d'énoncé dans le rêve car nous ne connaissons pas, *a priori*, la personne qui parle, l'énonciation n'a lieu qu'au moment où la personne raconte son rêve. Lacan va mettre en avant le fait que si le rêve est l'espace de l'énoncé, il se passe quelque chose au moment de l'énonciation, dans le langage, et dans le langage de l'énonciation il y a du désir. Ce qui veut dire, en psychanalyse lacanienne, qu'il y a de la jouissance, à savoir que nous jouissons lorsque nous parlons, non pas de ce que nous disons mais du fait même de parler, il y a de la jouissance dans l'énonciation. Lacan s'appuie sur la théorie marxiste du capitalisme et fait des analogies entre plus-value et plus-de-jouir, chaîne signifiante et chaîne de travail, travailleur et sujet, objet et objet *a*. Le capitaliste utilise la force de travail du travailleur pour produire un objet qui lui rapportera de la plus-value. Le sujet par la chaîne signifiante produit un plus-de-jouir, un fantasme qui se situe essentiellement dans l'imaginaire afin de tenter de récupérer l'objet perdu, retrouver une part de son être. Mais le fantasme n'est pas seulement imaginaire, il est aussi symbolique et, comme nous l'avons vu, possède une partie de réel, un reste constitutif d'une métonymie. Ainsi lorsque le sujet est dans le fantasme, il joue sans le savoir une part de son réel, de sa vérité.

c - Savoir de qui ?

Mais alors où se situe le tableau ? Doit-on le regarder comme un rêve et donc comme pur énoncé, ou comme une énonciation et dans ce cas qui parle ? Car dans le portrait il y a cette ambiguïté sur l'énonciation entre le peintre et le modèle. Pour certains, comme nous l'avons évoqué, le style du peintre est la réponse et le place à l'origine de l'énonciation. Le tableau pourrait devenir l'espace de son fantasme, expression de symptôme, de sa jouissance. Mais lorsque la personne peinte participe de façon active à l'énonciation par des demandes précises – composition, apparition d'éléments, choix de vêtements, postures précises, etc. : il semble qu'à ce moment l'énonciation ne soit pas le fait d'une seule personne, elle se complexifie et il devient

difficile, voire impossible, de démêler ce qui serait à l'un et à l'autre. C'est alors le fantasme de l'un qui passe au travers du fantasme de l'autre. La question de la place de l'auteur reste alors ouverte. On peut se demander qui va profiter du plus-de-jouir. Dans la plupart des cas, c'est le peintre qui semble être en place du capitaliste et profiter d'une plus-value financière, car il est rémunéré pour son travail et en ressort alors un chiffre. Mais la personne peinte aussi tire un plus-de-jouir dans l'aura qu'elle y gagne, et les politiques dans l'histoire de l'humanité ont su en tirer parti. Dans un cas extrême, le peintre est à la place du travailleur et n'aura aucun bénéfice visible de sa production : Van Gogh en est un exemple. C'est un plus-de-jouir comme cadeau à l'humanité ! Jeff Koons, quant à lui, est sans aucun doute le capitaliste qui profite du chiffre formidable de la vente de ses œuvres, l'objet industriel étant au centre de sa création, pour ce qu'il est, c'est-à-dire absolument rien d'autre qu'un objet : Jeff Koons décrit sa vie comme un cadre qui va travailler chaque jour de telle heure à telle heure, et est en quelque sorte l'artiste du capitalisme par excellence, et le système le lui rend bien. Dans ce rapport économique, l'acheteur fait de l'œuvre son objet *a*, qui en tant qu'œuvre d'art, et parfois dans sa difficulté d'acquisition, laisse le sujet dans l'illusion qu'il sera sûrement comblé en retrouvant ce qui pourtant est à jamais perdu.

La peinture est-elle véritablement un symptôme ? À qui appartiendrait-il alors ? Nous verrons qu'il s'agit bien plus d'un *sinthome*. Mais pour tenter d'y répondre, nous voyons que la peinture de portrait possède des règles, règles d'un jeu qui ne s'offre pas en tant que tel mais qui pourtant se répète. Elles sont le point commun entre rituel, religion et jeu, comme nous l'avons vu avec Bateson plus haut. Un homme pose, c'est le roi. Le peintre doit mettre en scène cet homme dans la posture du roi : cet homme souhaite être représenté en roi avec les outils qu'offre la peinture, avec tous ses semblants. Ce qui est remarquable dans le portrait, et cela Vélasquez a su le rendre dans tous ses portraits, c'est évidemment de donner à voir une part de vérité dans ce jeu de semblant afin de donner la véracité du tableau. Les visages et leurs expressions sont dans la peinture de Vélasquez très proches de la réalité (ce qui lui vaudra une remarque du pape Innocent X), et il y a le reste, tout ce qu'il a su prendre dans son filet, à savoir le fantasme de ce qui est représenté, une grande dignité, le pouvoir, etc. Il y a donc dans la peinture de portrait cette part de vérité qui donne au regardeur cette sensation qu'il voit la vérité tout en étant devant un tableau. C'est là, nous semble-t-il, tout le processus du fantasme qui, tout en montant un dispositif artificiel, réussit ce tour de force, et ceci

parce qu'il contient une part de réel, de nous donner la sensation que ce que nous vivons là est bien réel de manière métonymique. Il en est de même pour le jeu. Les enfants se désintéressent des jeux dont ils ne trouvent aucun référent dans leur propre existence. Si on ne joue pas au poker à quatre ans, ce n'est pas que les règles soient trop difficiles, mais que l'enfant n'a pas encore à faire avec ces enjeux, laisser croire à l'autre que l'on a tous les as, bluffer, etc. Pour reprendre le processus du rêve, à savoir qu'il est énoncé et devient énonciation lorsqu'il est raconté, il y a dans le *process* de la peinture une étape de plus tout en nous laissant l'énoncé inaccessible, car dès que le modèle livre son désir nous sommes dans son énonciation qui se mêle ensuite à celle du peintre.

d - Savoir jouir sans corps

Un symptôme est un discours, il nous fait mettre en place tout un dispositif. C'est dans cette optique que nous pouvons tenter d'envisager en quoi la peinture de portrait peut être parfois un symptôme. Le symptôme est plus fort que soi, on ne le choisit pas, il est là, et c'est l'analyse qui va nous conduire à le découvrir, le dévoiler pour ce qu'il est. Pour Lacan, nous ne parlons pas simplement dans le but de nous exprimer mais le fait de parler est une nécessité de jouissance. Nous disons souvent « ça va mieux quand on parle », non pas à cause du sens de ce que nous disons mais parce que nous parlons et libérons par la parole quelque chose du trop de jouissance. Nous jouissons par l'*Autre du langage* et pourtant il n'a pas de corps, c'est une chaîne signifiante. Sans corps, sans substance, l'*Autre du langage* jouit du sujet (le sujet en psychanalyse n'est pas le sujet de la philosophie, à savoir qu'il est le sujet de l'inconscient). L'hystérique dit qu'elle jouit du langage, on peut d'ailleurs parfois en reconnaître le symptôme dans le flux de paroles qui nous arrive comme une vague, un tsunami.

Dans le symptôme, on peut voir la force, la puissance de l'inconscient, il se remarque aussi parce qu'il se répète. Le symptôme est le signal que l'inconscient est là en train de jouir. Il est une substance de savoir qui s'exprime dans le fantasme. L'autre chemin pour découvrir l'inconscient est le fantasme qui est en quelque sorte un scénario, c'est-à-dire un discours. Ce discours est celui de l'inconscient. Il y a dans le fantasme une part de réel. Lacan nous dira qu'il peut se traverser, que cette traversée est une

expérience en soi qui, comme nous venons de le voir, est aussi une traversée du réel et donc une expérience douloureuse.

La jouissance de l'autre est en lien avec la construction du fantasme. Le fantasme se traduit dans le symptôme par exemple dans l'anorexie. L'anorexique peut avoir comme fantasme une injonction « tu dois mourir » que lui ordonnerait son père. Le père ne lui a pas fait une telle demande, c'est ce que Lacan définira comme « recevoir son message sous une forme inversée ». Le « tu dois mourir » est une énonciation mais pas de la jeune anorexique, ni de son père, c'est l'énonciation du sujet de l'inconscient. Mais elle prête au père ce commandement. Autre formule de Lacan : « la vérité c'est la petite sœur de la jouissance ». La vérité porte sur une jouissance interdite au langage. Tout ceci nous rend la tâche difficile, car s'il y a symptôme dans la peinture de portrait il est nécessaire de procéder à un décryptage puisque ce qui nous serait donné à voir pourrait être sous une forme inversée. Comme le temps ne s'attrape pas, il laisse des marques, des traces, il semble impossible de parler de lui sans support, sans matière ni espace. Le témoignage d'Antoine Duprez montre combien le temps lui a été nécessaire afin qu'émerge « quelque chose » de lui, une image. Que le temps permet le lapsus, l'acte manqué et que même à notre époque où la technologie avance à une vitesse folle, comme si nous voulions le réduire de plus en plus, du portrait fait en plusieurs journées de pose nous en sommes au selfie, forme de « tête réduite » du portrait. Nous ne l'anéantissons jamais. Si infime soit-il, il s'opposera toujours au néant. C'est donc que la structure procède du temps lui-même, qu'il ne saurait y avoir de structure sans temps. C'est à partir de cette contrainte, ou condition, que nous nous sommes interrogés sur tout le dispositif du portrait, à savoir : un peintre avec son matériel lié à son métier, le tableau, disposé légèrement en oblique permettant au peintre de voir à la fois son modèle et ce qu'il peint, le modèle installé dans la pose qui sera celle du portrait, et tout ce qui va être dit et tout ce qui va être tu, dans l'espace constitué de vide de l'atelier. À quoi cette situation tout à fait artificielle fait-elle référence ? Il faut dans un premier temps définir d'où vient la demande. Là il existe plusieurs réponses. Nous avons découvert que c'est dans l'expérience que va se déterminer le savoir, dans une circulation qui si elle passe par l'autre ne saurait naître hors de soi, ni être jamais maîtrisée. Est-ce dans ce mouvement que l'être construit son « je » et comment devient-il le jeu du portrait

IV- Espaces de « je »

Cette quatrième partie est presque comme une parenthèse, tout comme d'ailleurs l'est le jeu en général, une parenthèse sur le réel, à jouer comme si c'était vrai, comme si c'était le réel. Il y a à ce titre des analogies entre jeu et rituel dans ce qu'ils ont d'artificialité ainsi qu'une manière de cadrer nos émotions, de vivre nos relations humaines de façon à canaliser nos pulsions. Une profonde artificialité.

1 - Les je-ux du portrait : « portrait deux... »

En quoi le dispositif spécifique de « face-à-face » du portrait a pour enjeu le lien social ? Nous savons aujourd'hui que nombre de portraits contemporains sont faits à partir de photographies parfois glanées sur internet et par là-même font disparaître toute réalisation de lien social dans la pratique du portrait. Nous savons aussi que certains portraits du XV^{e} siècle ne furent pas faits en présence du modèle parfois décédé, il était réalisé à partir d'un masque mortuaire, à partir d'une autre peinture ou de la simple description d'une personne. Mais nous allons dans ces quelques lignes nous attarder sur le portrait réalisé « face-à-face » où le peintre est en présence de la personne peinte. Cette situation, à tous points de vue exceptionnelle, ne va pas de soi. Se laisser regarder pendant un long moment comme regarder l'autre librement, l'observer dans ses moindres détails est une attitude sociale répréhensible et seul le peintre dans son dispositif autorise une telle situation. Avec parfois beaucoup de savoir-faire, le peintre cherche à regarder « discrètement » afin que la personne peinte reste « sujet », ce qui est différent d'un travail d'étude d'après modèles où le peintre en oublie parfois son sujet pour ne voir que l'objet de sa recherche anatomique. Cette observation du peintre est une sorte d'intrusion visuelle qui ne suit aucune convention. Parfois sans mot, le peintre et la personne expérimentent une sorte d'intimité qui se démarque fondamentalement de la psychanalyse où les regards entre analysant et analyste ne se croisent pour ainsi dire jamais, vu le dispositif. Alors en quoi ce « face-à-face » est-il lien social ? Pour parler du XV^{e} siècle, le peintre n'a pas la même condition sociale que les personnes qu'il peint, sa position est délicate car ce travail demande un dépassement des conventions liées à sa condition. D'une certaine manière, la personne peinte se mettant « au service » de la

peinture se place au service du peintre. Il n'est pas rare que cette situation extraordinaire conduise à une rencontre et même à une amitié, celle de Vélasquez avec la famille royale qui va élever sa condition sociale, ou encore Rubens qui peignit les portraits des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas méridionaux, qui le nommèrent peintre de la cour, mais aussi des rois d'Espagne ou d'Angleterre, avant de devenir ambassadeur… Il y a aussi l'exemple de Van Gogh qui peint les personnes qui entourent sa vie et qui pour la plupart sont des amis. Le déplacement social est ici inverse : le peintre s'intéresse à des gens ordinaires et, en les portant sur sa toile, leur donne une autre place, les rend visibles, insiste sur leur existence et d'une certaine manière les rend immortels.

2 - La rencontre comme jeu situationniste. Le tableau hors-je

Les situationnistes opposent le jeu au travail : c'est un mode de vie et leur adage est : « ne travaille jamais ». Il n'y a pas de définition du jeu, il offre une infinité de possibilités dans sa création de règles et, en ceci, il y a un parallèle évident avec l'art. Sa dimension inutile intéressa des artistes du mouvement Dada, à la recherche du blasphématoire par l'introduction du hasard. Le jeu devient l'espace possible de la liberté où le hasard est un outil de *désaliénisme* qui va être utilisé par bon nombre d'artistes comme dans les collages de Jean Arp, de Kurt Schwitters qui tentent d'organiser le hasard. La donnée blasphématoire trouve son origine dans la scène des joueurs au pied de la croix du Christ qui parient sa tunique. L'espace qu'ouvre le jeu sort du quotidien et conduit les participants dans une situation extraordinaire. Pour autant, une fois pris dans cet espace-temps, les joueurs s'y consacrent avec toute la gravité et l'importance qui existent dans la vie. C'est un espace permissif où les sanctions de la vie ordinaire n'ont pas lieu mais d'autres règles sont à suivre. Le jeu rejoint le mythe de l'art, l'enfance de l'art qui aurait commencé par un désir de jouer. Pour Bataille par exemple, le jeu commence avec les peintures rupestres. Paul Klee repense le processus créatif comme un jeu et cherche des adéquations d'un mode de faire avec ses règles propres. Bruce Nauman joue avec l'arbitraire des gestes. Robert Morris dessine les yeux bandés...
Gregory Bateson[214] propose une théorie autour du jeu qu'il associe à celle du fantasme

[214] Gregory Bateson, *Une théorie des jeux et du fantasme* & *À propos des jeux et du sérieux* & *Comment*

en s'appuyant sur la psychanalyse et la théorie du langage. Le fantasme est, selon lui, le domaine du jeu. Il met en avant l'importance du mensonge dans le jeu. Jouer, c'est jouer pour de vrai avec le faux. Il y a dans le jeu une manière de plagier la vie sociale et ses enjeux en leur donnant une dimension ludique pour les exorciser de toute la lourdeur propre au monde du travail et des responsabilités. Le jeu, comme l'explique Bateson, est une succession d'actions qui sont des « valant pour »[215]. Si nous partons de l'hypothèse que le dispositif du portrait est un jeu avec ses règles, ce qu'il reste à trouver c'est à quoi il fait référence, et s'il est un « valant pour », quel est-il ? On joue « au papa et à la maman », ou encore « aux Indiens et aux cowboys », au docteur, aux hommes d'affaires, princes, chevaliers et princesses, on rejoue des scènes le plus souvent imaginées. Le jeu est une sorte de scène imaginaire d'un autre imaginaire, ce dernier ayant comme référent le monde social, la réalité.

Mais alors, à quoi le jeu du portrait fait-il référence ? Un face-à-face ? Un duel ? Un autre soi-même ? Le stade du miroir ? Dis-moi qui je suis, oh miroir, dis-moi qui je suis !!! S'il s'agit du jeu du miroir, qui parle ? De qui provient la demande ? De la personne peinte ou du peintre ? Et le regardeur, lors de l'exposition, n'est-il pas aussi face à cette question existentielle : qui suis-je ? Mais peut-être est-ce rejouer le moment de la séparation originelle, celle qui fut à la source de nos premières angoisses, la séparation d'avec la mère. Pourquoi ? Le portrait se situe en ce point de contradiction où, à la fois, l'autre et soi sont dans un même mouvement. Le tableau donnera à voir le portrait d'untel qui est simultanément l'autoportrait du peintre et dans cette volonté de définir l'autre comme une entité une et indivisible. Nous ne formons qu'un mais, pour que le portrait advienne, la séparation est essentielle. Bateson emprunte à Korzybski[216], pour expliquer la relation entre langage et objet, l'expression de *carte-territoire*. Cette relation nous semble pertinente à utiliser aussi en ce qui concerne la peinture de portrait. Le tableau est en effet une sorte de carte et comme toute carte parle aussi bien du territoire que de ceux qui ont fait cette carte. L'étude de celle-ci, sa déformation montre l'esprit qui habitait ses contemporains, leur rapport aux autres, au pouvoir à leur égocentrisme. D'une certaine manière, la simple étude des cartes enseigne ce qu'était une civilisation comme l'étude d'un portrait apprend sur les relations humaines. Car,

---

penser sur un matériel ethnologique de, *in Vers une écologie de l'esprit*, tome 1, *op. cit,* 1977.
[215]*Ibid.,* p. 250.
[216] *Ibid.*

avant tout, le jeu du portrait est aussi celui du lien social. Il joue à situer la place du regardeur et à établir une certaine relation avec la personne peinte. Louis Marin décrit parfaitement dans *Le Portrait du roi*[217] toute la complexité de ce lien où les places doivent être respectées et font modèle : être en admiration face au roi et à sa splendeur. Évidemment ici nous sentons que l'on dépasse le simple jeu, et qu'il s'agit bien d'enjeu politique dont le portrait est la représentation. Bateson parle du jeu comme point commun entre magie, rituel et religion, nous pourrions ici ajouter politique, en gardant cette définition du jeu comme étant le dispositif artificiel « de signaux qui valent pour d'autres événements »[218]. Mais ce cadre qui définit le jeu n'est pas stable, il peut parfois être modifié et ce qui au départ est un simple « semblant » prend une dimension dramatique où le moindre faux pas peut avoir de graves conséquences. Ainsi, explique Bateson, c'est le cadre qui définit qu'il s'agit bien d'un jeu, car les actions du jeu peuvent tout aussi bien être exactement celles d'une autre situation. C'est avec cela que les situationnistes jouent, en mettant le jeu au centre de leur mode de vie, il devient une action directe dans le quotidien ; il n'y a plus d'œuvre, l'œuvre c'est le jeu, le jeu est dans la vie, la vie est un jeu. Il n'y a donc plus d'objets d'art, d'objets marchands. Le jeu devient pour les situationnistes le point de départ d'une utopie de société, contre un ordre unique, contre un monde marchand. À ce point, on peut se demander si cela reste un jeu.

Nous voyons que la peinture de portrait, en apparence, semble bien éloignée de ce type de processus. Évidemment, quand le portrait est au service du pouvoir et de l'argent comme il l'a été dans la société occidentale pendant des siècles, nous l'opposons à la fraîcheur du jeu. Il y a pourtant des points d'ancrage, à contresens peut-être, avec ma pratique du portrait. À savoir, sur la notion de fantasme, d'objet invendable, de mise en place d'une règle du jeu, de l'échappée qu'offre la rencontre. Bateson fait une analogie entre le jeu et la thérapie que nous pouvons, nous semble-t-il, étendre à la pratique du portrait en peinture. Il explique que la thérapie, comme le jeu, se définit dans :

> *(…) un cadre psychologique défini, une délimitation spatiale et temporelle d'un ensemble de messages interactifs ; dans l'un et dans l'autre, les messages*

[217] Louis Marin, *Le portrait du roi*, *op. cit.*.
[218] Gregory Bateson*, Vers une écologie de l'esprit, op. cit.*., p. 251.

entretiennent un rapport particulier et spécial, avec une réalité plus concrète et plus fondamentale : de même le pseudo-combat ludique n'est pas un vrai combat, de même le pseudo-amour ou la pseudo-haine. Le « transfert » se distingue de l'amour et de la haine réels, par des signaux indiquant le cadre psychologique : et c'est en fait ce cadre qui permet au transfert d'atteindre sa pleine intensité, et au malade et au thérapeute d'en discuter.

Il nous semble évident à cette lecture qu'il existe une forte analogie à faire avec la peinture de portrait dont les signaux importants et à maintenir sont la rencontre dans un atelier, le dispositif chevalet et matériel de peintre, la limite de temps (avec un début, un milieu et une fin), exactement comme une règle du jeu. Règle du jeu dans ma pratique dans le semblant de la commande. Car, malgré cette importance donnée aux signaux, il peut y avoir des glissements de cadre, des non-reconnaissances du cadre, et la relation bascule dans « autre chose », c'est alors au peintre, s'il souhaite maintenir le cadre du portrait, de conserver la position. Cela est parfois périlleux, lorsqu'il s'agit de portraits de personnes psychotiques, comme cela m'arrive dans ma pratique, et où la question du cadre est justement le nœud du problème. Bateson le note très bien d'ailleurs en parlant de la schizophrénie comme étant une problématique liée à la non-reconnaissance du cadre. Selon Bateson, à la différence du névrosé qui doit découvrir par l'analyse la part de vérité qui se trouve dans le fantasme, le schizophrène doit, quant à lui, découvrir que ce qu'il interprète comme étant de la réalité appartient au domaine de la métaphore, et ceci peut lui être révélé par la reconnaissance du cadre.

3 - Le rituel

Les Taoïstes ont un grand respect du rituel, notamment Confucius qui établit pour chaque événement de la vie un type de rituel. De cette manière, il met une distance avec le réel et donne forme à des émotions humaines qui sans cela resteraient confuses et donc douloureuses. Il en est ainsi pour les rituels du deuil dont il définit chaque élément, jusqu'aux cris et pleurs que chacun doit émettre en fonction de son lien avec le défunt.

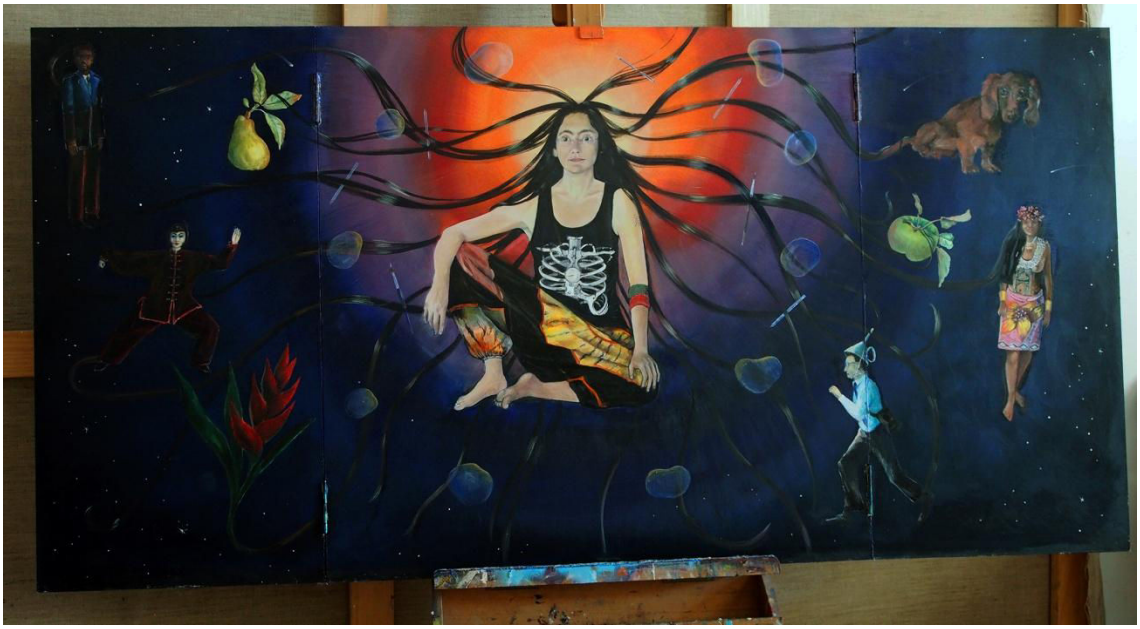
Dans le taoïsme, le maître établit des rituels dont les objectifs peuvent être divers,

certains sacrés et d'autres intégrés à la vie ordinaire : par exemple, celui où le maître accueille un patient chez lui dans une pièce conçue à cet effet. La première chose que fait le maître est d'écouter attentivement la plainte du patient. Puis, avec de l'encre rouge, il dessine un signe « illisible » sur une feuille de papier qui sera brûlée, mangée ou gardée près du corps du patient, un temps déterminé. Ce papier se nomme « fou »[219]. Dans le rituel taoïste, cette action est appelée « diffuser les souffles » (*« pou-k'i »* en chinois). C'est une manière de mettre à distance ce qui commence par cet échange de parole et d'écoute et se matérialise dans le geste, ici geste de peindre. *« L'homme est le rite »*, dit la philosophie chinoise. C'est-à-dire que l'être humain n'a pas une immédiateté au monde, il doit en passer par le rite[220]. Le rite est un espace de manifestation où chaque chose apparaît pour ce qu'elle est. Il y a là une médiation entre une émotion et son expression dans une forme déterminée. Le rite est donc avant tout une forme que l'on donne à ce qui est, par essence, invisible. Mais il semble important de noter que le rite est pure création humaine et c'est par lui – ce que pense la philosophie chinoise – que naît l'humanité. Confucius dit que le rite distingue, sépare, met de la médiation, contrairement à l'immédiateté de l'animal. C'est parce qu'il passe par le langage qu'il est forcément non pas immédiatement au monde, mais médiatement au monde. Le rituel est donc la médiation par laquelle l'homme se con-forme, c'est-à-dire qu'il va avec la forme, donne forme dans le rituel, le langage, l'art… C'est aussi une manière d'abandonner son *ego* pour épouser une forme rituelle. Dans ma pratique, il y a une sorte « d'habitude » que je ne saurais appeler rite. Peut-on appeler ainsi des gestes qui ne sont pratiqués que par une personne ? Ne s'agit-il pas là seulement d'habitudes ? Néanmoins, il arrive parfois avec certaines personnes qu'un petit rituel se mette en place devant un portrait. Ce fut le cas avec Aurélie, jeune femme qui est habitée par des hallucinations et qui cherche dans toutes sortes de pratiques une réponse à ces phénomènes. Elle pose assise sur une table sur laquelle j'ai mis une tenture de Bouddha ; pendant chaque séance nous allumons un bâton d'encens d'une durée de quarante-cinq minutes ; nous nous saluons en rassemblant nos mains à la hauteur du cœur, puis elle fait sonner le bol chantant afin de débuter la séance. En fin de pose, c'est moi qui fais sonner le bol. Ce rituel s'est mis tout naturellement en place et nous permet

[219]Kristofer Schipper, *Le Corps taoïste,* Paris, Fayard, L'Espace intérieur, 1987, p. 102.
[220] Xun Zi**,** Le *Xunzi,* chapitre XXVII, « Des grands principes », 325, *Philosophes Confucianistes*, Pléiade*,* pp. 1238-1239 ; cité aussi dans « Les Nouveaux Chemins de la connaissance » sur France culture le 27/10/2015.

à toutes les deux d'être concentrées. Pendant les séances, il arrive alors qu'elle fixe le drap blanc tendu sur la vitre face à elle et qu'elle ait des hallucinations. Ce petit cérémonial est né de son choix même de représentation, au départ assise en position de méditation dans l'espace. La pose étant trop difficile à tenir, nous avons décidé qu'elle choisisse une pose plus confortable. Mais l'idée est la méditation et la vision, d'où ses yeux écarquillés. Ce dispositif est pour moi une première et n'est malheureusement pas possible à instaurer avec tout le monde ; j'apprécie beaucoup ces gestes qui donnent à ce moment une dimension sacrée même si au départ je me suis sentie intimidée et légèrement troublée. On peut parler de rituel car il pose un cadre qui crée un espace-temps hors de la vie ordinaire et qui se répète à chaque séance. Ce n'est pas le rituel de ma pratique mais celui unique de cette rencontre précise entre Aurélie et moi. Pourtant, ce triptyque a quelques liens avec le sacré car il pose un temps qui lui est propre et qui n'est pas celui de la vie profane, mais puisque ma démarche est solitaire et unique, qu'elle n'est pas partagée par d'autres peintres, on ne peut véritablement parler de rituel.

Sabine Stellittano
Caille, 2016
Huile sur bois
80 x 80 cm fermé



Sabine Stellittano
Caille, 2015
Huile sur bois
80 X 160 cm, triptyque ouvert

Jean Rouch qui a filmé des rituels a su lui aussi faire de sa pratique, celle de filmer, un geste qui va au-delà du simple fait de filmer et non pas seulement un œil extérieur qui filmerait ce qui lui est donné à voir. Rouch est dedans, avec sa caméra, il vit le rituel. Je vois un point de rencontre avec ma pratique car je ne reste pas extérieure à ce qui m'est dit pour ensuite le peindre, je cherche à être au plus près, dans la proximité, à faire partie, dans le temps du tableau, du délire ou du fantasme de l'autre, c'est de cette manière que je réussis à peindre ce désir qui n'est pas le mien *a priori*, mais le devient. On peut dire que les pratiques artistiques sont des rituels car elles permettent de vivre autrement le temps et l'espace, même lorsqu'elles s'attachent à la vie ordinaire, leur opération d'isolement ou de focalisation pose un regard autre : une conscience. Le cérémonial permet de donner une forme à ce que nous avons du mal à saisir. Confucius donne une place sociale au chagrin, lui permet de s'exprimer par un rituel extrêmement précis.

Dans la partie précédente nous avons exploré la notion de « je », nous avons interrogé comme n'étant pas si délimitée, ni si réelle qu'elle pourrait nous apparaître. Notre « je » n'existe qu'en lien au monde, aux autres sujets, à l'Autre. Sa forme est poreuse, sans frontière distincte, sa construction est en grande partie imaginaire. Les

Japonais abordent le « je » autrement avec la notion de *« Aidagara »*[221] qui découle de celle du *« Ma »* qui est un intervalle qui sépare et relie deux éléments, et quand il s'agit de deux personnes on parle de *Aidagara*. Pour notre culture, la rencontre commence par deux « je » pris dans un espace-temps commun alors que pour l'*Aidagara*, c'est de l'expérience dont il est question et non de sujet, ou plutôt c'est l'expérience qui est le sujet. Elle est relation, le sujet est ce qu'il se passe entre les deux individus. Comme pour la musique où le silence n'est pas là pour mettre en valeur les sons, mais ce sont les sons qui résonnent pour donner corps au silence. Ce principe nous le retrouvons dans la relation humaine où ce ne sont pas les individus qui importent mais la relation dans l'espace qui les sépare et les relie. Ce n'est alors pas exactement le « je-tu » de Martin Buber : « je m'accomplis au contact du Tu. Je deviens Je en disant Tu »[222] ; mais plutôt deux « tu » qui, par leur présence, créent un espace de circulation nommé *Aidagara*. C'est de cet espace que peuvent naître les jeux, les arts. Nous pourrions dire que ce sont des variations qui tentent d'étirer, de déplacer, nouer, enrouler, rapprocher, articuler sous toutes ses formes l'*Aidagara*. Cet espace qui sépare et relie, le Ma japonais, nous le retrouvons dans la méditation, la psychanalyse et la peinture.

[221] *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*. Textes réunis et présentés par Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fernaud, Éditions Philippe Picquier, p. 46.
[222] Martin Buber, *Je et Tu*, 1923, Paris, Édition Aubier, coll. Philosophique, 2012, p. 30.

V- Méditation, psychanalyse et peinture

Dans cette partie de notre recherche, nous aimerions donner à voir les liens étroits qui unissent la méditation, la psychanalyse et la peinture. Ces trois pratiques étant des médiums de transformation de l'être, de découverte de soi et de conscience du temps. La psychanalyse permet, entre autres, de découvrir la nature de l'esprit, sa structure, ses rouages, cette connaissance ouvre la possibilité d'avoir une relation à notre esprit, de pouvoir l'observer. La méditation elle aussi offre un examen similaire en portant notre attention sur notre souffle qui peu à peu nous canalise vers le calme. La peinture est en quelque sorte la synthèse des deux dans le geste. Dans le cas particulier du portrait, c'est aussi la capacité à observer non seulement son esprit mais aussi ce qui est en train de se faire, de se passer, de se relier à l'autre. Ce *process* se fait sans penser, et il s'agit de trouver cet état, cette disponibilité permettant de ressentir avec justesse le temps présent.

1 - Notions de vide

La notion de vide, angoissante dans la culture occidentale, est pour l'Asie la base de la philosophie et la spiritualité. Associée à celle du manque, du néant, notre culture n'a de cesse de combler le vide, la société de consommation a bien su utiliser notre structure qui met l'individu face à une incapacité de tolérer le vide en soi. Pourtant Lacan explique que l'angoisse, bien souvent, naît du manque du manque, que la séparation est fondamentale, que le vide qui s'en crée permet à chaque individu de se construire. Nous retrouvons ici le principe même du *Ma* ou *Aidagara* japonais qui donne toute sa valeur à l'espace, l'intervalle sans lequel nous ne pourrions vivre, partager, créer. La cure psychanalytique a bien su optimiser ce jeu d'espace avec son dispositif si singulier entre analysant couché ayant dans son dos, hors de sa vue, l'analyste assis. L'*Aidagara* ici subit dans ce dispositif une torsion représentée par le nœud de Moebius si cher à Lacan.

La méditation est une pratique courante pour les artistes de la Chine ancienne. Dans le grand texte ancien taoïste de Zhuang Zi, il est raconté qu'un seigneur de la

période Song[223] commanda des peintures. Alors un grand nombre de scribes arrivèrent mais l'un d'eux eu une attitude qui le surprit : il partit s'enfermer dans sa chambre. Le seigneur envoya quelqu'un voir ce qu'il y faisait. Le peintre était assis, nu, en méditation. Pour le seigneur c'était là une preuve qu'il s'agissait d'un vrai peintre ![224] Pour ces « vrais » artistes « (…) leur métier est une ascèse, c'est par la méditation, la purification, l'extase qui s'ensuit qu'ils accomplissent l'œuvre créatrice. Leur travail artistique lui-même est un but en soi, une manière de « nourrir l'esprit vital » et d'atteindre la « longue vie », une Voie personnelle. »[225] La méditation aujourd'hui englobe beaucoup de choses, mais elle est avant tout un entraînement de l'esprit et on comprend ici en quoi la psychanalyse peut être un outil précieux dans ce type de démarche. La méditation permet différentes choses, elle peut être un moyen de déconstruire le désir tout comme la psychanalyse, mais d'une tout autre manière, de mettre en place une présence ouverte, de se libérer des pensées, d'avoir une attention focalisée, de la diriger vers l'amour altruiste dont parle beaucoup Mathieu Ricard. En résumé, au lieu de méditation nous devrions parler de méditations au pluriel. À ce titre Mathieu Ricard qui travaille en collaboration avec des scientifiques, explique que les neurosciences ont permis de donner à voir que pour chaque type de méditation il y a une signature différente dans notre cerveau. Notre hypothèse, et la peinture taoïste Song en est la preuve, est que la peinture est une forme de méditation.

La peinture Song est l'expérience du Tao où l'homme et l'univers ne font qu'un. L'art est ce domaine privilégié qui peut communiquer cette expérience, avec la poésie, la peinture, etc. L'artiste réalise un vide intérieur pour se libérer de tout conditionnement et devenir Tao. C'est dans cet état qu'il peut témoigner de la présence du Tao. Le peintre accueille ce qu'il peint pour faire corps avec, il devient arbre, montagne, vent, il témoigne de ce qui n'a ni commencement, ni fin. D'où découlent des choix esthétiques où l'œil n'est pas à l'origine d'une perspective, il s'agit bien plutôt d'un regard qui se déplace dans l'espace même de la peinture, tel un souffle. Chaque élément dans sa forme évoque un autre élément, véritable métonymie du réel. L'encre noire diluée dans l'eau semble vibrer subtilement à chaque mouvement du peintre dans la nature. Le vide

[223] La dynastie Song règne en Chine entre 960 et 1279.
[224] *La Voie du Tao, un autre chemin de l'être*, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2010, p. 26.
[225] *Ibid.*

est dans cette peinture fondateur, il est la présence même du Tao. On comprend alors que le geste de la peinture n'a pas pour but unique l'objet produit, il est un geste religieux dans le sens même où il relie l'artiste au Tao.

Li Bai (Li Po) disant un poème attribué à Liang Kai
81,1 x 30,5 cm
Tokyo, National Museum

> *Les montagnes ont des torrents pour artères, les herbes et les arbres pour chevelure, la brume et les nuages pour teint… Les rochers forment le squelette du ciel et de la terre… L'eau est le sang du ciel et de la terre ; le sang doit circuler, non pas rester gelé ou stagnant…*
>
> *Ainsi que l'a dit un ancien : un poème est un tableau sans formes, un tableau est un poème en formes.*
>
> *Les sages ont souvent discuté cette maxime, et nous en avons fait notre guide.*[226]

Ce portrait du poète est fait avec très peu de gestes, le vide circule entre intérieur et extérieur du personnage. Il n'y a ni reprise, ni repentir mais un mouvement spontané et immédiat. Le peintre regarde le poète, la peinture est poésie, Tao. Le *Ma* japonais dont nous venons de parler nous pouvons également le penser à l'intérieur de l'être,

[226] Kouo-Hsi, *Le grand Message des forêts et des rivières, Traité sur le paysage*.

angoissant lorsqu'il n'est compris que comme séparation, mais dans une vision taoïste ce vide intérieur est aussi ce qui relie et il perd alors cette dimension négative.

Alors que la méditation conduit vers notre vide, Jung explique qu'elle est un chemin vers notre inconscient : « Solitude et jeûne sont donc, depuis des temps les plus anciens, les moyens connus pour soutenir la méditation qui doit donner accès à l'inconscient. »[227] Il faut noter que la conception de Jung de l'inconscient n'est ni celle de Freud pour qui l'inconscient est le lieu de refoulement de nos pulsions sexuelles, ni celle de Lacan (Jung, jeune élève de Freud est aussi contemporain de Lacan) comme nous avons pu le voir jusque-là. Pour Jung, il y a dans l'inconscient une partie qui serait commune à tous, collective en quelque sorte, un inconscient archaïque d'où surgiraient des archétypes dans nos rêves et visions. Jung explique qu'il n'est pas besoin de raconter les mythes aux enfants, ils les créent car la pensée archaïque caractérise l'enfant, selon lui. Cette profonde imagination est pour lui la manière de compenser nos manques, c'est donc que le vide est déjà, au premier âge de notre vie, que seul le travail de la méditation nous permet d'apprivoiser. Ce point de vue de l'inconscient n'est pas sans rappeler l'approche d'Aby Warburg et sa notion de *pathosformel* où les émotions prennent forme dans notre imaginaire, ces formes ont une histoire qui s'origine parfois dans des temps très anciens. Pour Jung comme pour Aby Warburg, si ces formes imaginaires existent en dehors de la vie du rêveur c'est qu'elles ont une existence « hors-je ». Ce « hors-je » n'est pas sans nous faire penser aux hystériques qui placent leur désir dans l'Autre. Il n'en reste pas moins intéressant de constater que ces trois psychanalystes furent très intéressés par l'Inde et l'Asie. Jung comme Lacan ont puisé dans ces spiritualités afin de comprendre, d'une manière scientifique pour Lacan, ce qu'il en est de l'inconscient et des symptômes, et d'une manière volontairement anti-théorique chez Jung qui se refuse toute création de concepts car pour lui il s'agit de l'expérience qui ne peut être remplacée par des mots, il cherche une méthode pour une reconnaissance des processus psychiques. La psychologie lui permet d'aller vers l'orient, d'avoir cette expérience. Cette mise en avant de l'expérience est au fond une réflexion, un questionnement sur notre rapport à la théorie et à la connaissance. L'expérience est aussi le lien avec le réel et c'est sur cette voie que les pratiques orientales de la méditation vont le guider. Le moyen d'accéder au réel passe par l'Autre, pour Jung c'est

[227] Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles, op. cit*., p. 554.

l'orient. Selon Jung la civilisation, la culture ne naît pas de l'interdit de l'inceste comme l'explique Freud dans *Totem et tabou*, mais la civilisation est habitée par les pulsions, dont celle de la mort, qui produisent des images et des rituels. La pratique de Jung met en parallèle l'âme et le vide, le vide entendu comme Tao. Cette rencontre avec l'orient produit pour lui un décentrage théorique qui lui permettra de sortir de sa propre dépression. Il sera conscient du rôle de l'orient dans sa projection comme miroir narcissique. Sa rencontre avec Willhem aura fonction de transfert et contribuera à sa guérison. L'œuvre de Jung a une dimension alchimique tant ses recherches sont liées à son état psychologique. L'orient, tout comme ses recherches sur l'alchimie, lui permettront de penser autrement, de se dégager de la pensée naissante de la psychologie. Il fait un retour vers une pensée analogique qui pour lui est première, primitive, intuitive. C'est pour cela qu'il ne créa pas de concepts mais s'appuiera sur l'expérience, et tout d'abord la sienne ainsi que différents cas cliniques qu'il rencontra. Pour autant, de sa pensée se dégageront certaines notions comme celle de l'*ombre* ou de l'*unité* qui sont très inspirées de la culture orientale.

a - « Il n'y a pas d'Autre de l'Autre. » Lacan

Lacan définit l'Autre sur deux plans : la personne dans ce qu'elle est d'unitaire ; mais aussi l'Autre en tant que langage, et donc l'Autre en ce qu'il est incomplet, a une partie manquante, cet Autre-là Lacan l'écrit A barré (Ⱥ). Pour se construire, le sujet entre dans le langage et par là-même est châtré. Il croit en l'Autre, au langage, à la chaîne signifiante. Il ne saurait y avoir de rapport à l'Autre pour Lacan, d'où sa fameuse formule « Il n'y a pas d'Autre de l'Autre ». Le sujet est donc un ensemble vide et c'est dans le langage que se fonde son désir. Le névrosé, par le travail de l'analyse, découvre son vide central, lieu où il n'y a pas de signifiant. C'est autour de cet espace indicible que le sujet se détermine, c'est aussi ce vide qui est le noyau de la création. Ce vide est le lieu de la jouissance qui ne peut se dire. Le désir, quant à lui s'articule dans le langage avec l'Autre. Mais le langage est un semblant quand il s'agit de dire le corps et sa jouissance. La jouissance et le corps sont le réel de l'être dont nous ne pouvons que faire le double car le réel est indicible. Le langage ne peut répondre à la demande de l'analysant : c'est dans la réponse silencieuse de l'analyste que l'analysant fait

l'expérience de la présence, expérience du vide, espace aussi entre ces deux corps qui est « vide » mais pas « néant ». C'est l'expérience de la présence à l'être, ici et maintenant, de l'*Aidagara*. Cet espace entre les deux corps n'est pas sans faire penser au peintre et à son modèle entre qui se trouve un intervalle, un *Ma* dirait un Japonais. Si le *Ma* est à la fois l'espace qui sépare et qui relie, il faut dans un premier temps être séparé.

Pour Lacan, l'Autre n'est pas là pour nous compléter, il n'est d'ailleurs pas lui-même une totalité. Pour lui, il semble nécessaire de penser l'intervalle comme une brèche qu'il faut garder ouverte. Bien sûr, l'analyse permet d'empiéter sur le réel, d'en savoir un peu plus, mais nous ne saurons jamais tout et l'analyse nous guide pour accepter cela. C'est donc qu'il y a un intervalle en nous-mêmes, un vide que jamais nous ne réussirons à nommer. Quoi que je tente de dire il y aura toujours l'Autre, séparé de nous, cet Autre qui sait ce que « ça » veut dire. Dans la cure analytique c'est l'analyste qui est supposé savoir quelque chose sur l'analysant. Cette altérité fondamentale qui est celle du grand Autre nous pouvons y découvrir quelque chose de nous, mais jamais rien de lui. C'est pour cela que Lacan parle d'illusion du transfert où l'analysant perçoit son analyste parfois comme un devin qui détiendrait un savoir auquel l'analysant n'a pas accès.

b - « L'être et le vide s'engendrent l'un l'autre » Lao Tseu

François Jullien[228] explique que la fadeur est un principe de détachement, une appréhension du vide, du « lointain » qui n'est accessible qu'à partir d'un itinéraire intérieur. La fadeur est en quelque sorte une voie pour quitter le monde de la représentation, des illusions. Il explique que le signe « fadeur » sert à « dépréseNter » et nous permet de découvrir les subtilités les plus grandes, dans le vide la moindre variation peut se sentir. La fadeur est une notion qui nous entraîne vers la profondeur, qui nous permet de nous détacher des apparences. François Jullien évoque la tradition grecque et ses mythes, dont l'histoire n'est qu'une apparence qu'il faut dépasser, « dépréseNter » pour en comprendre le sens profond. La fadeur est la voie vers le vide, la voie vers l'intériorité de l'être. L'histoire du mythe est là, selon lui, pour nous mettre

[228] François Jullien, *Éloge de la fadeur*, Paris, Le Livre de poche, Paris, 2004.

en éveil, nous séduire et stimuler notre quête qui nous conduira vers un autre sens. Il y a là une analogie à faire, nous semble-t-il, avec la peinture et notamment figurative : il s'agit pour le regardeur de ne pas s'arrêter à la narration, mais de s'en saisir pour d'une certaine manière s'en libérer et accéder à l'être.

« Le voile de la parabole ne sert pas seulement de parure, il excite notre désir d'aller chercher sous ce vêtement le mystère caché. »[229] D'une façon générale la logique du symbole est de créer un maximum de tension entre la figuration littérale et la visée : c'est d'elle que découle l'appel exigeant du sens et de sa portée. Cette division intérieur/extérieur est effective en occident à partir de la Renaissance et de l'arrivée des sciences comme outil de connaissance de la nature. Jung explique que cette pensée scientifique nous éloigne peu à peu de la pensée analogique et de notre monde intérieur, du divin et de la spiritualité. C'est peut-être aussi une manière d'expliquer les résistances qui ont pu exister, et existent encore, face à la psychologie en général car celle-ci se concentre sur l'intériorité, l'introspection. Jung explique que les religions prises dans une pensée scientifique deviennent absurdes, coupées du monde de l'intériorité. Pour lui, la création de Dieu naît d'une puissante énergie psychique productrice de forme qui traverse une grande partie de l'humanité : c'est ce qu'il appelle les archétypes qui pour lui sont l'expression mais aussi contiennent une énergie qui renvoie à une intériorité. Pour autant Jung ne parle pas d'inconscient universel mais collectif, comme une armature aux archétypes. « Ce que l'on contemple comme clarté intérieure, comme soleil de l'au-delà, c'est le psychisme émotionnel. »[230]Ainsi il tentera de rassembler différents archétypes de même énergie. Selon lui c'est le psychisme qui, en dégageant certaines énergies, crée des archétypes qu'il retrouve dans différentes cultures.

C'est donc que l'accès au vide n'est pas chose simple ou évidente, car l'esprit, empli de pensées, d'images et d'énergies, ne cesse « d'usiner ». Deleuze parle à propos de l'inconscient d'une usine qui ne cesse de produire, qu'il oppose au théâtre de la psychanalyse. Néanmoins nous pouvons interpréter la phrase de Lao Tseu « L'être et le vide s'engendrent l'un l'autre », le vide n'étant pas « rien » mais ce qui existe hors du langage, hors des images. C'est justement dans ce vide, par ce vide que langage et

[229]François Jullien, *Éloge de la fadeur*, *op.cit.*
[230] Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *op. cit.,* p. 176.

images adviennent. La psychanalyse, qu'elle soit freudienne ou jungienne, a pour visée d'en comprendre les rouages, le *process,* la structure pour Lacan. Et c'est pour cela qu'elle est essentielle aux personnes qui cherchent à se frayer un chemin pour accéder au vide, à la création, la méditation venant soutenir ce travail. Mais l'expérience du vide nous la traversons sans la pratique de la méditation et sans la psychanalyse, bien évidemment, à chaque fois que nous sommes dans le réel, que le réel vient à nous de façon brutale et crue. Sans choc, nous le transformons immédiatement en réalité, nous le recomposons. Sans choc nous pouvons aussi avoir accès au réel par la contemplation, la méditation. Ce vide est un état fondamental pour certains peintres. Matisse sans évoquer directement cette notion explique son processus intérieur de peintre si proche des peintres Song :

> *Le portrait est un art des plus singuliers. Il demande à l'artiste des dons particuliers et une possibilité d'identification presque complète du peintre et de son modèle. Le peintre doit se trouver sans idée préconçue devant son modèle. Tout doit venir à son esprit comme dans un paysage lui parviendraient toutes les odeurs de ces paysages : celles de la terre, des fleurs associées aux jeux des nuages, aux mouvements des arbres et aux différents bruits de la campagne.*[231]

Ce travail d'identification ne peut se faire sans un passage « au vide » afin que l'esprit se rende entièrement disponible à ce qu'il peint. Matisse nous dit : « Après avoir blanchi, vidé mon cerveau de toute idée préconçue… » Matisse commence donc par là : le vide qui est aussi une manière de se libérer du conscient semble n'être attaché qu'à la surface des choses et des êtres. D'une certaine manière il faut être conscient de sa conscience pour s'en détacher, l'oublier afin de se mettre dans cet état qui n'est au fond lui aussi qu'un intervalle, puisque ce vide est ensuite habité dans la contemplation par ce qui est vu. La notion de *Ma* vient alors s'exprimer comme intériorité, espace intérieur où pourra naître la création. Cet espace ou *ma* est le lieu même où fut transmis le fameux texte du *Tao-Tö King* de Lao-Tseu à Yin Hi, dans un intervalle, passage d'une rive à l'autre :

> *Lorsque Lao-Tseu fut sur le point de quitter [ce monde] il traversa la passe qui*

[231] Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, *op. cit*., pp. 178-179.

mène vers l'Ouest, afin de monter au K'ouen-louen. Le Gardien de la passe, nommé Yin Hi, ayant sondé les vents et les nuages, en avait déduit qu'une personne divine allait passer […] Sachant que Yin Hi devait obtenir le Tao, il s'arrêta au milieu de la passe […] Yin Hi le pria de l'instruire. Lao-Tseu lui dit alors les Cinq Mille Mots. [232]

Cette légende illustre bien, il nous semble, l'importance de ces états de passage ou de transformation, c'est à cet endroit précis qu'eut lieu la création de ce texte, dans l'intervalle d'une rive à l'autre, dans un *vide-médian*.

c - Le vide-médian expliqué par François Cheng

François Cheng dédicace son livre à Jacques Lacan qu'il remercie de lui avoir fait découvrir Lao-Tseu et Shi-t'ao. C'est dire l'importance qu'a eu la pensée chinoise sur celle de Lacan. François Cheng explique en quoi le vide est un fondement de la pensée taoïste qu'il faut entendre de deux manières : le non-avoir qui se rapproche de la notion de « rien » et le vide suprême. Il cite Lao Zi : « L'avoir produit les Dix mille êtres, mais l'Avoir est produit par le rien. » [233] Le vide est au cœur de toute chose, il n'est pas un précipice devant lequel nous aurions le vertige, mais un accès à la plénitude. Il cite encore Lao Zi : « La grande plénitude est comme le vide ; alors elle est intarissable. »[234] François Cheng explique que le vide prend la forme visuelle d'une vallée, de ce creux où tout peut naître. Dans la peinture la ligne que trace le pinceau est cette unité qui relie le non-avoir, le vide avec l'humain. Pour qu'elle existe, qu'il soit visible à nos yeux il doit être entouré de vide.

François Cheng témoigne de son travail avec Lacan [235]. Il nous apprend notamment que Tao en plus d'être la voie c'est aussi le fait de parler, une énonciation, ce que Lacan reprendra en français en jouant de l'orthographe entre voix et voie. C'est en expliquant le Tao à Lacan que François Cheng dessine deux axes qui partent tous les

[232] Kristofer Schipper, *Le Corps taoïste, op. cit*., p. 237.
[233] François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 40.
[234] *Ibid*, p. 45.
[235] www.lacanchine.com

deux du Tao : le premier étant le yin, le faire – sans nom – n'ayant désir, et le deuxième le yang, le parler – le nom – ayant désir. Lacan alors se demande ce qu'il y a entre les deux et François Cheng de dire : « le vide-médian ». Ce vide-médian est le Trois du texte de Lao Zi.

Le Tao d'origine engendre l'Un (le Tao est le vide suprême, le Un est le souffle primordial)
L'Un engendre le deux [le yin et le yang]
Le deux engendre le Trois [le vide-médian]
Le Trois produit les Dix-mille êtres
Les dix-mille êtres s'adossent au yin
Et embrassent le Yang
L'harmonie naît au souffle du Vide-médian.

C'est le vide-médian qui permet de sortir de cette dualité entre yin et yang, il est intervalle qui relie, tel le *Ma* japonais. Le vide-médian est au cœur de toute chose, comme il l'est pour le yin et le yang. François Cheng d'expliquer que la pensée chinoise n'est pas binaire mais ternaire. Ce tiers est pour Lacan essentiel car pour la psychanalyse, le travail thérapeutique est d'apporter du tiers pour sortir de la relation duelle. Jung rappelle cet aphorisme de Marie la Prophétesse qui appuie son attention sur le genre des chiffres, impair masculin, pair féminin : « L'un devient deux, deux devient trois, et du troisième naît l'un comme un quatrième. »[236] Ce quatrième, Jung l'analyse du côté du féminin ce qui peut tout à fait se rapprocher de la notion de vide-médian ou de *Ma* comme espace d'accueil. Pour la peinture cette notion de vide-médian est, pourrait-on dire, structurelle de l'espace, mais elle est aussi importante dans la pratique du portrait qui à première vue pourrait sembler binaire ou duelle ; mais il n'en est rien car le tableau est le troisième élément et il ne saurait advenir sans espace, sans intervalle entre les êtres.

Le vide-médian explique François Cheng, induit aussi sur la conception chinoise du temps qui n'est pas seulement linéaire à l'image du fleuve qui s'écoule mais possède aussi une verticalité : l'eau s'évapore pour aller dans le ciel et retombe sous forme de

[236] Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie,* 1944, Paris, Buchet Chastel, coll. Essai, 2014, p. 50. Dans ce livre Jung analyse l'alchimie comme origine de la psychologie.

pluie dans le fleuve. Ainsi le temps a la forme circulaire d'un éternel retour, contrairement à la pensée occidentale pour qui le temps se déroule de façon linéaire. « Tout s'en va, tout revient : éternellement roule la roue de l'être. Tout meurt, tout refleurit, éternellement se déroule l'année de l'être. »[237]

Un autre point de rencontre entre François Cheng et Lacan est dans ce poème de Cui Hao (VIII^{e} siècle) « Le pavillon de la Grue-Jaune » :

Les Anciens sont partis chevauchant la Grue-Jaune ;
Ici résonne à vide le nom du pavillon.
La Grue-jaune disparue jamais ne reviendra ;
Mille ans les nuages blancs errent au cœur du Vide.

Le clair fleuve entouré des arbres de Han-yang ;
L'herbe drue parsemant l'île des Perroquets.
Face au couchant où donc retrouver le sol natal ?
Les flots mués en brume avivent la Nostalgie.

Ce poème, qu'a sélectionné François Cheng dans un de ses ouvrages, reteint l'attention de Lacan. La notion de vide y résonne comme un paradis originel perdu pour toujours. « …irrépressible nostalgie » écrit François Cheng. Ici le vide évoque la perte, le vide naît de cette dernière. Ici la notion de vide-médian est aussi à relier avec celle du temps dans sa conception chinoise. Cette manière d'aborder le vide n'est malheureusement pas une réalité dans notre société, la psychiatrie en atteste avec la schizophrénie, véritable fuite du vide, phobie.

En 1958 Yves Klein ouvre en quelque sorte une série d'expositions où par le vide, l'absence d'œuvres, d'objets, le visiteur se trouve déstabilisé, face à l'espace dont on ne saurait plus très bien quelle est sa fonction, comme avec cette œuvre *The Air-Conditionning Show* d'*Art & Language* (1967). En 2009, le centre Pompidou organisera une exposition autour de cette notion : « Vides, une rétrospective ». Si l'œuvre est un objet *a,* faire de son absence une œuvre est naturellement déstabilisant, quand bien

[237] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit,* p. 240.

même cette absence pourrait devenir objet *a*, en creux, ce que nous pourrions dire de l'œuvre conceptuelle et minimale de Robert Barry : « Des lieux où nous pouvons venir, et pour un moment, être libre de penser à ce que nous allons faire »[238]. Mais le titre de l'œuvre indique ce qu'il s'agirait de faire dans ce vide, sorte de « tu dois être libre » ! C'est donc que ces vides exposés ne semblent pas avoir beaucoup de points communs avec le vide-médian. À notre avis, ce vide ne possède pas ce sens profond du *Ma* japonais d'intervalle qui relie, mais arrive bien plutôt comme un trou, un trou dans le réel, trou où devrait être en place une œuvre qui nous parle de ce réel mais avec cet écart permettant au langage d'en dire quelque chose.

Le vide-médian est cette brume qui lie les arbres aux montagnes, les montagnes au ciel, il nous transporte, ne nous laisse pas tomber. Le vide, en art contemporain, nous met le plus souvent face au réel. Le réel semble d'ailleurs une préoccupation majeure de l'art contemporain qui vient le placer au lieu du double ; ou encore dans la pratique de la performance, lorsque Marina Abramovic affronte ses peurs face au public, c'est, non pas d'une manière symbolique ou imaginaire, mais bien réelle.

Le vide-médian a une valeur positive mais le mot vide a une portée plutôt négative : en psychanalyse, lorsque par exemple une personne est sèche, sans imagination ni fantasmes, tant ces sujets sont angoissés de perdre, ils perdent ainsi leur vie intérieure. On parle aussi de vide, lorsque nous sommes sans idées, vide ! C'est alors aussi vécu comme un manque. Ou encore la quête du vide serait le symptôme, une répétition d'une séparation primitive traumatique. Et enfin le vide extérieur, celui qui angoisse les agoraphobes. C'est que dans ces déclinaisons du vide, celui-ci n'est jamais support mais manque, absence, béance. Sa valeur est alors négative et on ne peut que vouloir le fuir. Le vide à partir du XX^{e} siècle est marqué par celui provoqué par l'explosion d'Hiroshima, la volonté de faire disparaître toute trace d'existence.

[238] Musée centre Pompidou, *Vides, Une rétrospective*, du 25 février au 23 mars 2009 https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4rd4Xr/r9nqXKx

2 - Totem : force énergétique ou une vie dans un seul tableau

Pour comprendre la notion de totem nous nous sommes appuyée sur deux ouvrages : *Totem et Tabou* de Freud, et *Le Totémisme aujourd'hui* de Lévi-Strauss. Leurs points de vue est diffèrent en ce sens que pour Freud l'approche de cette notion éclaire ses recherches cliniques et notamment en ce qui concerne le transfert, alors que pour Lévi-Strauss il s'agit, en ethnologue, de comprendre ce qu'il en est réellement de la notion de totem en dehors de l'imaginaire des théoriciens. Il fait d'ailleurs un parallèle entre totémisme et hystérie qui pour lui furent expliqués comme deux « phénomènes » fondés sur une profonde altérité, extérieurs à toute personne civilisée et saine d'esprit. Il explique que la société sous cette appellation « totem » définit un ensemble de phénomènes comme étant extérieurs à notre culture, manière de laisser en dehors ceux qui portent une différence. Lévi-Strauss montrera que ce n'est là qu'une manière de se protéger, de se voiler la face sur ce qu'il en est véritablement pour nous. Et d'ailleurs, c'est à partir de l'analyse de l'hystérie et de son désir que Lacan mettra en place le graphe du désir qui n'est pas à réserver aux hystériques mais qui est la structure même du désir. Lacan explique, dans son *Séminaire XVIII*[239], l'importance de la différence entre le mythe écrit et celui qui reste oral. Il étudie celui de Freud dont il note la particularité d'être écrit, et cite Lévi-Strauss qui met l'accent sur le fait que « (…) de l'écrire il n'a qu'une seule forme, alors que le propre du mythe, comme toute l'œuvre de Lévi-Strauss essaie de le démontrer, c'est d'en avoir une très, très grande quantité. » Et il conclut : « C'est cela qui constitue *Totem et Tabou* comme mythe, mythe écrit. » Nous retiendrons pour notre réflexion cette idée que l'écrit donne une forme unique au mythe, et par analogie le comparer avec la peinture de portrait. Car en effet, des images de soi dans notre esprit il en existe des quantités qui varient selon l'humeur, l'époque de sa vie, les circonstances. La peinture vient figer son propre mythe et par le fait même qu'elle devient objet unique lui donne une importance « mythologique » dans la vie de la personne peinte. La femme pomme de terre est le mythe de Christiane. Ce tableau peut aussi avoir une valeur de « totem » de manière négative comme l'a défini Lévi-Strauss, à savoir que ce centaure moitié légume, moitié humaine, ne doit pas faire totalement partie de notre civilisation : elle est « autre », différente et donc à classer hors des « normaux ». Mais ce point tout à fait péjoratif du totem je souhaite le mettre à mal dans

[239] Jacques Lacan, *Le séminaire livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Éditions du Seuil, Paris 2006, p. 105.

mes expositions où je rassemble des portraits dont la représentation est si différente d'une peinture à l'autre qu'il me semble impossible de les regrouper, d'en faire un ghetto type : « les anormaux ! ». Pour autant, ce que nous pouvons noter à propos de cette toile c'est l'hybridation entre végétal et humain. Lévi-Strauss parle bien plus de l'animal que du végétal mais explique que le mythe pour certaines civilisations est considéré comme étant ce temps très ancien où il n'existait pas de différence entre humain et animal. Lévi-Strauss note que c'est ici un point important de la condition humaine qui veut que nous vivions avec d'autres êtres vivants avec qui nous ne pouvons pas communiquer : le mythe répond à cet impossible[240]. C'est peut-être, et cette fois d'une façon plus positive, que ce tableau répond à la notion de totem dont nous parle Lévi-Strauss. Mais comment et pourquoi Christiane exprime-t-elle cette image pour parler d'elle ? Jung verrait sûrement l'expression de son énergie psychique qui prend racine au-delà de sa propre histoire comme « une parabole de la libido »[241] qui est un débordement, en quelque sorte, de l'énergie et qui va se transformer, ici par le médium de la peinture et de tout son rituel, en ce symbole de femme pomme de terre. Ce processus est pour Jung inconscient tout comme la création des mythes et leurs symboles sont des productions de l'inconscient collectif qui pré-structure, sorte de préexistence, et organise notre rapport à l'autre. Cette analyse des symboles conduira Jung vers l'alchimie et la méditation. Le « soi » pour Jung est la rencontre avec le divin qu'il explique par le processus d'individuation qui, si nous entendons le mot « totem » comme fantasme sur l'autre, pourrait être ce moment où une personne trouve son totem.

Freud part donc d'un mythe primitif qui donnait au père la toute-puissance et lui permettait de posséder toutes les femmes. Les fils et frères s'allièrent grâce au langage pour l'assassiner. De ce meurtre naîtront deux tabous : l'interdiction de tuer le père et le tabou de l'inceste. Le totem représentant le nom du père et le signe qu'il porte, regroupe les personnes qui ne peuvent avoir de rapports sexuels. Le totem est alors un symbole qui vient « organiser » les pulsions, et c'est pour Freud le commencement de la culture. Le point de vue de Jung pousse encore plus loin cette idée selon laquelle les symboles sont des catalyseurs d'énergie dont l'homme déborde comme le sont aussi les religions. Pour Jung, l'homme déborde d'énergie et les symboles ont cette fonction comme d'ailleurs les religions. Jung reconnaît l'importance de ce qu'apporte Freud avec la

[240] « Un totem et sa signification » par Claude Lévi-Strauss. Archives www.ina.fr.
[241] Carl Gustav Jung, *L'énergétique psychique*, 1956, Paris, Le Livre de poche, Paris, 1993, p. 72.

psychanalyse afin de permettre au névrosé de sortir des symboles primitifs, ceux de l'enfance qui nous enferment dans un affect familial pour aller vers la rencontre, vers l'autre. Il note l'importance de la séparation de l'enfant avec sa famille et reprend l'injonction de Jésus par exemple qui demande de quitter père et mère comme dans grand nombre de rites. Il parle de l'importance des rituels collectifs qui unissent le groupe par des symboles. Lorsque ces rituels disparaissent alors naissent des symboles individuels d'où découlent la création de toutes sortes de sectes et groupuscules qui profitent de ce manque existentiel. La culture, les queues devant les musées et les expositions, le nombre sans cesse croissant d'artistes, tout cela n'est-il pas lié à ce débordement d'énergie à la recherche de rituels et de symboles forts ? Des réseaux se forment autour de « totems culturels » mais dont les tabous ne sont pas définis, n'existent pas et parfois recherchent à les détruire. Ma pratique comme quête d'une spiritualité, comme rituel de la rencontre n'est-elle pas aussi liée à cette énergie errante ? Alors en quoi le portrait serait-il totem ? Et pour qui ? Dans l'histoire du portrait il est possible de faire un lien avec le totem lorsque celui-ci est utilisé sur les pièces de monnaie, voire installé à l'entrée des villes en pierre, il est une sorte de blason qui détermine un territoire, une politique. Alors que les portraits que je réalise sont des objets qui restent dans le champ « privé » et ne touchent que la sphère des proches de la personne peinte, même une fois exposés ils ne fédèrent aucun groupe, ni rassemblement autour d'eux. Si une communauté naît ce n'est pas derrière l'un d'eux mais dans le fait d'avoir joué le jeu. Il arrive que lors d'une exposition les personnes peintes se retrouvent et partagent leur expérience. Ces tableaux sont donc très loin de la définition que fait Lévi-Strauss du totem ainsi que de celle de Freud. S'ils font totem c'est dans l'idée fantasmagorique de ce terme, à savoir l'expression d'une forte singularité, d'un hors norme. Et d'une certaine manière nous pouvons conclure que c'est à l'opposé de la définition ethnologique.

3 - 0+0+0+0+0+...+0 = 0 ou de la nécessité du Un

Dans son séminaire, livre XVIII, Jacques Lacan écrit :

> *Il faut qu'il y ait un 1, et puis, que vous n'ayez plus ensuite qu'à crever la bouche en rond, chaque fois que vous voulez recommencer, pour qu'à chaque fois ça fasse 1 de plus, mais pas le même. Par contre, tous ceux qui se répètent ainsi sont les mêmes, ils peuvent s'additionner.*[242]

Cette importance du 1 qui est ici le sujet, on la retrouve dans l'enseignement de Râmakrishna :

> *17. Si vous connaissez l'Unique, vous pouvez tout connaître. Les zéros que l'on pose après le nombre 1 deviennent des centaines de mille. Mais si vous effacer ce chiffre 1, il ne restera rien. La multitude n'a de valeur que par cet Unique. D'abord l'Unique et ensuite la multitude. D'abord Dieu et ensuite le monde des êtres individuels (jagat et jivas).*[243]

Le parallèle apparaît comme une évidence sachant que Lacan s'intéressait à la culture chinoise dont les fondements spirituels trouvent leurs racines en Inde. D'un côté, le zéro s'exprime par un « crever la bouche en rond » ce qui est bien la parole, mais une parole qui s'inspire du 1, du sujet. Pour Râmakrishna, le 1 est Dieu. Mais le Dieu ici n'est pas « un quelque chose » à l'extérieur de l'être, il est quelque chose dont on fait la rencontre à l'intérieur de soi. Le 1 donc, bien plus que le sujet est l'être, ce dont il s'agit dans l'analyse comme dans le cheminement spirituel est d'en faire la rencontre, non pas de manière théorique, mais dans la pratique. Ce 1, nous pouvons en faire *l'expérience intérieure* : « L'expérience est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être. »[244]

Tout dans notre culture occidentale nous tourne vers l'extérieur. L'enseignement

---

[242]Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant,* Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 106.
[243] *L'Enseignement de Râmakrishna, Paroles groupées et annotées par Jean Herbert*, « Spiritualité vivantes », série hindouisme, Paris, Albin Michel, 1972, p. 19.
[244]Georges Bataille, *L'Expérience intérieur,* Paris, Gallimard, Collection Tel, 1990, p. 16.

commence, dès la petite enfance, par l'apprentissage, non pas d'une connaissance de soi, mais d'une connaissance de l'autre. La découverte de son être se fait par différentes pratiques, exploration du corps et de l'imaginaire avec le sport, la musique et les arts, mais également dans les moments d'ennui.

« Pour le maître taoïste, le panthéon véritable se trouve à l'intérieur de lui-même. »[245] C'est avec ces mots que Kristofer Schipper commence son chapitre ayant pour titre « Gardes l'Un ». Il explique que « garder l'Un » n'est pas uniquement une expérience mystique mais aussi celle d'une pratique concrète du corps. Pour les taoïstes, le corps est un pays mais, sans la connaissance du 1, on ne peut l'explorer et connaitre son être véritable. Ce moi intérieur est multiple et c'est le Un qui permet de tout tenir ensemble. C'est pour cela que les maîtres ne séparent pas théorie et pratique, dans leur rituel, ils dansent comme ils récitent des textes. Il y a dans la philosophie chinoise taoïste une topologie où il n'existe pas de limites déterminées entre intérieur et extérieur, ou entre pratique et théorie. Cette pensée du monde a sûrement éclairé et inspiré Lacan quant à la topologie en psychanalyse où il n'existe pas pour lui un inconscient enfoui au fond de l'être et un extérieur. Pour l'expliquer, il utilise la bouteille de Klein ou le ruban de Möbius.

En quoi cette notion de l'Un ou 1 (écrit en chiffre, il perd sa dimension religieuse) a-t-elle un intérêt pour le portrait ? Nous croyons que l'expression de l'image de soi ou d'un autre implique un rassemblement, un désir de faire tout tenir ensemble. Nous pouvons séparer en deux l'analyse de la notion de l'1 dans le portrait. Tout d'abord, du côté du peintre. En effet, les savoirs accumulés tant théoriques que de technique de peinture ne peuvent aboutir à la création, si le peintre lui-même n'est pas en connexion avec son être, son 1. Sans cela, il n'est qu'un technicien dont la peinture restera sans présence. En Chine ancienne, les peintres étaient des maîtres et, le plus souvent, ils pratiquaient plusieurs types d'arts (arts martiaux, calligraphie, peinture, musique…). Dans la peinture occidentale, la peinture est pendant longtemps restée religieuse et les artistes avaient une pratique de la prière (autre forme de méditation). Aujourd'hui, cette connaissance de soi est à trouver seul, elle n'est plus imposée par un rite religieux. Chacun a le choix de trouver sa voie. Nombre d'artistes se sont intéressés

[245]Kristofer Schipper, *Le Corps taoïste, op. cit.*, p. 175.

à la méditation, comme par exemple Bill Viola, David Lynch. 1 est alors l'outil premier du peintre, la connaissance essentielle à tout être humain qui cherche à être dans la rencontre.

Pour le modèle, celui ou celle qui sera peint, la question est plus complexe car sa représentation dépend avant tout de cet autre qu'est l'artiste. Il peut, souvent s'il s'agit d'une commande, avoir des exigences quant à sa représentation et chercher à exprimer par le dialogue qu'il a avec l'artiste l'image, ou l'imago, qui lui semble être au plus près de son être. Parfois il subit l'expression de l'artiste qui peut le morceler, le diviser, lui faire perdre dans la représentation toute unité vers un être dissous et multiple. On pense encore aux portraits de Picasso où le corps est parfois morcelé, plié ou, au contraire, extrêmement rassemblé. Le 1 est alors bien plus du côté du peintre qui, par le geste même de peindre, exprime sa présence. Il existe sûrement une dimension thérapeutique à explorer quant à l'élaboration d'un portrait pour des personnes au psychisme morcelé. Lorsque je demande à l'un d'entre eux de réfléchir à la manière dont il souhaite être peint, c'est tout un processus qui a lieu afin d'offrir dans l'espace de la toile une idée de soi. Pour le tableau *Jérôme* cette réflexion a pris un certain temps avant qu'il ne découvre dans un livre se trouvant dans l'atelier une reproduction du tableau de Jan Van Eyck qui lui correspondait : portrait dit des *Époux Arnolfini*, de 1434, conservé à Londres à la National Gallery. Il se passe alors quelque chose d'évident pour Jérôme dans ce double portrait qui est la représentation de sa personne extérieure et de son être intérieur représenté par la femme. Le tableau existe déjà et pourtant il s'agit pour moi de le refaire et de correspondre au plus près de ce qu'est le 1 pour Jérôme qui de toute évidence est divisé dans son corps.

Jan van Eyck
Époux Arnolfini, 1434
Huile sur panneau de chêne, 82 x 59,5 cm

Sabine Stellittano
Jérôme, 2009
Huile sur toile, 97 x 107 cm

Le tableau de Van Eyck questionne aujourd'hui encore quant à l'authentification des personnages représentés. Pour Pierre-Michel Bertrand[246], il s'agit d'un autoportrait du peintre et de sa femme et non des époux Arnolfini. L'identification n'est pas sans rapport avec la problématique de Jérôme, enfant de la DASS qui a grandi en famille d'accueil. La recherche de ses origines le travaille encore aujourd'hui mais c'est sans le savoir qu'il choisit ce tableau. Il a, il est vrai, une ressemblance physique avec le personnage de l'homme qui a peut-être pour lui valeur de miroir. Choisir un double portrait pour parler du 1 n'est pas sans raison, car le 1 n'implique pas qu'il n'y ait pas du multiple, bien au contraire, le un permet au multiple de se tenir, de se rassembler. Mais comme l'explique Pao-p'ou tseu, le Maître-qui-Embrasse-la-Simplicité[247], ce 1 demande une pratique régulière afin de se maintenir car sans cela le risque est de le perdre et le multiple alors, non tenu, fait de nous un corps imaginaire et psychique morcelé. Parfois la peinture, de manière modeste et ponctuelle peut avoir ce rôle, bien malgré elle, d'unifier.

[246]Pierre-Michel Bertrand*, Le Portrait de Van Eyck, L'énigme du tableau de Londres*, Paris, Hermann Éditeur, 2006.
[247] Pao-p'ou tseu (le Maître-qui-Embrasse-la-Simplicité) est un grand philosophe de la Chine du sud des années 283-343, comme l'explique dans ses notes, page 304, Kristofer Schipper dans *Le Corps taoïste*, *op. cit.*

Lacan explique dans le *Séminaire III* :

> *Mythe de l'unité de la personnalité, mythe de la synthèse, mythe des fonctions supérieures et inférieures, confusion à propos de l'automatisme, tous ces types d'organisation du champ objectif montrent à tout instant le craquement, l'écartèlement, la déchirure, la négation des faits, la méconnaissance de l'expérience la plus immédiate.* [248]

Mais Lacan ne fait pas de l'expérience immédiate un autre mythe, il explique qu'il faut en dégager la structure qui la sous-tend.

a - La méditation comme première étape du faire du peintre : ne rien faire !

Il y a de nombreuses pratiques picturales qui commencent par un travail de méditation qui peut prendre la forme d'une prière, comme c'est le cas pour les peintres d'icônes religieuses, mais aussi pour les peintres chinois de l'époque Song, qui par une méditation devenaient l'arbre avant de le peindre. Toutes ces techniques permettent d'entrer dans un autre état que celui de la vie ordinaire (bien qu'à un certain degré de pratique méditative, la vie ordinaire est elle aussi occasion à la méditation). Cet état est celui d'une conscience aiguë et d'un esprit libéré du flux des pensées, ou du moins c'est la capacité de regarder ce flux sans en être l'objet. C'est une manière de rendre son être disponible au geste de peindre. Cette pratique qui prend des formes différentes selon les cultures est néanmoins suffisamment répandue pour lui prêter attention. Il n'est pas aisé, sans technique, de passer d'un état à un autre. Certains choisiront l'alcool et toutes sortes de substances ayant des effets sur leur conscience. Il semble donc bien normal de voir un peintre au travail dans son atelier, assis et ne rien faire ! La pratique de la méditation comme préalable à celle de la peinture ou la recherche de l'énergie vitale : première matière de la peinture. Il y nombre d'artistes associant la méditation à leur création : Bill Viola qui rencontra le maître zen Daien Tanaka et dont l'œuvre est empreinte d'une forte spiritualité. Ou encore Joseph Beuys qui lui s'intéressa aux

[248] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre III*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 16.

pratiques chamaniques :

> *Le chamanisme est la racine la plus profonde (...) Je considère cette conduite ancienne comme liée à une idée de transformation (...) Sa nature est thérapeutique... Si le chamanisme représente un point dans le passé, il indique aussi une possibilité de développement historique (...) Quand je suis considéré comme une sorte de figure chamanique ou que j'y fais moi-même allusion, c'est pour souligner ma croyance en d'autres priorités (que celles de notre société actuelle) (...) Dans des lieux comme les universités, où chacun parle de manière si rationnelle, il est nécessaire qu'apparaisse une sorte d'enchanteur (...).*[249]

Ici la pratique chamanique de Beuys n'est pas sans nous approcher de l'esthétique relationnelle de Bourriaud tant il s'agit de donner au rituel une fonction sociale. En 2015, au centre d'art contemporain de Mulhouse La Kunsthalle, les artistes Annie Vigier et Franck Apertet (Uterpan) font de la méditation le geste et l'œuvre elle-même. Elle n'est plus, pour ces derniers, un travail préparatoire, un outil à la création, elle devient œuvre.

b - Pratique picturale comme méditation

Lors de l'exposition *La Voie du Tao, un autre chemin de l'être*[250] à Paris je fus très surprise de découvrir d'immenses rouleaux représentant une multitude de détails d'une extrême finesse. J'avais jusque-là une représentation proche du « cliché » des peintures faites par des artistes ayant une pratique de la méditation. Des peintres Song à Fabienne Verdier, ils étaient pour moi très représentatifs de cette démarche, Verdier réactualisant son geste en l'inscrivant dans l'art contemporain par une opération de changement d'échelle : ses formats dépassent le mètre et son pinceau d'un très grand diamètre l'inscrit dans une transposition d'énergie dont elle se fait le médium.

[249] http://www.esam-c2.fr : Joseph Beuys, *Pour la mort de Joseph Beuys : nécrologie, essais, discours*, 1986, in Marie Eude, *Les figures du chamane*, DNSEP, 2012, p. 9.
[250] *La Voie du Tao, un autre chemin de l'être, op. cit.*

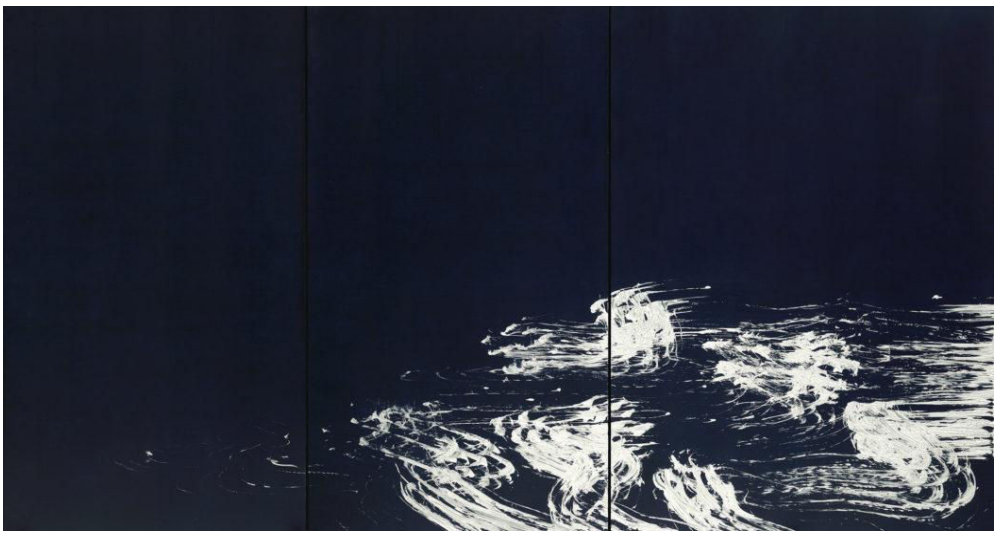
Village dans la brume. *Poésie et peinture par Yu Jian. Rouleau vertical sur papier, Epoque Song du Sud, XIII^e siècle. Tôkyô, Musée d'art Idemitsu.*

Photographie de la reconstitution des fragments du *Daoyin Tu*. Dynastie des Han Occidentaux, 168 av. notre ère. Découvert dans la tombe n°3 de Mawangdui, Hunan.

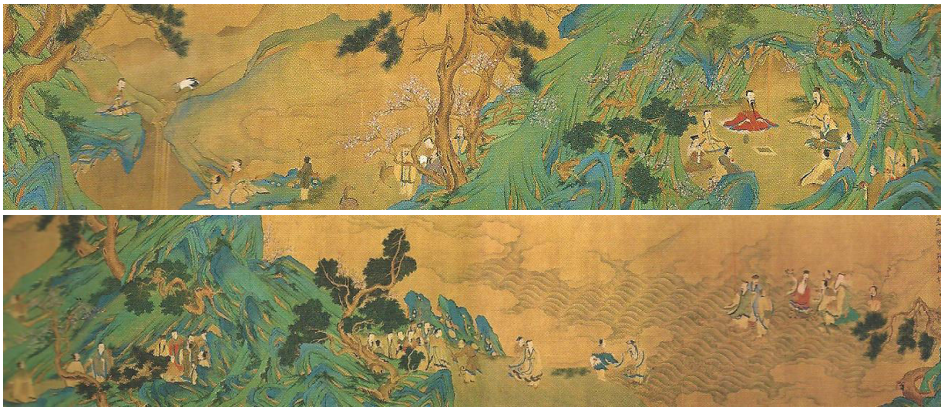
Fabienne Verdier avec son pinceau gigantesque
http://fabienneverdier.com

[251] Catalogue de l'exposition, « La Voie du Tao, un autre chemin vers l'être », *op. cit.*, p. 239.

Loin de cette pratique où tout le corps semble présent dans le geste, cet immense rouleau par exemple, *Préparation de l'élixir dans la grotte de jade* est d'une très grande minutie : le geste semble disparaître au profit de la narration et d'une prolifération de détails. Non pas qu'ici le geste soit inexistant mais l'intention du peintre est autre, pour autant, il n'en est pas moins un acte méditatif. Le peintre était, dans la Chine ancienne, un sage pratiquant tout aussi bien médecine, peinture, céramique, poésie. La qualité de sa peinture est à relier avec ses pratiques taoïstes dont le Qi Gong fait partie. Des peintures d'icône où la prière est un préalable, à celle des aborigènes dont la répétition des milliers de points conduit le pratiquant dans un « autre état », un autre temps que celui de la vie ordinaire.



Fabienne Verdier
Vide Vibration n°5, 2017
Acrylique sur toile, 183 × 350 cm



Qiu Ying, *Préparation de l'élixir dans la grotte de jade*, Dynastie Ming,
Encre et couleurs sur soie, h 30,5 x 357,4 cm,
Détail.

J’ai réalisé à quel point j’avais un système de représentation de ce que devrait être la peinture portée par la méditation. Le style au fond semble se modifier avec l’intention. Tout comme un tableau révèle la conception du monde qu’avait le peintre à son époque (par exemple dans la différence de la perspective du Moyen Âge et de la Renaissance), le mouvement du peintre dans son geste le révèle dans sa peinture, dans sa pratique, dans son « soi ». Alors, comment une peinture laborieuse comme la mienne peut-elle s’inscrire sur cette « voie » ? Appliquer en quelque sorte le projet que Tania Mouraud a proposé dès 1968 : qu’il y ait dans toutes les maisons une chambre de méditation.

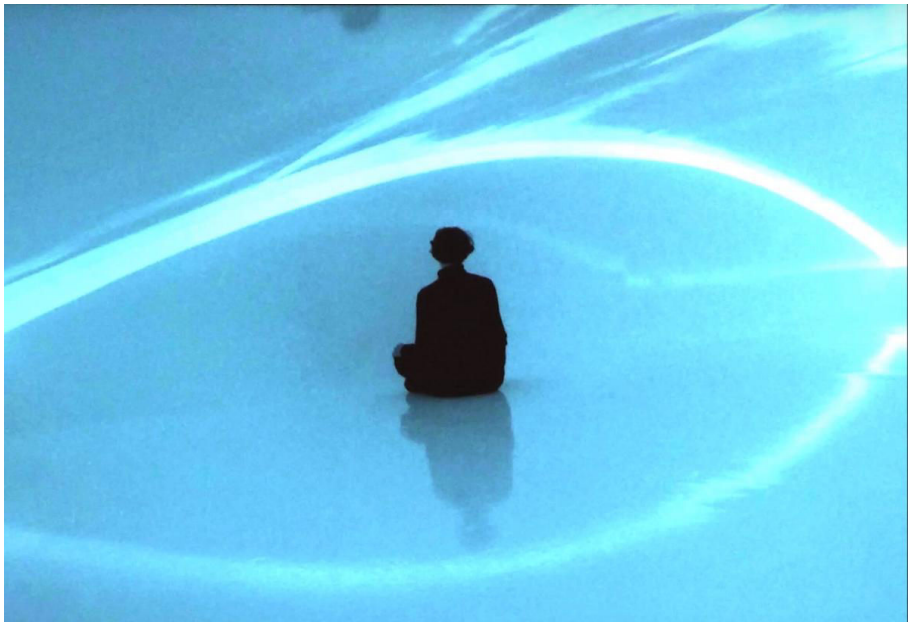


Image tirée du film réalisé dans le cadre de l'exposition "*Tania Mouraud. Une Rétrospective*", présentée au centre Pompidou-Metz en 2015.

Elle proposa aussi une fusion entre philosophie et art : « Par mon travail, je montre que la philosophie et l’art devraient et pourraient fusionner pour nous faire progresser sur le chemin de la connaissance. »[252] Je propose une fusion entre peinture et méditation, entre la chambre de méditation et l’atelier, entre ces deux pratiques. Que peindre devienne méditation tout comme le peintre Song devient montagne, rivière, arbres et oiseaux pour les peindre. Il y a dans ma pratique plusieurs moments pour la méditation, celui qui consiste à me rendre disponible à l’autre par une mise à distance de mon « moi », dans une profonde hospitalité, d’être entièrement présente, de me dégager afin de trouver le

[252] Tania Mouraud. Une rétrospective au centre Pompidou-Metz. 2015. http://www.centrepompidou-metz.fr

vide nécessaire pour être dans la rencontre. Celui du moment de la peinture où chaque geste est fait en toute conscience, connecté au moment présent avec comme unique intention d'être là. Parfois comme le peintre Song devient arbre, je me fais pomme de terre pour appréhender la sensation, me libérer de mes résistances. Le Qi Gong et le Taï-Chi sont des méditations en mouvement, et je cherche dans le mouvement de la peinture ce même état de méditation. La méditation nous extrait de la frénésie du monde, de l'extrême rationalité à laquelle il se soumet de plus en plus pour trouver l'intuition, la spontanéité. Par l'exploration intérieure, la méditation peut nous amener à être juste sur la crête de la vague du temps, tel le surfeur, pour jouir, être avec lui, dans lui. « Dans un entretien accordé en 1985 à *L'Autre Journal,* Gilles Deleuze disait [253] : « Tous les nouveaux sports – surf, planche à voile... – sont du type insertion sur une onde préexistante. Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air, "arriver entre" au lieu d'être origine d'un effort, c'est fondamental. » Cette *onde préexistante* le philosophe chinois la nommerait Tao et si elle se matérialise pour le surfeur dans ce moment perché, en équilibre, c'est, il me semble, une nécessité de s'absenter du monde, pour ne pas tomber, perdre l'équilibre par des pensées parasites, tout comme dans ma pratique où je me déleste de mes préoccupations quotidiennes, du tumulte du monde afin de tenir sur la vague du temps. Grande ambition, difficile à tenir, travail de ré-ajustage incessant, pour parfois tomber, être à côté de la plaque. Car il faut s'extraire tout en étant dedans, véritable paradoxe ! Il s'agit en fait de ne pas être uniquement dans le mental et dans ses préoccupations pour justement être au monde dans l'instant. Ici, l'objet, le surf, c'est le regard. Pas le regard dans une vérité absolue mais comme relié à tous les sens, car tout ce que nous voyons se teinte d'odeurs et de sons, et si nous touchons du regard, nous ne regardons plus de la même façon la main que nous avons serrée pour saluer. Le regard vient dans un premier temps s'accrocher en soi, dans le va-et-vient du souffle. Et puis, si ça marche, il peut danser du pinceau qui vient tapoter la palette d'un ton à un autre, à la toile où il pose la matière huileuse de la couleur, retourner à cet adroit précis du corps qui nous fait face, une joue, une oreille, un cou, une épaule… Le regard danse en couple avec la main et plus rien n'existe !

[253] Entretien accordé en 1985 à *L'Autre Journal,* Gilles Deleuze. Entretien de Gilles Deleuze republié, ainsi que d'autres, dans *Pourparlers,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

In Les périphériques vous parlent n°11. http://www.lesperipheriques.org Association rencontrée sur le terrain grâce à une autre association « Asphalte » dont le projet était l'accès au droit des sans-papiers.

4 - Le portrait lieu de l'échange de l'énergie. Harmonisation par la naissance d'une trinité.

Depuis la découverte de l'inconscient, Freud appelle la libido l'énergie qui pour lui est uniquement sexuelle, contrairement à Jung pour qui elle l'est, évidemment, mais pas uniquement. L'acceptation qu'il y a de l'énergie dans l'être humain n'est pas allée de soi en occident contrairement à la Chine, par exemple, où la notion d'énergie, le « Qi », est la base de toute thérapeutique médicale, préventive mais aussi infuse dans toute la pensée philosophique et religieuse. Les Chinois travaillent, grâce par exemple au Qi Gong, à la bonne circulation de l'énergie dans le corps, à repérer les endroits où elle stagne et peut alors provoquer des maladies. Ce sont des pratiques millénaires qui, malgré la révolution culturelle, ont résisté par la fuite des maîtres à l'étranger. Depuis, que la peinture soit l'espace de la transformation de l'énergie est un fait reconnu ; nous le voyons bien avec Lyotard et sa théorie des couleurs dans son livre *Les dispositifs pulsionnels*[254]. Jung imaginait l'énergie circulant dans le corps comme dans un vase clos. Mais, et ceci les pratiques chinoises le savent depuis bien longtemps, l'énergie certes circule à l'intérieur de nous mais une partie sort de nous alors qu'une autre nous pénètre. Ceci de manière subtile et que seule une pratique constante permet à une personne de sentir. Certains lieux ou situations professionnelles par exemple peuvent épuiser une personne jusqu'à la dépression sans qu'un fait spécial soit remarqué. Nous pouvons littéralement être vampirisé de notre énergie, certaines relations le montrent, ou au contraire nous pouvons sentir un bien-être et un regain d'énergie en présence d'autre personne. Comment pourrions-nous repérer ce qu'il en est de l'énergie dans le processus du portrait ?

L'énergie dans le processus du portrait est très difficile à déterminer dans ma pratique mais force est de constater qu'après certaines séances de pose je suis soit en forme, soit épuisée. Les cas d'épuisement que j'ai pu noter venaient, il me semble, des efforts que j'ai pu faire pour me protéger de l'envahissement de l'autre, car ma pratique me demande de m'ouvrir, d'être disponible, mais c'est parfois l'occasion pour l'autre de s'engouffrer, de m'inonder d'une énergie que je sens comme lourde et pesante. Il est arrivé quelquefois que les personnes acceptent que je fasse leur portrait et que je réalise

[254] Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Édition 10/18, 1973.

qu'au fond peu leur importait la peinture, mais ce qui les animait était un besoin de sortir de la solitude, de tenter de s'accrocher, de nouer un lien, lien que je ne souhaite pas quand il est pathologique. L'intérêt du dispositif du portrait est que nous ne sommes pas dans un rapport duel ou face-à-face ; le tableau est là, posé sur le chevalet, il est le tiers, objet de nos conversations, il est le cadre, il détermine en limitant notre rencontre dans le temps : c'est pour moi essentiel. Il est, quand tout se passe bien, l'écran où vient se transformer l'énergie qui circule entre modèle et peintre. Mais comme nous venons de l'expliquer, il arrive que la personne peinte n'ait pas ce désir et au lieu de tableau c'est en ma personne que l'énergie se dépose, formant un excédant que je gère difficilement. Pour les projets que je réalise accompagnée d'un éducateur, la présence de celui-ci est dans ces cas de figure très précieuse : soit c'est lui qui accueille ces paroles qui sont hors propos du tableau, soit avec délicatesse, il recadre le discours. Il semble important dans ces deux dispositifs que nous soyons trois, personne peinte/peintre/tableau ou personne peinte/peintre/éducateur. Cette « trinité » permet une véritable circulation, évite la stagnation.

J'aimerais revenir ici sur la notion de « cadre ». Freud n'utilisait pas ce terme, mais celui de « scène » : la « scène psychique » est un espace immatériel qui se déroule dans l'espace du cabinet de l'analyste où vient se construire une relation de transfert. Alors que la scène n'implique pas de limites, le cadre, comme nous l'avons dit, les détermine, voire propose une norme. Pour le dire autrement, la scène peut exprimer tout excès d'énergie, lieu où se jouent de manière artificielle des sentiments et émotions réelles, comme au théâtre ; le cadre, quant à lui, régule l'énergie, la stabilise et cherche à éviter tout débordement. La scène est donc un espace de liberté alors que le cadre, dans son côté le plus négatif, produit de la norme. Mais on peut aussi noter que le cadre qui contient un protocole, une dimension, peut avoir dans la relation le rôle de tiers, qui dans ma pratique peut être tenu parfois physiquement par Antoine Duprez, éducateur, ou par le discours que je tiens dès la première séance : moment où j'explique le principe, le déroulé, le nombre de séances approximatif, etc. Mais ce cadre n'est pas rigide et se module avec chaque rencontre, même s'il contient des règles auxquelles il est entendu qu'en commençant le travail du portrait il est nécessaire de se soumettre. Le cadre est aussi une sorte de bouclier qui, comme Persée, permet de voir au travers le reflet de ce réel impossible à attraper, bouclier qui me protège du réel de l'autre, réoriente son

énergie vers l'objet du tableau. Le cadre est aussi un réceptacle où vont pouvoir être accueillis paroles, gestes, énergies mêlées, et il doit donc avoir une forme mais rester ouvert, car l'objectif n'est pas de les contenir enfermés définitivement, mais tout comme les vases des alchimistes posés sur l'athanor, le but est la transformation.

Nous venons de comprendre combien ces pratiques que sont la méditation, la psychanalyse et la peinture ont un tronc commun, et de mon ambition en peinture de les fusionner même si la peinture reste pour moi à une place plus importante car je ne suis ni psychanalyste, ni maître chinois ! Mon savoir est celui du peintre dans toute sa dimension artisanale, comme nous allons le voir maintenant.

VII- Peintre, artian d'une laborieuse peinture

1 - Être l'artisan du désir de l'autre

Tout au long de l'histoire nous constatons une division de plus en plus importante dans la pratique de l'artiste. Le peintre de l'époque Song en Chine était un érudit, philosophe, religieux, sa pratique de la peinture était incluse dans un process assez large tout comme le peintre du Moyen Âge en occident avait le plus souvent une pratique religieuse, voire sa pratique picturale était une pratique religieuse. Du point de vue technique nous savons aussi que le peintre était « plus complet » car il n'existait pas de marchand de couleurs et qu'il devait les fabriquer lui-même jusqu'à inventer ses propres techniques qui feront école. Il avait une connaissance du dispositif de la peinture à toutes les étapes. Et s'il commandait des supports en bois travaillés, le façonnage de l'objet était alors fait par d'autres artisans : menuisier, ébéniste, doreur. L'industrie n'existant pas, chaque peinture était le résultat en partie d'un travail artisanal. La séparation institutionnelle entre art et artisanat est effective au XVII^{e} siècle avec d'un côté le métier et de l'autre la recherche d'un idéal, du beau. Ainsi l'artisanat devient une pratique de l'utile, ce qui ne signifie pas que l'art soit inutile mais que son sens est de l'ordre de la spiritualité, un support à la prière, à la contemplation, il a une portée sociale quant à l'assise du pouvoir (portrait du roi par exemple). Il y a aussi cette idée que l'artisan apprend son métier face au mythe qui voudrait que l'artiste ait un don, même si dans les faits il est établi qu'avant de devenir artiste la plupart ont suivi un maître dans un atelier où ils ont appris à devenir artiste !

C'est que toutes ces divisions sont théoriques. Jusqu'à l'objet unique de l'œuvre d'art face à la reproduction à l'identique de l'objet artisanal qui est aujourd'hui bien mis à mal avec par exemple un artiste comme Jeff Koons. Le point qui semble marquer une différence, mais qui n'existe réellement que depuis le XIX^{e} siècle, est l'autonomie de l'art dans sa création comme dans sa production. Les artisans spécialisés dans le champ de l'art – fabriquant de couleurs, de supports, métier de polisseur de marbre et autres – ont tendance à disparaître au profit de l'industrie. La qualité du support apparaît parfois comme anecdotique pour certains peintres qui choisissent de les acheter à l'industrie

alors que, comme nous le verrons grâce à Jean-François Lyotard, il fait complètement partie du dispositif qui va permettre à l'énergie de circuler. Dans son traité sur la technique de la peinture, Jacques Maroger[255] note l'abandon dans les années 60 de la peinture à l'huile au profit de la peinture acrylique. Il rappelle alors que toutes les marques de peinture à l'huile sont européennes alors que le brevet de la peinture acrylique est américain. Il pense que des lobbies ont fonctionné pour laisser croire à une plus grande facilité d'utilisation et d'autres qualités comme le séchage rapide. Il n'est reste pas moins vrai qu'à chaque fois que nous achetons de la peinture acrylique le brevet rapporte de l'argent aux Américains ! La peinture à l'huile permet, pour le peintre qui le veut, une très grande autonomie face à l'industrie : elle permet de travailler avec des produits naturels et de fabriquer soi-même ses peintures et médiums.

Ainsi, si souvent il est fait une comparaison entre art et artisanat, c'est bien plus de métier dont il faudrait parler. Quel est le métier de l'artiste et doit-on parler de métier ? Aujourd'hui, les écoles de Beaux-arts sont nombreuses en France, elles sont pourtant rarement le lieu où s'apprend une technique « artisanale » utile aux jeunes artistes (mis à part quelques exceptions). Le métier d'artiste est avant tout un apprentissage qui dans un premier temps cherche à libérer l'esprit de toutes sortes d'*a priori* afin de créer une vision à la fois singulière, tout en prenant en compte l'idéologie de l'époque. Toutes ces divisions sont pourtant empreintes de contradictions comme nous pouvons le constater : les diffuseurs d'art exposent sur le même plan design, graphisme, installations et peintures. C'est donc que la séparation, s'il en est une, ne se situe pas à ce niveau mais il nous semble que l'artisan répond à une demande et le peintre à une double demande : le désir. C'est bien dans cette articulation, nous semble-t-il, que se joue la nuance entre ces deux domaines et c'est pour cela aussi que la conception artisanale peut devenir art, quand l'objet dépasse la simple réponse à une demande pour satisfaire un désir. La différence entre demande et désir nous l'avons décrite avec le graphe de Lacan : la demande, pour simplifier à l'extrême, commence par le cri de l'enfant entendu par un adulte comme une demande à laquelle on répond par de la nourriture. Est compris alors dans la demande le besoin. Le désir n'est pas l'opposé de la demande, cette dernière en fait partie, mais un plaisir, une grande satisfaction vient combler l'enfant : en plus d'être nourri il aime être embrassé

[255] Jacques Maroger, *À la recherche des secrets des grands peintres*, Paris, Dessain et Tolra, 1986.

tendrement.

2 - Recherche artisanale et laborieuse de l'alchimiste vers un inconnu

Dans la notion même de recherche on peut entendre celle de laboratoire. Le laboratoire est avant tout le lieu de l'échec, de la répétition de tentatives, l'endroit où va peu à peu s'élaborer une pratique, un savoir-faire, une technique qui est le *process* même qui conduira vers une découverte. Peut-on dire que ce laboratoire est l'espace de l'artisan ? La réponse est délicate tant les limites sont poreuses entre art, technique, création, artisanat... Pour autant, il est important de noter que les moyens utilisés ont un sens en regard avec ce qui est recherché. Mais qu'en est-il alors quand on ne sait pas ce que nous cherchons. C'est alors que la matière contient un « prétendu savoir » et que les moyens, la technique, sont là pour le révéler. C'est un travail laborieux fait de répétition où l'expérience, si elle n'est pas un échec, n'est bien souvent qu'une étape qui apparaît aussi comme un détour, et ce qui semblait un échec peut aussi être compris plus tard comme une étape… C'est donc une combinaison complexe d'expériences. Mais pas seulement car, afin de pouvoir s'en servir, construire une pensée, il faut nommer ces dernières. L'alchimiste, au lieu de nommer, dessine, grave avec une symbolique parfois impénétrable, ses expériences ainsi que ses conclusions. Dans ce sens nous retrouvons la pensée d'Alain[256] pour qui la création se fait dans l'action : c'est dans l'action qu'apparaît le Beau.

> *Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste.*[257]

C'est aussi une pensée proche de celle de la Grèce antique selon laquelle l'artiste imite la nature, non pas la copie détail après détail, mais retrouve son *process* de création

[256] Alain, *Système des Beaux-Arts,* Livre I, Chap. VII, Paris, Gallimard, 1963.
[257] *Ibid*. pp. 239-240.

c'est-à-dire les conditions nécessaires pour que ce dernier ait lieu. Pour Alain, l'artiste fait œuvre dans la transgression des règles, mais l'alchimiste, lui, part en quelque sorte sur un terrain vierge et justement une partie de son travail sera dans l'élaboration de règles qui donneront un cadre à sa recherche. Les gravures alchimistes ont, nous semble-t-il, un point commun avec l'art moderne : elles tentent de montrer la manière dont chaque expérience est faite. Bien entendu l'analogie se fait entre alchimie et art car la gravure elle reste l'outil de représentation pour les alchimistes.

3 - Le temps juste : un métier

La notion de métier en peinture est floue. Le métier communément associé à la technique a été mis à mal avec le rejet de l'académisme mais aussi avec l'arrivée de l'industrialisation qui peu à peu va offrir au grand public tout le matériel de beaux-arts « en kit ». Les peintres aujourd'hui n'ont plus besoin d'être chimistes afin de fabriquer leurs couleurs et leurs médiums : l'industrie a pris pour elle ce savoir et il ne reste plus que quelques spécialistes, notamment dans la restauration de tableaux, pour connaître tout ce savoir-faire. Aujourd'hui dans les écoles de beaux-arts rares sont les cours où ce savoir est transmis, l'enseignement étant bien plus du côté de la technologie. Le métier est lui aussi sujet de la création : tout comme les alchimistes ont dû créer leurs outils, l'artiste doit aujourd'hui créer son dispositif, frayer son chemin alors que le champ de l'art est entré dans la grande consommation, que le mythe « d'être artiste » se rend accessible dans une société du loisir. Il nous semble que la boussole de cette recherche est le temps : trouver les outils et matières qui vont nous permettre de l'explorer dans un rythme singulier propre à chacun. Entreprise très difficile tant il faut s'extraire d'une norme invisible et ultra présente du temps. Il y a le « faire vite » mais aussi la non reconnaissance de ces plages de temps, véritable terrain vague, friche qui n'est pas seulement à partir de quoi la pratique naît, ce temps « vague » *est* la pratique, en fait partie. Il m'est pratiquement impossible de glisser dans mon agenda une heure d'atelier entre deux rendez-vous. Il est pratiquement impossible de peindre dans un segment de temps si court. Il faut trouver le moyen d'accéder à une certaine énergie, un état, et à chacun de trouver son dispositif ou rituel qui le permette. Le temps juste n'existe pas dans l'absolu mais est propre à chaque pratique. Pour ma part, la peinture à l'huile, et la

lenteur de son séchage, m'est nécessaire. L'importance de chaque geste, chaque coup de pinceau, n'arrive pas obligatoirement comme une évidence et ces gestes ne s'enchaînent pas à la suite ; parfois entre deux gestes il peut se passer des jours, des semaines, des mois et même des années, car ce geste ne s'enracine pas seulement dans la seule nécessité technique du tableau mais dans l'agencement de la vie et de tout ce qui nous échappe pour soudain être éclairé, pris dans la vision et avoir un devenir pictural possible. Notre vision s'élargie, s'approfondie, s'agrandie grâce à l'introspection, à la découverte du monde et des idées. Le temps juste n'est pas un temps définitif, il se réactualise donc sans cesse avec notre évolution, nos transformations, et c'est en cela que le métier ne peut pas être académique dans le sens d'une application de règles. Le métier est à réajuster sans cesse et se transforme en même temps que soi.

4 - Des rois aux « inaperçus »

La peinture occidentale a été avant tout, pendant des siècles, religieuse, et au service du pouvoir. C'est ainsi qu'est allé le cours de l'histoire de l'art. La représentation et notamment le portrait ont été des instruments puissants du pouvoir, et le portrait reste associé à ces valeurs soit religieuses, soit de noblesse ou de grande bourgeoisie. À part quelques exceptions (Bruegel, Goya) c'est au XIX^{e} siècle que les peintres commencent à choisir dans le peuple leur sujet. Mais la démarche alors n'est pas la même : il s'agit alors de montrer la condition d'existence de ces personnes bien plus que leur désir. On pourrait penser aussi que les portraits d'Ingres par exemple montrent les conditions d'existence de la bourgeoisie mais elles sont souvent idéalisées, embellies, véritables fictions qui flattent leurs commanditaires. On ne demande pas son avis au peuple, on le peint et c'est déjà bien ! Aujourd'hui, et notamment dans le domaine du reportage, certains réalisateurs et journalistes s'intéressent aux gens ordinaires, tentent de donner à voir leur complexité, leur désir, bien que ce soit le plus souvent tourné autour d'une problématique. Ma pratique reprend au fond toute la tradition du portrait mais n'est pas destinée « aux rois » ou élite bourgeoise, mais elle est engagée vers celles et ceux qui sont « inaperçus » parfois oubliés, rejetés ou mis au banc d'une société de la réussite.

a - La réalisation du désir de l'autre comme esthétique

Si les artistes réussissaient à glisser leur art dans les contraintes imposées par la religion ou la commande, ils furent bien souvent soumis à l'esthétique de leur commanditaire. Dans le musée The National Portrait Gallery à Londres c'est assez visible tant il y a eu de peintres et de portraits dont tous participent à une même esthétique. Ma pratique questionne cette notion d'esthétique dans le portrait. Quelles en seraient les nuances si la parole était donnée aux « inaperçus » ? L'accumulation de mes tableaux est un début de réponse il me semble, même s'il est parfois très difficile pour moi d'accéder au désir de la personne peinte dans ses choix esthétiques. Il m'est souvent donné des indications, comme Federico qui veut une nature morte classique. Ce terme de « classique » n'est pas à entendre comme une période précise de l'histoire de l'art, mais comme une donnée stylistique ou sorte de cliché de la peinture occidentale. Cette notion est souvent utilisée lorsqu'il s'agit de représenter le visage : une esthétique classique sous-entend une forme d'idéalisation de la personne où le passage du temps, trop de traces de joie de vivre et toutes sortes de petits défauts doivent disparaître. Ce que je fais volontiers d'ailleurs pour répondre de mon mieux à la demande. Parfois, comme ce fut le cas avec Laureine, les choses se sont compliquées pour moi car elle m'a demandé de peindre son affection pour son père dans sa représentation sans que jamais je ne le rencontre. Certes à partir d'une photo mais prise une dizaine d'années auparavant. Même en la respectant au plus près, je ne réussissais pas à peindre son père comme il était dans son cœur, je n'arrivais pas à le faire exister sur le tableau, à le mettre hors d'elle. Elle me donna toutes sortes d'indications sur la couleur à utiliser, adoucir certaines formes, mais en vain : je restais à côté. C'est pour la représentation de son père et de son petit frère qu'elle fut la plus exigeante. Katia me donna des indications sur son corps énergétique que je devais peindre au-dessus d'elle. Je fis le choix esthétique de peindre à la manière pointilliste car je pensais que cela correspondait bien à son désir, ce que je fis entre deux séances de pose car c'est un long travail de fourmi ! Mais lorsqu'elle découvrit la peinture sa réaction fut spontanée, ce n'était absolument pas comme cela qu'elle s'imaginait les choses : pour elle il y avait trop de matière. Je dus recommencer après de nouvelles indications et toute l'esthétique du tableau en fut modifiée.

Pour celui de Justine l'indication était claire : il fallait quelque chose reliant au monde des enfants, type illustration pour Alice aux pays des merveilles, afin qu'elle puisse y glisser, l'air de rien, une hache ensanglantée qu'elle brandit d'un air tout à fait confiant ! Le choix d'Antoine fut de garder la toile de lin apparente.

C'est donc une succession de demandes faites par la personne peinte qui détermine le tableau. Certaines personnes, lors d'expositions regroupant plusieurs tableaux, me firent la remarque qu'il leur semblait voir le travail de plusieurs peintres, ce qui dans ma démarche est entendu comme une qualité. D'autres, malgré ces nuances, retrouvent une certaine manière de déposer la peinture, parfois qualifiée de laborieuse. Force est de constater que je suis présente dans chaque touche de pinceau et qu'à ce titre, quand bien même cela serait minime, une manière peut se dessiner au fur et à mesure des tableaux. Car si l'esthétique varie à chaque tableau en raison de la singularité du désir de la personne peinte, je suis, en somme, le point commun de tous ces tableaux. Sans style apparent, c'est mon savoir-faire de peintre avec ses qualités et ses limites, ces petits moments de grâce et ses faiblesses qui se reconnaissent au fil des tableaux.

b - Le portrait participe-t-il à la théorie de « l'esthétique relationnelle » ?»[258] ?

J'aimerais questionner ma pratique, qui comme nous l'avons vu se construit à partir du désir de l'autre, en regard à « l'esthétique relationnelle ». Ce mouvement théorique des années 1980 pose la nouvelle donne de l'art que les institutions nomment « art contemporain ». Car ce qui semble avant tout poser la différence avec l'art moderne c'est la place du regardeur dans l'exposition. Il n'est plus une personne anonyme mais un sujet, et les artistes travaillent avec leurs présupposés réactions, comportements, émotions. Cette théorie dans un premier temps tend à unifier le public comme étant à la fois le sujet de l'œuvre, le regardeur et l'œuvre elle-même. Ce point est critiquable, néanmoins il est important de comprendre qu'il y a comme un éclatement, apparent, de la création qui ne voudrait plus se présentifier en la seule

[258] « Esthétique relationnelle », théorie formulée en 1998 par le théoricien de l'art Nicolas Bourriaud et rééditée en 2002 dans l'ouvrage *Esthétique relationnelle* (Paris, Les Presses du réel, 1998) où la rencontre fait office d'œuvre dans les pratiques artistiques contemporaines.

personne de l'artiste. Ainsi, les artistes invitent le public à participer, ne serait-ce qu'en se déplaçant au milieu de leur installation. La notion de tableau accroché au mur face au regardeur n'est plus l'espace de ces installations qui tendent vers une véritable scénographie de l'espace. Mais il est important de remarquer que si le public intervient dans le processus c'est toujours en aval, car l'intention, la mise en œuvre et le concept restent le fait de l'artiste. Ma pratique implique l'autre dans tout son processus, elle se construit sur la relation à l'autre, mais le moment où l'autre est acteur n'est pas seulement celui de l'exposition. D'après Nicolas Bourriaud « le contexte social et les interactions humaines composent l'art relationnel »[259], c'est donc ici la rencontre humaine autour de l'action artistique qui fait œuvre. Les préoccupations des artistes se tournent sur ce que l'installation va produire comme réactions. L'esthétique qui en naît se trouve dans les articulations qui mettront en relation le contexte social, le sujet ou public avec l'installation. Il est évident que face à un tableau, un portrait, rien ne peut laisser transparaître l'implication du sujet peint dans la peinture, si ce n'est dans ma pratique la présence du sujet lors de l'exposition qui bien souvent raconte son expérience, le lieu de l'exposition étant déterminé aussi par ce dernier (foyer, centre de vie social, cabinet de psychanalyste, jardin, atelier d'artiste, etc.). Mais toute l'histoire de la peinture est là et nous sommes pris dans les entrelacs de ses conventions qui empêchent en quelque sorte de poser un regard neuf sur la peinture et bien plus sur celle du portrait. Alors le travail de Rirkrit Tiravanija est radicalement contemporain dans son dispositif comme l'atteste cette œuvre *Soup/no soup* sous forme de performance au Grand Palais (la performance étant souvent une forme qui entre dans l'esthétique relationnelle) où il était possible de manger une soupe thaï servie par des bénévoles d'Emmaüs. Cette performance ne trouva un public que par une diffusion dans le réseau culturel qui laissait de côté les « inaperçus », c'est-à-dire celles et ceux qui auraient bien aimé avoir un repas chaud et gratuit. Ici, l'œuvre est construite sur un geste de générosité par un dispositif rendant propice la rencontre.

[259] Cité par Geneviève Fullum-Locat *in L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 16.

Soup/no soup, performance de Rirkrit Tiravanija, Grand Palais en ouverture de La Triennale de 2012

C'est donc une œuvre sans objet matériel, peut-être pourrait-on dire que son objet est moral. Elle crée une communauté de toutes celles et ceux qui y ont participé. Ici l'artiste rend poreuses les limites entre art et vie, pas de différences notoires entre sa performance et une soupe populaire organisée par une association. En faisant ce geste il éclaire, rend visibles ces belles actions menées quotidiennement par toutes ces associations. Pour *Soup/no soup* il invita Emmaüs pour qui la rencontre, la relation à l'autre est pratique habituelle.

Bourriaud parle d'un « modèle de socialité » qui consiste à faire naître de la rencontre l'esthétique même de l'œuvre. Nous trouvons intéressant de constater que tout en étant très éloignée d'une œuvre comme celle de Rirkrit Tiravanija, ma pratique répond en partie aux concepts développés par Bourriaud. Car c'est bien de cela dont il s'agit, qui est au cœur de mon processus : la rencontre. Sans rencontre, pas de tableau. Le « degré de participation » que je demande à la personne peinte est très important puisque c'est par elle qu'advient tout ce qui se donnera à voir sur la peinture. La relation que j'entretiens avec la personne est un geste social tout comme le travail de l'analyse psychanalytique. La psychanalyse en ce sens est « un art » qui entre tout à fait dans l'esthétique relationnelle en mettant en place un dispositif simple, fauteuil et divan, elle offre un véritable lien social où « l'œuvre » est le savoir que l'analysant découvre en lui même.

Pour l'artiste il s'agit de créer une stratégie par un dispositif afin de produire la rencontre d'un public qui devient œuvre. C'est là un point de divergence : ma pratique diffère de cette esthétique car si une personne participe (et celle-ci peut être rencontrée alors qu'elle fait partie du public d'une exposition comme ce fut le cas avec Mathilde par exemple), c'est un travail d'individu à individu, il n'y a pas de création d'une communauté *a priori.* Du moins pas encore, car il arrive parfois que plusieurs personnes s'étant adonnées au jeu du portrait se retrouvent lors d'une exposition de ces portraits et échangent sur leur aventure. La communauté naît du partage de l'expérience.

> *Ainsi, pour revenir au « modèle de socialité », nous comprenons donc que la collaboration du participant joue un rôle important dans sa constitution. De plus, pour son développement, il exige qu'il y ait, entre le participant et l'artiste, une certaine proximité puisque le processus de rencontre correspond au processus de production et de création de l'œuvre.*[260]

La conclusion que fait Geneviève Fullum-Locat[261] semble correspondre parfaitement à ma démarche car de la matière, du format, de la représentation, du lieu d'exposition, tout est décidé avec la personne que je peins, à cette différence qu'elle n'est pas « un public » mais, bien souvent, une personne rencontrée au fil de ma vie. Comme la psychanalyse, ma pratique fait parfois lien social face au désert de la vie quotidienne de certaines personnes plongées dans la solitude, exclues des activités « rentables » de notre société. Ces temps de rencontres sont autant de résistance à une culture de masse où la singularité est aplanie et le bien-être un produit de consommation.

Pourtant ma pratique dans sa forme est très éloignée de l'esthétique relationnelle qui bien souvent s'exprime dans la performance. En effet, il s'agit de peinture qui fonctionne, en plus d'un mode représentatif, dans un mimétisme de la réalité, mais aussi parce que la performance met de façon immédiate les êtres en présence les uns avec les autres et devient *art contextuel*. Cette notion de *coprésence* dont parle Paul Ardenne[262] ne peut pourtant pas être définie, nous semble-t-il, uniquement dans ce type d'esthétique. Il est vrai que si le tableau comme objet prend une place considérable lors de son exposition au détriment de mon *process*, je poursuis mes recherches afin de donner des

[260] Geneviève Fullum-Locat, *L'esthétique relationnelle, op. cit,* p. 20.
[261] *Ibid.*
[262] *Ibid.,* p. 33.

indices sur l'essentialité de la rencontre (publication de textes, prise de parole de la personne peinte lors de l'exposition). Une des pistes étant dans la pratique de l'exposition : si je ne refuse pas d'exposer dans le réseau culturel habituel, dans un premier temps je demande à la personne peinte de choisir un lieu qui sera celui de l'événement autour de la peinture, espace le plus souvent privé ou étroitement lié à la vie du sujet de la peinture.

Pour conclure, si ma démarche semble en un grand nombre de points épouser la théorie de Bourriaud, je ne pense pas pourvoir la définir comme étant de l'esthétique relationnelle, principalement car la clef de voûte de ma pratique est le tableau, et que l'objet comme trace du *process* disparaît pratiquement totalement dans cette théorie dont il ne reste comme témoin ou mémoire que des photographies des différents évènements.

c - La réalisation comme labeur

Étant dans le désir de l'autre dans ma pratique, ma peinture essaie de s'approcher au maximum de ce qui m'est dit, d'où l'expression d'une peinture laborieuse faite de reprises et de beaucoup de réajustements après chaque nouvelle discussion avec la personne peinte. Il est arrivé qu'en une séance je saisisse l'expression du visage et que j'en sois satisfaite, mais si ce sentiment n'est pas partagé je poursuis le travail et recommence au prix parfois d'un alourdissement de la peinture. Car bien souvent pour la personne peinte la problématique n'est pas du côté de la peinture mais de la représentation de sa personne qui doit ressembler, non pas à ce que je vois, mais à ce qu'elle me dit, qui est donc de l'ordre de l'imaginaire, mélange de moi idéal et d'idéal du moi qui en passe par le symbolique. Je me mets en place de l'ouvrier du désir de l'autre qui par son labeur cherche à le réaliser par la peinture. Le mot labeur évoque la notion de personne ordinaire, ce qui correspond aussi à ma démarche : pas de personnages célèbres, pas de stars.

5 - Pratique amateur, pratique « brut », pratique artisanale

La distinction entre pratique amateur, brute et artisanale n'est pas si simple à rendre compte. En me mettant au service de personnes dont certaines n'ont aucune connaissance de l'art, ne sont pas allées dans un musée ou voir une exposition, je mets mon travail au service d'une représentation faite de clichés sur la peinture, sur le beau, le bien fait ! Professeur de peinture pour des pratiques amateurs j'incite mes élèves à découvrir leur voie mais nombre d'entre eux cherchent avant tout à faire « à la manière » d'un peintre dont ils ont vu une exposition, une carte postale ou un poster. Ils sont dans la représentation de la peinture, de ce que doit être une peinture selon des critères construits de manière totalement empirique. Ce qui les différencie totalement des artistes qu'aujourd'hui nous rassemblons sous le titre d'artistes d'art brut pour qui la pratique de l'art vient dans leur vie comme une nécessité, une manière d'être en relation avec un autre monde. La pratique artisanale n'est pas associée à celle de la peinture pourtant la réalisation d'une icône religieuse, dans tout ce qu'elle a comme règles, contraintes et normes, peut s'apparenter au travail artisanal. La dimension artisanale dans ma pratique se situe je pense du côté de mes supports, préparant moi-même mes toiles de lin que je tends sur des châssis nus qu'ensuite j'enduis à la colle de peau de lapin et au blanc de Meudon. Ou encore la préparation de mes supports en bois par une succession de couches de Letka. Il m'est arrivé de demander à un spécialiste de me préparer des planches de bois à la manière des icônes afin d'avoir un support parfaitement lisse. Ou encore de demander à un luthier de me construire un dispositif (tableau de Federico), ou à mon père, ancien artisan à la retraite, de me fabriquer certains de mes triptyques. Ma pratique frôle de près ces trois domaines ce qui a pour résultat une figuration je dirais « inconfortable » dans le champ de l'art contemporain qui normalement est un champ libre où toutes sortes de réalisations sont possibles mais pourtant il y a comme une nécessité à se séparer des amateurs. L'art contemporain en revanche s'est beaucoup intéressé à l'art brut et nombre d'artistes aujourd'hui y font référence dans leurs œuvres.

6 - Sans style ou le style de l'autre comme constitutif du portrait

« Le style est l'homme même. »[263] Lacan reprend cette fameuse phrase de Buffon pour la lire à sa manière (avec son style !), pour dire que le style n'existe pas en soi, il est dans la relation à l'Autre car c'est le regardeur qui reconnaît le style dans l'œuvre, ou le lecteur s'agissant de littérature. Celui qui reçoit l'œuvre est impliqué. Cette analyse que fait la psychanalyse lacanienne sur le style est simplement renversante en ce qui concerne ma pratique ! En effet, il semble que ma démarche coïncide totalement à l'idée d'offrir une réponse à la demande de l'Autre, pour autant je ne vois pas dans mes portraits « un style » mais bien plus une absence de style, tant je prends soin de correspondre à ce que la personne peinte me dit.

Après une analyse de l'art comme une sublimation de nos pulsions, Lacan montrera que l'art peut avoir aussi valeur de symptôme. Alors que ce dernier était jusque-là « substitut d'une satisfaction empêchée, il devient aussi l'invention qui est propre au sujet »[264]. Le symptôme est donc aussi une création du sujet. L'analyse que fait Lacan s'intéresse particulièrement au sujet psychotique qui dans son absence d'identification peut trouver une certaine voie (voix) dans la création. Lacan prendra l'exemple de James Joyce dont il expliquera le style comme un travail sur la langue consistant à retirer toute équivocité au langage par un travail minutieux d'ordonnancement des mots.

Le mot « style » porte lui-même une équivocité car il est à la fois ce qui regroupe des œuvres d'art dans un même ensemble (style baroque, Renaissance, etc.) et ce qui fait la singularité d'un artiste dans sa production. Ainsi, il y a le style à l'intérieur du style, sorte de *singulier quelconque* où une partie de l'œuvre est le résultat d'un contexte, d'un environnement, d'une époque, et l'autre partie de l'œuvre est la création d'un artiste. C'est peut-être aussi dans ce double sens que le style « est l'homme lui-même », à savoir pris dans le groupe, la norme que cela sous-entend, et unique comme l'est chaque être humain.
Le travail vers son style est donc celui de cette articulation entre la connaissance des

[263] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 9.
[264] Bruno Miani, *L'actualité du style dans la psychose, in* http://www.causefreudienne.net/lactualite-du-style-dans-la-psychose

normes et des valeurs qui régissent l'époque et les choix déterminants et uniques qui seront produits par l'artiste. C'est de cette connaissance et de la distance (écart) prise avec celle-ci que la liberté peut naître.

Marie Darrieussecq, lors d'une conférence, a tenté de définir le style[265]. Elle nous explique que depuis le structuralisme le terme est à peine utilisé, il reste une zone floue avant que Roland Barthes s'y colle de nouveau. Le mot même de style est pour elle une « insignifiance verbale ». Sans définition réelle il est délaissé des intellectuels et trouve une place auprès des journalistes qui l'utilisent souvent de manière péjorative. Seules les études stylistiques semblent encore de mise, pour autant, ce domaine non plus ne cherche pas la définition du mot mais entre directement dans l'analyse du texte (Marie Darrieussecq s'intéresse exclusivement ici à la littérature). Ce qui semble entendu est que le style est cet écart que fait l'auteur avec une norme, un code donné. Mais ce code est tout aussi flou, voire apparaît comme une sorte de mythe d'une écriture « de base » fade, à un « degré zéro ! » Donc, le style jusque-là est situé dans l'écart, et le terme n'est pas pour nous sans intérêt puisqu'il est un concept pour François Jullien. S'il y a *écart* il faut qu'il y ait au moins « deux ». Mais la définition, nous explique Marie Darrieussecq, est dans l'écart que l'auteur produit face à la norme, alors que si nous faisons fonctionner le concept d'*écart*, le style pourrait être cette *fécondité* qui existe dans cet écart. Mais ce n'est pas l'hypothèse qu'elle présente. Elle nous dit, en s'appuyant sur Roland Barthes, que le style est une sorte de donnée biologique que l'auteur ne choisit pas et que son domaine de liberté est l'écriture qu'il sépare du style. En analogie avec la peinture, ce serait de dire que le style du peintre est dans sa singularité humaine, contextuelle, existentielle et que sa liberté s'exerce dans la peinture dans ses choix de compositions, de couleurs, matières, etc. On voit bien ici que cette séparation est artificielle car c'est la singularité du peintre, de l'auteur qui intervient directement dans les choix artistiques. Pendant longtemps le style en littérature était associé à la poésie et venait combler un manque que la langue ordinaire ne réussirait pas à dire. Cette version de l'analyse n'est pas sans nous rappeler ce qu'en dit la psychanalyse, à savoir que le langage divise, que nous ne saurions tout dire, qu'il y a un reste. Serait-ce alors dans la capacité que l'auteur aurait de pouvoir dire quelque chose de ce reste que se trouverait le style ? Ou encore, pour reprendre cette notion de manque,

[265] Qu'est-ce que le style. Conférence de l'année 2000. Université de tous les savoirs. https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/qu_est_ce_que_le_style.1217

le style serait l'expression du désir ? Marie Darrieussecq nous dit : « le style est un désir qui dure… ». Mais elle dit, plus loin dans sa conférence : « c'est ce que je tiens quand j'écris, ce qui est mien… ». J'entendrais ici le « tien » non pas du verbe tenir mais bien plus du côté de l'Autre, à savoir que le style se construit comme le désir et qu'il faut en passer par l'Autre et embrasser le fantasme.

L'idée que le style serait une forme déterminée et facilement repérable est aujourd'hui mise à mal : tant d'auteurs et d'artistes s'en amusent, jouent avec les formes. Pourtant, s'ils jouent avec la forme, l'essentiel de ce qu'ils ont à dire se retrouve tout au long de leur œuvre, comme une visée dont d'ailleurs ils n'ont pas forcément conscience sur le moment, mais apparaît tout au long de leur vie. C'est donc dans la structure de l'auteur que se trouve le style, dans sa structure et par conséquent dans son rapport au monde. Pour autant nous ne pouvons pas dire que la structure explique le style car enfin, pour prendre un cas extrême, tous les psychotiques ne sont pas des artistes. Nous ne pouvons définir le style de Joyce au regard de sa structure, mais son style nous parle de la place (ou la non place) que l'Autre occupe dans le mouvement de son désir.

Dans ma pratique nous pourrions avancer que mes peintures sont « sans style » *a priori*, je crois que si en tant qu'auteur de mes tableaux j'ai un style, il est justement dans mon dispositif qui fait de l'autre l'auteur « virtuel » du tableau. Virtuel est ici à entendre dans la définition qu'en donna Aristote de « puissant (…) le principe du mouvement ou du changement placé dans un autre être, ou dans le même être, mais en tant qu'autre »[266].

7- Qui est l'auteur ? Auteur et artisan.

Face à un objet artisanal, nous n'évoquons que rarement son auteur. Souvent nous ne le pouvons pas. Seules les personnes faisant partie de ce corps de métier reconnaissent son savoir-faire, ou une légère singularité propre à tel ou tel artisan. Nous regroupons un ensemble de productions comme faisant partie d'un style artisanal. Le connaisseur reconnaîtra tel travail du bois comme étant l'ouvrage d'un artisan des Alpes

[266] 2 Cf. Arist*aph.* 5, 12, 1019a 15-23. *In* https://fr.wikipedia.org/wiki/Virtuel#cite_note-2

qu'il différencie d'un travail d'une autre région.

Pour ce qui est du portrait, à notre époque contemporaine, il va de soi que l'auteur est le peintre. Cela est pourtant à interroger. Nous pensons évidemment à la question de Michel Foucault : « Qu'importe qui parle ? »[267] Il apporte dans sa demande une nuance, à savoir est-il si important de savoir qui est l'auteur ? Ne devons-nous pas, dans un premier temps, aborder l'œuvre pour ce qu'elle est, ce qu'elle nous offre ? Est-ce si important de savoir qui a peint tel ou tel portrait ? Il s'agit alors de définir de quelle manière nous abordons la contemplation. L'historien sans aucun doute aura à mettre en relation le temps du tableau à celui du peintre. Pour le portrait, dans le cas de celui fait sur le motif, le temps du tableau étant aussi celui du modèle. Mais pour celui qui est avant un $, un être divisé par le langage, la rencontre avec la peinture est une rencontre dans le réel, avec l'objet qui est un médium avec son in-su, son non-dit ou impossible à dire. Et pour reprendre cette fameuse phrase, « c'est le regardeur qui fait le tableau », nous devinons que l'idée même d'auteur, telle une savonnette, nous échappe à chaque fois que nous tentons de nous en saisir.

Il reste pourtant incontournable que, face à un tableau, est annoncé le plus souvent par un cartel le nom de l'auteur et souvent celui de la personne peinte. Ainsi, nous sommes informés de qui est l'auteur. Cela est indiqué de manière formelle, conventionnelle, pour ce qui concerne la peinture occidentale dès le milieu du Moyen Âge. Michel Foucault appelle ce protocole un rapport d'attribution. Ainsi fait, soit par la convention muséale, soit par l'artiste lui-même en signant de son nom sur le tableau, à un endroit de son choix. La loi à ce titre interdit d'imiter une signature au risque d'être accusé de plagiat et, depuis le XVIII^{e} siècle, il est interdit de reproduire une œuvre aux mêmes dimensions. Il pourrait y avoir, comme le suggère Foucault, une analyse « historico-sociologique du personnage de l'auteur. Comment l'auteur s'est individualisé dans une culture comme la nôtre… »[268] Cette individualisation nous semble importante quant à la question du portrait. On peut trouver un mouvement symétrique entre l'individualisation de la personne peinte et celle de l'artiste. C'est ce que démontre Tzvetan Todorov dans son livre *Éloge de l'individu*[269] : la représentation réservée dans

[267] Michel Foucault, *Dits et écrits*, *1954-1988*, *op. cit*., p. 789.
[268] *Ibid*., p. 792.
[269] Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, *op. cit*.

un premier temps au sacré se fait de plus en plus humaine. Non par un éloignement du divin, bien au contraire, le divin est alors à portée de main, dans le quotidien, dans la vie des hommes, ici et maintenant. C'est un peu comme si le regard qui jusque-là était tout tourné vers la spiritualité, une intériorité, changeait de direction, vers l'extérieur, non pas vers un lointain, mais un extérieur tout proche qui va jusqu'à observer chaque pli de la peau, la précision de la forme d'un nez, d'une disgrâce. Tout ceci est l'œuvre de Dieu que les artistes observent au plus près. C'est la naissance de la singularité, tant de ce qui est peint, que de celui qui peint, d'où l'importance du portrait dans cette période.

Il ne s'agit plus de donner à voir dans la peinture un simple énoncé mais une énonciation. Il est important de rappeler cette nuance, à savoir que dans le dit, avec la chaîne signifiante, le sujet est divisé. Une partie de son être n'est jamais révélée, non pas secrète, mais indicible. Le champ de la peinture étant différent, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une autre partie de l'être qui parle. Mais alors, qui parle ? Et Foucault de citer Samuel Beckett : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. » Il y a donc, comme l'indique Samuel Beckett, *quelqu'un* ! Mais ce quelqu'un n'est pas le sujet de l'écriture mais l'initiateur de la création d'un espace, « où le sujet écrivant ne cesse de disparaître. »[270] Cette notion de disparition nous semble importante dans l'espace du tableau de portrait. Disparaître ne veut pas dire n'être plus. Disparaître, c'est être caché, ne plus être dans la représentation. Le peintre de portraits disparaît pour la représentation d'un autre. C'est là que se trouve toute l'ambiguïté de ce processus. Même si Foucault cite la phrase de Beckett, « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle », il n'en reste pas moins présent. Samuel Beckett et Michel Foucault sont bien là ! La disparition ne signifie pas que l'auteur est brûlé vif sur le bûcher ! Il s'agit bien plus, nous semble-t-il, de questionner la notion de sujet. Le sujet d'une œuvre n'est pas lié forcément à l'auteur. Quand bien même il serait, ce « quelqu'un a dit », pour autant, il n'est pas le sujet. Foucault laisse entendre que l'écriture contemporaine a pour sujet elle-même dans ses signifiants dont le « quelqu'un a dit » sonde les limites et ouvre l'espace. En ce sens l'auteur s'autorise un au-delà et c'est en cela qu'il est auteur-disparaissant, une sorte d'oxymore qui indique la place que celui-ci a dans l'art aujourd'hui et depuis plus longtemps dans la spécificité de la peinture de portrait. Disparition-apparition avec Van Eyck, qui resurgit en une dimension minuscule (quelques millimètres parfois) pour tenir

[270] Michel Foucault, *Dits et écrits*, *op. cit.*, p. 793.

le fil, pour s'inscrire quelque part comme sujet et donc y perdre quelque chose de son être. Alfred Hitchcock aussi s'amuse à être là dans ses films. Une manière à la fois de signer sans lettre, sans nom, et donc à s'offrir autrement à l'autre, à son regard dans la représentation de son corps. Une manière de signifier que ce que vous êtes en train de voir est un film, une peinture, une fiction. En ce sens, sortir de l'effet illusionniste et offrir au regardeur une ouverture vers sa propre conscience de sujet, un clin d'œil complice.

Foucault tente ensuite de comprendre ce qu'est une œuvre. En quoi elle est rattachée à la notion d'auteur. Il est intéressant pour nous de relier le mot œuvre à celui d'ouvrage qui s'inscrit dans une tradition artisanale. Car, si l'auteur disparaît, n'aurions-nous pas plus à faire à un ouvrage et retrouver alors la définition de l'artisan ? Pour Foucault, ce qui résiste à la disparition de l'auteur se trouve dans l'écriture-même, ce qui semble un paradoxe en peinture où le style se trouve dans la singularité de l'auteur. Sa disparition, si elle est envisageable dans une œuvre picturale comme celle d'un Buren, son identité visuelle reste vissée à son auteur. Pour un peintre comme Francis Bacon, on ne peut envisager dans ce cas la disparition de l'auteur, trop de style, trop d'auteur... tout est là.

8 - Alchimie, un artisanat sans modèle

La pratique, le faire en alchimie est au cœur de toute sa recherche. C'est l'expérience, son observation et son analyse qui permettront de comprendre la matière et de découvrir la métamorphose intérieure. Mais contrairement à l'artisan où le faire est déjà déterminé, l'alchimiste en est toujours, en quelque sorte, à l'étape du prototype. Non seulement ce qu'il recherche lui est inconnu, mais la manière avec laquelle il doit le rechercher aussi et on voit combien la création d'outils, vases et toutes sortes de récipients, ainsi que l'Athanor (le four), ne sont pas une partie à part de leur recherche mais sont leur recherche. Ce qui est trouvé l'est par le biais de ces objets inventés ainsi que ces processus. C'est, nous semble-t-il, ce qui le différencie de l'artisanat et ce qui en fait une sœur jumelle de la création artistique contemporaine. Le labeur est dans la

répétition des expériences, dans leurs légères modifications et dans la persévérance. Ce qui semble devenir artisanal se trouve dans le laboratoire ou atelier où chaque geste a sa précision et montre la découverte d'un savoir-faire, d'un métier.

Autre point commun avec l'artisanat, c'est la notion de transformation : l'artisan part d'une matière première qu'il transforme avec son savoir-faire vers un objet, l'alchimiste comme le peintre partent d'une matière inconnue (sa propre psyché) vers une création inconnue. Disons que si nous pouvions en faire des équations mathématiques la transformation chez l'artisan n'aurait qu'une inconnue contrairement à la transformation chez l'alchimiste et l'artiste.

Ce que nous pouvons tirer de cette recherche liée au travail de l'artisan c'est l'importance de la main, du faire. Ce *faire* aujourd'hui est libéré de toutes écoles académiques depuis Marcel Duchamp qui, en faisant table rase sur l'art et son académisme poussiéreux, libère les générations suivantes. Si aujourd'hui une peinture se réfère à un classicisme cela n'est pas sous la contrainte mais par choix du peintre : l'histoire de l'art s'offre à lui comme autant de possibles qu'il peut relier à sa guise à son propre univers. Le faire du peintre est aussi un savoir né de son expérience qui se façonne à force de pratique au fil des années et qui, dans le meilleur des cas, pourra laisser apparaître un style. L'artiste, tout comme l'alchimiste, va créer ce qui sera son atelier, ses outils et ses supports au plus proche de sa recherche.

VIII-Alchimie, prémices d'une poïétique de la création picturale

Tout dans l'élaboration du portrait est transformation. Contrairement à une commande conventionnelle, ma pratique du portrait n'est pas la réalisation d'un projet mais un ajustement né d'une rencontre, une réflexion qui se poursuit à deux et se termine ensemble.

L'alchimie chinoise est la plus ancienne, elle apparaît avec le taoïsme dès le IV^e^ siècle avant Jésus Christ. L'objectif étant de retrouver les principes de création de la nature, le secret de la vie et l'œuvre du temps. Au cœur de sa recherche se trouve le désir de vaincre la mort, d'atteindre l'immortalité. L'alchimie est à l'origine de la chimie mais aussi de la médecine chinoise. Elle est également une expérience intérieure « cinabre [271] intérieur » (en chinois « nei-tan ») qui se construit en analogie à la transmutation des métaux comme développement spirituel. Si les métaux sont si importants, c'est que les Chinois anciens pensaient qu'ils naissaient du travail du temps et des énergies cosmiques. Par observation de la nature, les alchimistes, bien plus que de chercher la création de l'or, tentaient de trouver l'essence de l'immortalité. Cette attention aux métaux fait des métiers de la forge une place privilégiée (alchimie du Grand Forgeron). Le chaudron (au nombre de neuf) est l'objet du grand-œuvre, lieu de la transformation. La terre ainsi que le travail du potier ont une grande importance : la transformation de la terre ainsi que la création du vase qui en chinois se dit « houen-touen », la matrice, le chaos. Le contenant est fondamental car c'est dans son vide que doit se créer soit l'or, soit l'essence de l'immortalité. L'importance du contenant est à remarquer et à mettre en lien avec le rituel, nous semble-t-il, mais aussi avec la parole, le signifiant comme contenant de ce qui n'est pas accessible. Comme si nous trouvions la profondeur dans son enveloppe. Ce réceptacle devait alors conférer spontanément une force spirituelle à son contenu. »[272]

Un processus de neuf phases permet par sublimation d'atteindre l'immortalité. Ces phases s'expriment par autant de métaphores et de symboles, le miroir présent lors des rituels y participe aussi. Ce rituel de la transmutation permet une dilatation du temps

[271] Pigment rouge de sulfure de mercure aussi appelé sang du dragon.
[272] Kristofer Schipper, *Le Corps taoïste, op. cit.*, p. 228.

dont seul l'initié peut en faire l'expérience. Il existe donc une alchimie extérieure et intérieure mais qui ne sont pas séparées et qui utilisent le même vocabulaire.

Nous avons tous fait l'expérience de la rencontre, elle n'est pas si fréquente quand elle produit un effet où deux êtres produisent « un quelque chose » qui dans ma pratique tente de se matérialiser dans la peinture. Défier la mort, n'est-ce pas là l'essence de la peinture ?

1 - Alchimie de la peinture : mélanges

a - Mélanges d'idées

Notre époque s'appuie sur une histoire d'environ 3000 ans de peinture. Toutes ces peintures détiennent en leur sein ce qui constituait la pensée, au sens large, du moment où elles furent créées. La position de notre corps en train de peindre est déjà une pensée car à partir d'elle nous pouvons déterminer la culture à laquelle nous appartenons : assis au sol pour les aborigènes d'Australie, sur les genoux pour le Japon, en tailleur en Inde, support à l'horizontale ou à la verticale sur un chevalet en occident. Aujourd'hui, ces différences tendent à s'émousser avec la mondialisation, et en peinture pour la toile, la verticalité semblent s'imposer. Tous ces éléments sont autant de constructions sociales, politiques, que l'artiste porte en lui consciemment ou non. Lorsque je pose avec mon pinceau en poil de martre de la peinture à l'huile avec un médium constitué d'huile noire et de résine, je le dois à Van Eyck, à Rubens. Tous ces gestes qui me semblent naturels sont le résultat d'une longue exploration de beaucoup de peintres avant moi. Peindre c'est peindre avec l'histoire. Il ne peut en être autrement, même si Jean Dubuffet a rêvé d'un artiste brut, vierge de toute histoire, ce ne fut pour lui qu'un outil conceptuel pour se libérer justement de l'histoire et d'être libre de trouver sa voie dans la création. Et ces artistes nommés par ce dernier « artistes d'art brut » ne sont pas, on le sait, hors monde ; l'histoire les habite comme tout un chacun, c'est leur interprétation qui diffère, leur intention. Quant à celui qui suit une éducation artistique institutionnelle, son travail est aussi d'explorer la pensée d'autres créateurs de toutes époques mais également d'investir d'autres domaines (sciences, philosophie,

politique, économie, etc.). Car au fond, l'artiste représente une connexion particulière au monde, l'intérêt qu'on lui porte est aussi dans la pertinence de cette dernière. C'est donc que toutes ces pensées sont intégrées par l'artiste, voire oubliées pour ensuite transparaître dans ses gestes, ses choix : ce que Bateson, comme nous l'avons vu, nomme le style.

Il y a dans l'idée d'alchimie celle de la transformation d'un état ou objet vers un autre qui n'a pas forcément de lien. Cette transformation est au cœur du travail de l'artiste. Ce travail souterrain se donne à voir, en partie, dans ma pratique de la rencontre, du portrait. Le tableau est le résultat d'une connexion particulière mais aussi d'une relation avec l'autre. Le tableau est le résultat d'un mélange d'idées, de paroles, de non-dits et de silences. Il ne saurait être le fait d'un seul être, apparemment de deux mais finalement nous pouvons dire d'une profusion d'êtres dont nous n'avons aucune maîtrise et dont nous ne pouvons qu'être les témoins.

b - Métaphore

Comme nous l'avons vu Jacques Lacan lit avec François Cheng les textes majeurs chinois. « Le tao, la voix du psychanalyste », nous dit Éric Laurent dans sa conférence[273] lors de laquelle il montre combien la psychanalyse lacanienne s'enracine en quelque sorte dans la pensée chinoise.

« Je ne suis lacanien que parce que j'ai fait du chinois autrefois »[274]. Cette déclaration de Lacan a produit deux types de réactions : la première suppose que c'est le chinois qui l'a fait lacanien ; et, pour la seconde, certains sinologues trouvent que Lacan ne fait pas autorité pour traduire et interpréter les textes chinois. Mais c'est bien ce dont il s'agit dans la création, et Lacan n'y fait pas exception en allant puiser dans un ailleurs afin de produire une connexion particulière lui permettant de trouver sa voie.
Le chinois, et notamment la pensée de Mencius[275], lui a servi à ouvrir sa recherche. Il

[273]Conférence à l'École de la Cause Freudienne par Éric Laurent le 14/10/2015.
[274]Lacan, *Séminaire XVIII*, *op. cit*., p. 18.
[275]Mencius, de son nom personnel Meng Ke, est un penseur chinois confucianiste ayant vécu aux alentours de 380-289 av. J.-C. Mencius aurait étudié auprès d'un disciple de Zi Si, petit-fils de Confucius. Se posant en défenseur des stricts enseignements du maître, il a combattu sans relâche les « hérésies extré-

s’agit pour lui d’une véritable rencontre, non pas avec un « même » mais avec ce qui lui est étranger et apportera un enrichissement considérable à sa réflexion.

Que cherche-t-il en1970, lorsqu'il lit les classiques chinois avec François Cheng ? Éric Laurent nous dit qu'un début de réponse se trouve dans les titres écrits par Jacques Alain Miller des chapitres 3, 4 et 5 du *Séminaire XVIII*. Cela lui sert avant tout, dans un premier temps, à faire une rupture avec la linguistique, d'où le chapitre 3 « Contre les linguistes ». Ensuite à reformuler « Moi la vérité je parle », d'où le chapitre 4 « L'écrit est la vérité ». Enfin, il sépare l'écriture de la phonétique. Ceci est une deuxième étape car, dans un premier temps, le chinois l'a d'abord rapproché de la linguistique... C'est vers la fin de son enseignement qu'il radicalise son rapport à l'écriture et a trouvé cette notion du « *parlêtre* ». Notamment dans son analyse du rapport de l'écriture au réel. Éric Laurent montre l’usage du langage dans l'expérience analytique que fait Lacan dans le *Séminaire XVIII*, contre la linguistique, la poétique ou la forme analogique de la pensée chinoise qui se traduit dans l'écriture par un signe dont le référent est insaisissable. On reprochera à Lacan l'usage métaphorique de la linguistique. Lacan répond en tant que psychanalyste et énonce : « il n'y a de langage que métaphorique. Toute énonciation est métaphorique, elle ne peut se faire par la médiation d'autre chose : même si je dis ça, ça en le désignant, ça n'est pas mon cigare, ça l'est quand je le fume mais, quand je le fume, je ne le parle pas. » Il fait référence à la désignation chez Hegel par le *cela,* le fait même de dénommer étant pour lui signe de la conscience. Le signifié ne peut se donner de façon délimitée. Il y a une indétermination car nous n’épuisons jamais le sens, quelque chose nous échappera toujours. Lacan explique qu’on ne sait jamais ce que montre « ça ». Le référent est toujours réel car il est impossible à désigner, il est indicible comme nous l’avons déjà vu avec Clément Rosset, nous sommes condamnés à toujours en proposer un double. Il faut donc le construire de la manière que l'on peut, singulière.

---

mistes » des disciples de Mo Zi et de Yang Zhu. Sillonnant la Chine chaotique des royaumes combattants à la recherche d'un sage-roi capable de restaurer la paix, il a rencontré un grand nombre de princes de cette époque et leurs entretiens sont consignés dans le livre qui porte son nom, le *Mencius*, l'un des Quatre Livres formant, avec les Cinq Classiques, le corpus néo-confucianiste tel que défini par Zhu Xi, le grand réformateur des Song. Il est appelé « Maeng-ja » en Corée, et « Môshi » au Japon.

Écriture chinoise du Yin Yang

Lacan prend comme exemple le signifiant Yang, du Yin et du Yang, pour montrer ce qu'est un référent introuvable. Le référent de Yang est un véritable espace de recherche perpétuelle pour les Chinois, et qu'ils ne cessent de déchiffrer. Le signe chinois à gauche (dans l'écriture chinoise) désigne plutôt le caractère « colline » avec une partie à l'ombre et l'autre lumineuse, mais ce qu'on nomme Yang produit avant tout une recherche pour trouver ce dont on parle, c'est ce qui est essentiel à comprendre. La linguistique tente de définir un sens, un savoir univoque sur ce qui se dit. Mais il y a ce qui échappe toujours et Lacan évoque l'impossibilité pour l'inconscient de se conformer au programme linguistique, insoutenable pour lui. La linguistique ne peut être qu'une métaphore qui se fabrique pour ne pas marcher. Cependant, la psychanalyse se déplace dans cette métaphore. La linguistique cherche un rapport univoque entre signifiant et signifié alors que la psychanalyse travaille avec le référent impossible. Cette place même du référent impossible est le problème de la linguistique, « l'insoutenable de la linguistique » dit Éric Laurent alors que c'est le lieu même du travail psychanalytique. Lacan introduit un deuxième caractère chinois « wéi », qui fonctionne dans le « wú » qui est traduit généralement par « le non-agir » mais, et Lacan insistera sur ce point, il se traduit aussi par la conjonction « comme » : « Cela veut dire comme, c'est-à-dire que ça sert de conjonction pour faire métaphore, ou bien encore ça veut dire en tant que ça se réfère à telle chose, qui est encore plus dans la métaphore. »[276]

无为[wú wéi]

« Wéi » sert de conjonction pour faire métaphore, indique une référence à un élément dans le réel qui n'est pas dit. Le référent dans l'écriture chinoise est impossible à désigner.

Éric Laurent explique qu'André Martinet, fonctionnaliste, définit une loi universelle selon laquelle il y a dans toutes les langues deux articulations : une première

[276] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 47.

articulation avec des phonèmes qui n'ont aucun sens, arbitraires, puis les phonèmes se regroupent en mots. Donc, un niveau 1 où il n'y a pas de sens, puis un niveau 2 où les phonèmes s'enchaînent pour produire du sens. Lacan met alors en avant que chez les Chinois cette articulation n'existe pas, il n'y a que la première articulation qui est toute seule et qui produit un sens. En chinois, le phonème veut déjà dire quelque chose, cependant différents phonèmes rassemblés apportent un sens, une phrase. Mais il est important de noter que le phonème de départ veut déjà dire quelque chose mais avec un référent impossible. La phrase chinoise obtenue n'a pas forcément de rapport avec le sens des phonèmes de départ, ce qui contredit la loi dite universelle de Martinet, qui reste valable seulement pour le monde occidental. Alors que la linguistique, par une volonté de théorisation, simplifie par la structure, Lacan, par l'apport du chinois, ré-ouvre ce qui lui semble verrouillé, enfermé par les règles et redonne au langage son souffle. Il le sort d'un système mécanique vers le vivant et la singularité propre à chaque être. C'est à partir de cette réflexion qu'il va élaborer la notion de « parlêtre » qui exprime bien que le langage est lié à chaque être, à son vécu propre et qu'ainsi un même signifiant, s'il a un sens commun, possède une singularité donnée par le rapport qui se crée avec chaque personne. Si nous énonçons le mot « table » nous comprenons de quoi il s'agit et pourtant un monde unique se développe dans l'esprit de chacun autour du même signifiant tissé tout au long de notre vie. Ce déverrouillage qu'apporte Lacan au langage est l'espace même dans lequel se situe l'interprétation artistique. Il y a à la fois un fil commun auquel nous venons enfiler notre nécessité de communiquer, mais tout autour une substance errante, indéfinissable charge les mots, les gonfle de mystère. D'où, bien souvent, la surprise lorsqu'une personne découvre ce que j'ai peint en suivant de mon mieux ses indications. Il y a un écart, avec de nombreux ajustements nous tentons une approche, mais le tableau reste un compromis, une interprétation.

Pour Freud au commencement était le meurtre du père, donc un agir que Lacan rapproche du *wúwéi*. Il pose cette problématique au début de son enseignement à savoir en quoi la parole pourrait-elle épuiser le sens de la parole sinon dans l'acte qui l'engendre ? Lacan reprend Goethe : « au commencement était l'action » ; puis il produit un renversement qu'il reformule par « au commencement était le verbe et nous vivons dans sa création ». C'est une option créationniste, explique Éric Laurent, premier acte, un événement de dire qui permet le déploiement de la parole[277]. C'est ce que reprend

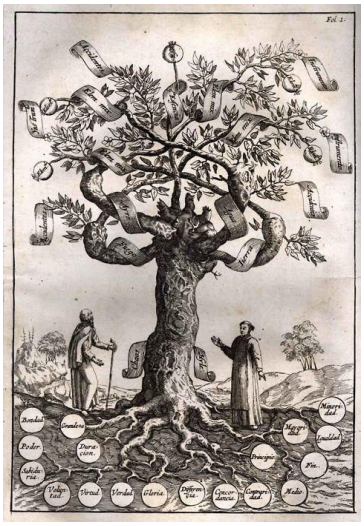
[277]Éric Laurent cite Jacques Alain Miller dans sa conférence.

Lacan quand il dit qu'il y a un faire premier de l'écrit comme acte d'engendrement. Dans le *Séminaire XVIII* (*D'un discours qui ne serait pas du semblant*), il distingue l'écriture comme acte, faire premier qui va engendrer une parole qui s'accroche à l'écriture première. L'écriture s'accroche à la parole. Tout comme la peinture, principalement figurative, s'accroche aussi à la parole, non pas comme on pourrait le croire pour l'illustrer, mais la pétrit à la recherche de son référent. Lacan explique que le chinois l'a aidé dans le sens où un verbe qui est par définition une action et le verbe agir (*wéi*) est exemplaire à ce titre car il est aussi la conjonction *comme*. Pour la peinture le « *wéi* » en tant que conjonction disparaît ou plutôt il est ce *vide-médian* entre sujet et peinture. Il s'offre aussi dans le cadre qui implique un « ce que tu es en train de voir est comme… » La peinture est bien évidemment métaphore qui s'affiche comme la métaphore d'une zone inconnue, insaisissable. Elle ne peut être prise dans une loi linguistique univoque, elle est le terrain de l'interprétation, de la discussion qui est à chaque fois réactualisée selon les époques et la culture du regardeur. Il nous semble ici intéressant de noter ce que François Cheng fait ressortir du couple métaphore/métonymie. Il explique que la métaphore naît du souffle Yin et Yang d'où naissent les cinq éléments, ces derniers appartiennent au Tout, au cosmos, et s'engendrent mutuellement ce qui produit un réseau métonymique. C'est donc que la peinture serait aussi métonymie, mais de quoi ? De la vie ? Du cosmos ? Si la peinture est métaphore, tout comme le langage, elle crée des images, des symboles :

> *L'arbre cosmique, dont la ramure s'entrelace pour tisser la tente du firmament, et fructifie en globes dorés ; l'Arbre cosmique, symbole à la fois de la croissance expansive du monde et de son unité vivante, se retrouve aussi bien dans la plus antique Chaldée que dans le Rigvéda ; il peut être sa matérialisation la plus grandiose dans le frêne Ygdrasil, de la légende scandinave.* [278]

Cette citation d'Hélène Tuzet montre combien certains symboles se révèlent dans des cultures différentes, et qu'ils sont la métaphore d'une énergie singulière. Nous retrouvons bien entendu l'image de l'arbre dans toute l'iconographie alchimique.

[278] Hélène Tuzet, *Le cosmos et l'imagination,* Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 399.



« Arbre de la connaissance »

« (…) sous cette figuration se cache toujours une entité spirituelle. »[279] Évidemment à la lecture de cet extrait nous pouvons penser dans un premier temps que cela est dû à la verticalité de l'arbre, au fait qu'il semble mourir en hiver pour revivre nourri de ses propres feuilles tombées à ses pieds, mais cette explication donnée dans la revue *Syrie* sur le texte de Mircea Eliade[280] n'est pas suffisante pour qu'il symbolise « l'arbre de vie ». D'autres éléments comme la Terre, le Ciel, les Eaux, les Pierres, expriment le sacré. Mircea Eliade parle de « hiérophanie » dans le lien qu'ont ces éléments à la spiritualité. Ce qui nous intéresse ici est le fait même d'une production imaginaire liée à une énergie psychique inconsciente. Ces images, explique Hélène Razet, « expriment les transformations d'un cosmos en devenir, et tour à tour sa puissance vitale et sa fragilité. » Ce qui ici est nommé cosmos ailleurs c'est le *Tao*, et ces images en sont l'expression, métaphores qui ne sauraient connaître ni murs, ni barrières, ni aucune frontière.

Nous voyons combien ce voyage vers l'Autre est essentiel à la tentative de compréhension de l'être humain, l'Autre chinois permettra à Lacan de déterminer la fonction du signifiant à contre-courant des linguistes.

« Généraliser la fonction du signifiant, c'est généraliser la fonction de l'écriture comme ce qui renvoie au référent impossible »[281], explique Éric Laurent.

Pour Lacan, le signifiant est dans la nature alors que le référent est un réel. Il oppose le

[279] *Syria*, Tome 27 fascicule 3-4, 1950, publié sur www.persee.frr/issue/syria pp. 332-335.
[280] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des Religions. Morphologie du Sacré*, Paris, Payot, 1999.
[281] Conférence à L'École de la Cause Freudienne par Éric Laurent le 14/10/2015.

signifiant « qui cavale partout dans la nature » au référent impossible à saisir, à désigner. Ce qu'il entend par « qui cavale partout dans la nature » est le fait que pour expliquer un signifiant nous utilisons d'autres signifiants qui eux-mêmes peuvent être expliqués par des signifiants, et ceci sans fin. Le référent est le réel que nous cherchons sans cesse à saisir, à localiser, à contenir, à délimiter… en vain. Et c'est bien de toute cette problématique qu'il s'agit dans le travail du portrait, à savoir une volonté d'attraper le référent de ce qui est dit, s'en approcher au plus juste, mais l'aventure est perdue d'avance. Le tableau devient parfois lui-même référent et sujet à des interprétations sans fin. La psychanalyse se déplace dans l'espace ouvert de la construction d'un référent impossible que l'écriture met en valeur, c'est par les ressources de l'équivoque poétique que l'interprétation peut opérer. La métaphore et la métonymie font fonction d'autre chose, c'est-à-dire ce par quoi s'unissent le son et le sens. D'où l'importance, pour le psychanalyste, de lire de la poésie, d'ouvrir le sens vers ce qui lui échappe. N'est-ce pas là aussi le territoire de la création artistique, ne voit-on pas alors une géographie que partage, dans des objectifs bien différents certes, art et psychanalyse ?

« Une interprétation juste éteint un symptôme que la vérité [un faire en psychanalyse] se spécifie d'être poétique. »[282] La vérité existe dans l'invention de l'alliance du son et du sens qui met en péril ce qui est dans l'usage de la langue. La psychanalyse cherche à unir le son et le sens dans une singularité afin de créer une résonance pour celui qui entend. C'est là que se trouve toute la différence entre psychanalyse lacanienne et linguistique. Nous pouvons remplacer le son par la peinture qui elle tente de produire aussi une résonnance mais cette fois visuelle. Parler de la métaphore est donc une performance que Lacan tente de faire et explique que ce qui est important se trouve dans le *process* même de la performance créant du *plus-de-jouir*.

[282] Conférence à L'École de la Cause Freudienne par Éric Laurent le 14/10/2015.

c - Mélanges d'inconscients

Le tableau comme support de l'inconscient ou « subjectile », comme le nomment les restaurateurs de tableaux, sur lequel vient se projeter la transformation d'une énergie, de plusieurs énergies. L'alchimie comme analogie structurale du psychisme dans la peinture. C'est en quelque sorte aborder les images de façon structuraliste, d'en comprendre les rouages à la manière dont Foucault observe les architectures, le visible des constructions sociales, des institutions comme autant d'indicateurs de notre rapport à l'Autre, à la folie, à l'étranger. Dans les images produites par les alchimistes et les tableaux, formes et couleurs révèlent aussi notre rapport à l'Autre, à l'inconscient, au vide, au cosmos, au *Tao*.

Comme nous l'avons vu, il n'est pas aisé de faire la séparation entre ce qui émane du désir du peintre et ce qui émane du désir de la personne peinte, mais aussi de tout ce que nous savons et qui est à l'intérieur de nous sans que nous puissions le dire. Cette difficulté de retrouver les origines est due au fait même qu'il y ait mélange : de couleurs pour peindre, d'énergies, d'inconscients. Tout ce qui échappe à la parole se glisse dans la peinture. Le pinceau devient une sorte d'entonnoir où tous ces éléments s'engouffrent, si le peintre accepte un lâcher prise sur son ego. Jamais dans ma pratique je ne pourrai dire ceci est de mon seul fait, et encore moins démêler ce qui m'appartient de ce qui ne m'appartient pas. Le tableau est une empreinte complexe de mondes à un temps T qui se réalise par le peintre mais dont le peintre n'est pas le seul point d'origine, de création.

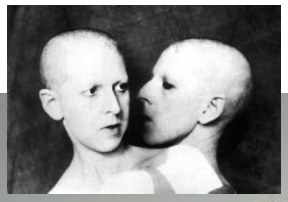
Si nous poursuivons la pensée de Lacan, à savoir que l'inconscient n'est pas enfoui sous plusieurs strates, mais qu'il est dedans dehors, tel le ruban de Moebius ou la bouteille de Klein, il est là dans les signifiants, à chaque présence du sujet. Cette topologie de l'inconscient empêche de lui donner une limite, une frontière, et il semble bien difficile d'en tracer le contour. La psychanalyse parle bien de l'inconscient collectif : mais où commence-t-il et où s'arrête celui de chaque être ? L'inconscient est sauvage dans le sens qu'il ne connaît pas la notion de territoire, ni de temps d'ailleurs. Une partie de la psychologie travaille sur la transmission intergénérationnelle qui montre que certains traumas peuvent se transmettre parfois plusieurs générations après.

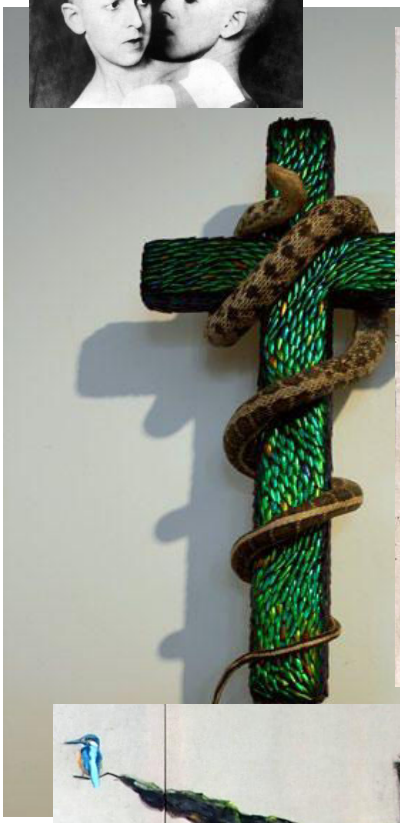
Une circulation invisible et immaîtrisable. L'artiste est alors cette personne éclairée, un voyant qui n'a plus qu'à montrer ou un médium qui par son métier pourra rendre visible, non pas ce qu'il en est du mystère, mais comme l'explique Heidegger, par le recouvrement d'un voile lui donner forme et donc, nous donner à sentir cette présence.

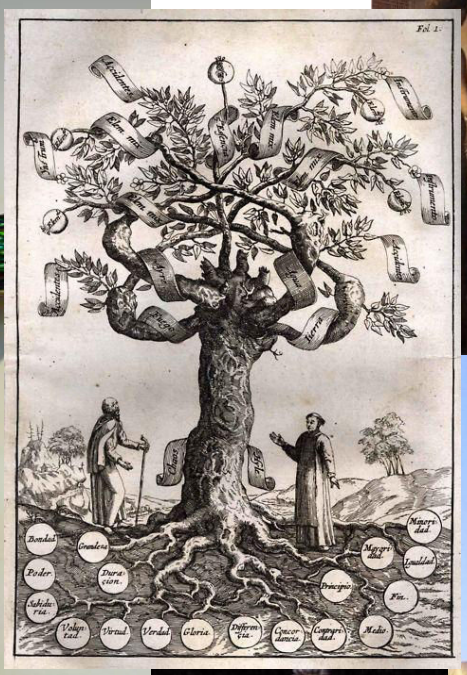
2 - Un autre langage ou le langage de l'Autre. Étude comparative de gravures alchimiques et de tableaux.

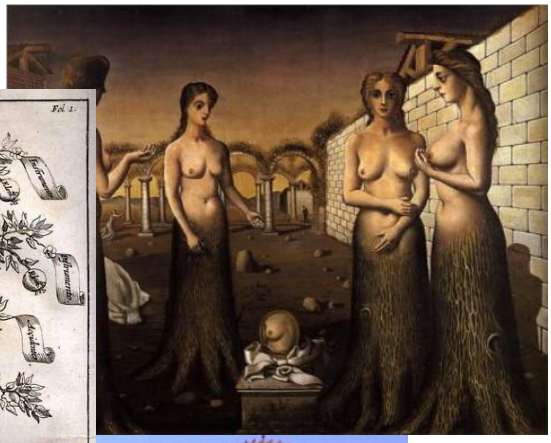
Existe-t-il un savoir qui circulerait malgré nous d'inconscient à inconscient et qui viendrait s'inscrire dans la forme artistique, *survivance* de Didi-Huberman, *Pathosformel* dirait Aby Warburg ? Il nous semble impossible de donner une explication, une réponse à cette question, mais il est possible de confronter différentes images, de différentes époques et d'en faire des liens formels, à la manière de l'Atlas mnémosyne où Aby Warburg, par le rapprochement de reproductions d'images sur une soixantaine de panneaux d'environ 10 à 25 images chacun, tente d'y répondre. Mais bien plus que d'y répondre, nous pensons qu'il ouvre le champ de la réflexion et peut-être amorce la possibilité d'un autre mode de pensée.

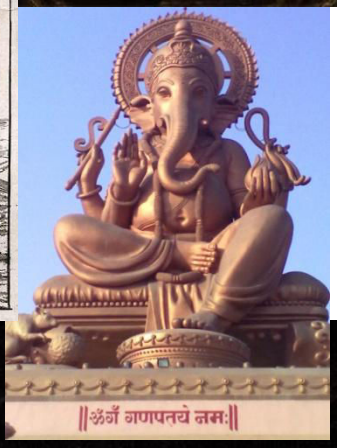
Nous proposons dans les pages qui suivent de tenter cette réflexion à partir uniquement d'images, sans chercher à les assembler par une logique rationnelle construite sur le langage, mais par « une pensée visuelle », et nous tenterons de nous approcher d'un référent sans signifiants.






Fol. 1.
Bondad
Grandeza
Poder
Durac cion.
Sabiduria.
Voluntad
Virtud
Verdad
Gloria.
Differencia.
Concordancia
Compañia.
Malicia.
Principio
Fin.
Mineridad.
Magestidad
Igualdad




ॐगँ गणपतये नमः

©Copyright A.K.

Sabine Stellittano
Annick, 2010
Huile sur bois, résine 100 x 90 cm

Nous voudrions maintenant nous attarder sur le tableau *Annick* (page précédente). J'ai rencontré cette jeune femme dans l'atelier peinture que j'anime pour le CHSF à Corbeil-Essonnes. Nous échangions souvent, et tout naturellement je lui ai proposé de faire son portrait. Personne très réfléchie, elle prit le temps avant de me répondre. Le jour où elle accepta elle me donna sa condition : il fallait qu'elle soit nue. Jamais je n'avais fait de portrait nu, de plus le contexte dans lequel nous nous sommes rencontrées, un atelier thérapeutique, induit tout un jeu de distance qui, de toute évidence devait tomber avec ses vêtements. Lorsqu'elle arriva à mon atelier pour la première séance son désir était tout formulé : « Je veux être nue, debout, au paradis avec une licorne. » Ce paradis devait être en haut d'une falaise, et alors que je pensais travailler la matière de la roche, elle m'arrêta argumentant que cela lui faisait penser à de la glace et que cela lui convenait tout à fait. C'est un point important dans mon processus et qui se répète à chaque aventure autour du portrait. Ce n'est pas moi qui décide du moment où je m'arrête, si je pousse ou pas le travail de la peinture. Ainsi les exigences propres à la peinture suivent aussi le désir de la personne dont je fais le portrait. Annick parla de ses cicatrices qu'elle ne souhaitait pas voir apparaître sur le tableau. Elle se déshabilla et nous avons ri de notre gêne qui se transforma aussitôt en complicité. La glace fondit rapidement ! Sa nudité semblait absolument naturelle (je précise que ce portrait fut fait en plein été et qu'il régnait dans mon atelier une douce chaleur). Le cadre fait en résine (copie d'un cadre de miroir ancien) était un objet posé dans mon atelier qui immédiatement attira son regard, et décida qu'il serait le cadre de son portrait. Ce tableau est peint sur du bois de hêtre, le support ici est une proposition de ma part pour une raison pratique afin de l'installer à l'intérieur du cadre en résine. Je voudrais mettre l'accent sur la licorne qui est un choix « sans raison » d'après Annick, seulement parce qu'elle trouve cela beau et que sa place est au Paradis. Je vais pour approfondir ce symbole de l'unicorne utiliser le livre de Carl Gustav Jung, *Psychologie et Alchimie*[283] où il démontre que « l'inconscient, [est la] matrice des symboles »[284]. Jung met l'accent sur le fait que le discours alchimiste est fait de symboles, non pas « du symbolique » dont parle Lacan c'est-à-dire du langage, mais des symboles comme images. Sa richesse de production est pour lui une part essentielle de la psyché, part inconnue qui fut nommée « inconscient ». La psyché est comparée à la *prima materia* qui n'existe pas ici comme objet matériel mais comme étant ce par quoi l'être humain découvre toute

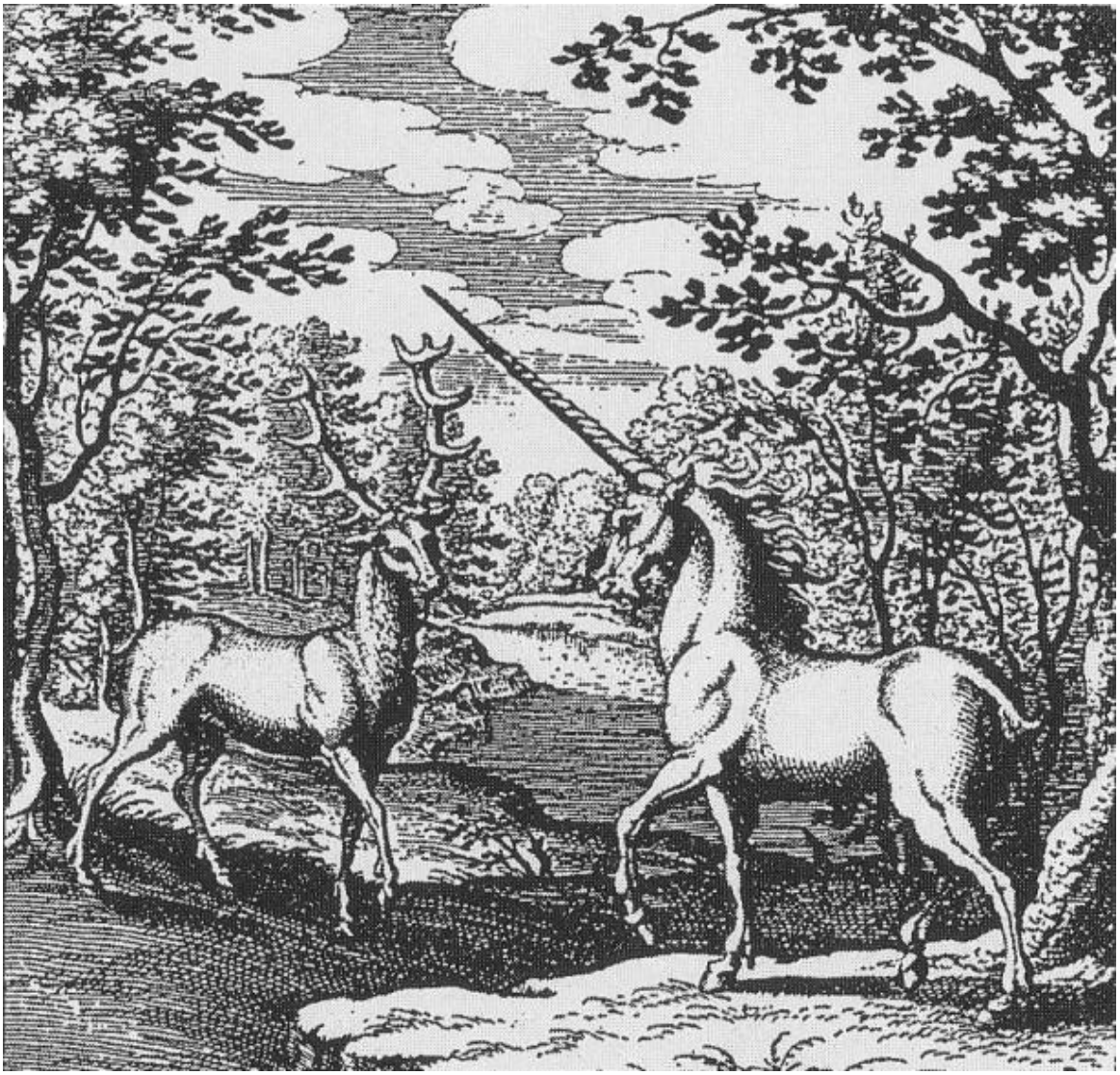
[283] Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie, op. cit.,* p. 581.
[284] *Ibid*.

chose. Sans psyché l'être humain reste plongé dans l'obscurité. Il explique que la conscience n'est pas première mais naît de l'existence d'une vie préconsciente, qui par la suite trouvera les moyens pour découvrir sa psyché entière, par le rêve, et toutes les images de l'esprit. C'est ce qui se passera pour les alchimistes qui découvriront au travers de leurs multiples expérimentations cette zone de leur psyché inconnue mais la situeront à l'extérieur d'eux-mêmes. Ce n'est qu'avec la psychanalyse et Freud que la production psychique sera entendue comme appartenant au sujet, et pour Jung au sujet qui l'énonce :

> *Bien que la conscience succombe toujours à l'illusion qui lui fait croire qu'elle naît d'elle-même, la connaissance scientifique sait que toute conscience repose sur des prémisses inconscientes et, ainsi, sur une sorte de prima materia inconnue à propos de laquelle les alchimistes ont dit à peu près tout ce que l'on pourrait dire de l'inconscient.*[285]

Dans leur quête, les alchimistes ont projeté dans la matière des images, symboles qui sont la production de leur inconscient. Cette *prima materia* psychique n'aurait aucun genre prédéterminé mais a pour vocation d'être transformée et c'est bien là tout le travail des alchimistes. Jung nommera de façon scientifique cette transformation comme « processus d'individuation » dont l'essentiel à retenir est la création de la personnalité, non pas du moi qui est divisé, mais d'une personnalité complète formant un Un. Nous retrouvons ici l'importance, une fois de plus, du Un. La notion de transformation est fondamentale en alchimie, c'est la nature même de la *prima materia,* une transsubstantiation. Si Jung s'attache particulièrement au symbole de l'unicorne (que les alchimistes représentent dans leurs gravures) c'est, entre autres, afin de montrer combien la psyché peut créer un symbole au-delà des frontières et des cultures.

[285] [285] Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, *op.cit.,* p. 582.

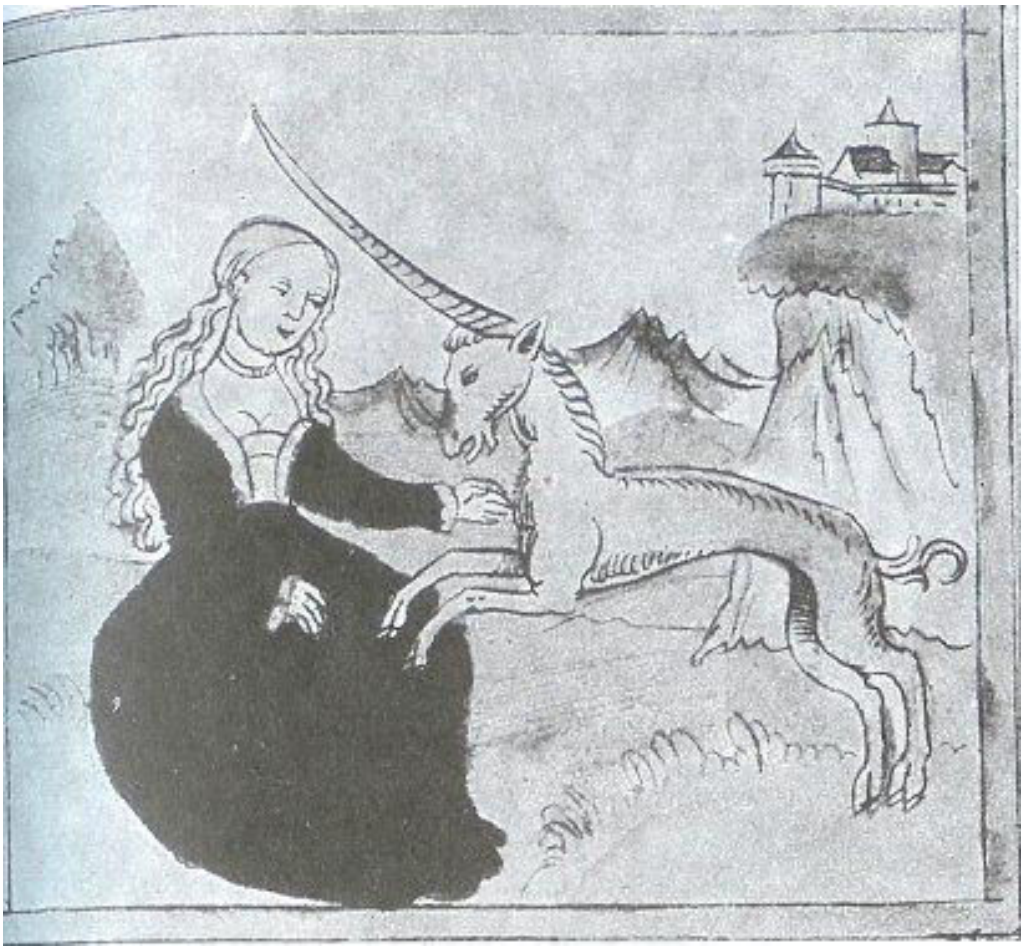


Figurae et emblemata

286

[286] Lambspringk*, Cerf et licorne, symbolisant l'âme et l'esprit,* in *Psychologie et alchimie*, Carl Gustav Jung, *op. cit*., p. 587.

Chez Lambsprinck, la licorne « représente la double nature du Mercurius » tout comme le cerf.



De alchimia

287

[287] Thomas d'Aquin, *Vierge apprivoisant une licorne* (manuscrit du XVI[e] siècle) *in Psychologie et alchimie*, Carl Gustav Jung, *op. cit.,* p. 589.

Dans cette illustration d'Aquin il s'agit d'une vierge apprivoisant une licorne. Seule à pouvoir maîtriser sa force, la jeune vierge détient une sorte de pouvoir qui est justement lié à sa virginité. La vierge pour les alchimistes est aussi le Mercurius alors que la licorne représente la puissance, masculine et pénétrante. Pour l'église la licorne représenta la force de Dieu, l'*Unigenitus*, le christ comme fils unique mais paradoxalement exprime aussi les forces du mal. Cette analogie avec le Christ peut être aussi comprise comme une transformation, car en s'approchant de la vierge, la licorne s'adoucit, tout comme le dieu terrible de l'ancien testament devient avec l'arrivée du Christ le dieu d'amour. Nous ne ferons pas l'interprétation du portrait d'Annick en l'associant de manière trop caricaturale aux représentations de la licorne que nous pouvons trouver dans l'histoire, mais force est de constater que cette image ressurgit ici avec force dans la psyché d'Annick et qu'elle porte en elle une énergie spécifique qui nous parle de son être profond.

3 - De l'ordinaire à l'or-dit. Des gens ordinaires sujets de la tragédie du tableau.

Comme nous l'avons vu, ma pratique se construit de la rencontre et je peins ce qui m'est dit, un désir, un récit de vie, parfois presque rien suffit à faire le tableau : une passion pour Tintin avec comme seule indication que la bulle reste vide, une hospitalisation d'office en psychiatrie, un souvenir d'enfance, un film, une robe de bal, du besoin d'être belle… Au fond rien d'extraordinaire, mais l'attention portée à ce qui est dit, le grossissement que va pouvoir produire la peinture sur ces mots, leur transformation en images tient véritablement du procédé alchimique. Chaque récit de vie, quand on s'en approche, semble une tragédie. Le tableau n'y peut rien. Il n'a pas de dimension de « guérisseur ». Chacun repart avec son histoire, mais elle ne flotte plus dans l'abîme de l'invisibilité. Ce qui est dit est entendu, le tableau en est la preuve. Sa réception reste modeste, exposé dans des espaces privés, confidentiels, parfois dans des lieux à caractère social ; la personne peinte invite ceux et celles qui participent à sa vie et un nouvel échange a lieu : reconnaissance, découverte parfois pour les amis ou la famille de celui/celle qu'on croyait bien connaître. Thérapeutique ? Pas plus que tous les

échanges qui portent notre humanité, l'attention des uns pour les autres. Alors oui, ma pratique dans ce sens est thérapeutique. Peut-être pouvons-nous dire que thérapeutique est dans ce sens synonyme d'humanité. Ma pratique pose alors la question : qu'est-ce qu'être un être humain ? Tout est dans le style ! La manière d'être aux autres, au monde. La pratique artistique explore cette question, la matérialise, lui donne forme.

Ce que ma pratique donne à voir c'est que la notion même d'ordinaire n'existe pas, que chaque être, comme le dit Agamben, est un « singulier quelconque », un personnage de tragédie. Ce qui est ordinaire est que ce soit notre lot à tous. L'ordinaire c'est qu'il y a de l'or partout, de l'or entassé sur des bateaux de fortune, de l'or que nous laissons couler, mourir, que nous maltraitons comme de vulgaires cailloux. L'artificialité sociale a été de construire une idéologie où l'être est standardisé. Les pratiques artistiques pourraient avoir cette fonction de désaliénisation, de rendre à chacun sa singularité, son 1.

4 - Transformation du sujet dans les mélanges de la peinture

a - La rencontre comme mélange

La peinture est avant tout matière colorée déposée sur une surface. Pour Jean-François Lyotard il faut libérer la peinture :

> *(…) en tant qu'institution, [qu']il faut détruire sa pseudo-autonomie, qui est une autonomie idéologique, et donc qu'il faut abandonner méthodologiquement pour commencer les habitudes que nous avons de nous reporter par exemple à « l'acte » de peindre (avec la théologie impliquée dans « l'acte »), aux « intentions » expressives ou pas expressives du peintre, à l'inconscient même du peintre.*[288]

Pour Lyotard la peinture est couleur, un langage par la couleur qui vient exister là où le

[288] Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, *op. cit*., pp. 241/242.

discours n'est pas et laisse du vide :

> *(...) la peinture est un langage chromatique, un langage par la couleur, qui vient occuper rétroactivement la place laissée vide par le retrait du discours du père (...) le père ne parle pas, ça fait du vide, et moi dans ce vide je vais faire parler la couleur.*[289]

Et cette couleur transporte une valeur énergétique, plus visible peut-être à partir de la peinture moderne où la figure et l'illusion ne sont plus centraux dans le tableau. Néanmoins cette transmission énergétique nous pouvons la percevoir face à toute peinture. C'est aussi ce dont il s'agit pour le portrait : un déplacement puis une transformation d'énergie en couleur sur la toile. Il est vrai qu'il existe certaines règles picturales pour la couleur (de mélange, de composition, de complémentarité) mais malgré tout cela un portrait porte sa singularité colorée, une énergie qui lui est propre. Nous devrions parler au pluriel car il s'agit bien d'énergies qui se déplacent, se transforment. Si pour les alchimistes la matière fut le lieu de la projection de leur psyché elle est aussi ce débordement, ce hors langage énergétique qui vient faire trace sur le support. Lyotard écrit : « Peindre serait faire des branchements de libido sur de la couleur, la libido chromatisée, sur un support, travail de transcription en ce sens. »[290] À partir de là le portrait semble être un véritable geste amoureux. Il est vrai que dans ma pratique il est arrivé qu'une personne accepte de poser et pourtant que rien n'advienne, le tableau reste plat. Je ressens alors que l'échange n'a pas eu lieu. Ce n'est pas tant de se livrer dans le sens de dévoiler sa vie par un récit mais plutôt d'être là, dans une présence immobile je peux sentir que l'autre m'offre « son énergie », dirait Lyotard, à laquelle je viens me brancher et qui se transforme pour devenir couleurs et formes sur la toile. Pour Lacan, il n'y a pas de rapport sexuel (isolés que nous sommes dans notre corps, dans notre jouissance). Et bien c'est peut-être dans ce moment de pose entre peintre et modèle que ce rapport peut exister comme échange d'énergies, rapport d'énergies dont le tableau serait la résolution. La pratique de portrait est donc « un dispositif pulsionnel » particulier à la transformation de l'énergie. Lyotard explique le dispositif comme « une organisation de branchements : il y a de l'énergie qui canalise et qui régule l'arrivée et la dépense d'énergie en inscription chromatique. » C'est donc

[289] Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, *op. cit*., p. 242.
[290] *Ibid.,* p. 246.

qu'il y a une énergie première qui peut être dirigée par le dispositif et ainsi être « délocalisée » pour être « re-localisée ailleurs ». Il s'agit d'un « transformateur » tout comme on parle de transformateur en électricité. On peut se demander de quoi parle Lyotard lorsqu'il parle d'énergie. C.G Jung montre dans *L'énergétique psychique*[291] qu'il y a eu plusieurs tentatives d'explication et de classification de l'énergie mais qu'elles ne sont pas scientifiques, proches de la conception freudienne de la libido. Jung élargit la notion d'énergie à l'instinct, le désir, l'émotion, véritable réservoir pour toutes nos activités tout au long de notre vie. Aujourd'hui, des recherches continuent dans ce domaine et il semble que ce que les Chinois appellent le *Qi* depuis des millénaires trouve une réalité scientifique avec les nouvelles technologies de visualisation du corps (type IRM). Nous arrivons donc plus ou moins à la localiser dans notre corps, mais nous ne pouvons toujours pas visualiser son mouvement hors corps, dans l'espace et par exemple du corps à un autre corps, d'un corps à la peinture. Pour autant nous pouvons en faire le constat par l'expérience mais comme celle-ci reste isolée en nous-mêmes nous ne pouvons lui donner une perspective objective que recherche la science. Les pratiques artistiques sont, en ce sens, précieuses, entre autres, quant à l'observation de ces mouvements énergétiques. Il y a dans la structure même de la notion d'énergie une dimension hystérique tant elle ne peut être limitée à une personne : elle s'extériorise, elle est l'Autre, elle est *Tao*.

Voyons ce qu'est ce dispositif pulsionnel dans ma pratique. Prenons l'exemple du tableau *Raymond*. Voici une photographie tirée d'une vidéo que j'ai faite pendant les séances de pose (la caméra était posée seule et enregistrait : captation d'énergie aussi !)

[291] Carl Gustav Jung, *L'énergétique psychique*, *op. cit.*

Sur cette image nous sommes à la deuxième séance. Nous avons commencé par déjeuner ensemble ce qui bien évidement crée une « sympathie » où nous échangeons, mais aussi c'est un moment où par une multitude de petits gestes insignifiants et aimables du type passer la carafe d'eau, ramasser un objet tombé, ajuster un élément de la table…, où toutes sortes de branchements invisibles se mettent en place. Sur l'image ci-dessus Raymond se tient debout, les deux chevalets de chaque côté sont là pour qu'il puisse y poser ses bras sans se fatiguer (pas de dépense énergétique inutile qui pourrait aussi induire des crampes et bloquer sa circulation). Cette fois la toile ne tourne pas le dos au modèle comme c'est le plus souvent le cas, Raymond voit le dessin se construire. Nous voyons que ma tête est dirigée vers lui, je l'observe pour mon dessin et lui regarde ma main qui trace sur la toile sa représentation. Si un déplacement d'énergie a lieu il me semble impossible d'en déterminer l'origine, le point de départ : il s'agit bien plus d'une boucle, une ronde, une danse mobile, alors que dans les exemples que Lyotard donne dans son ouvrage l'origine de l'énergie est en quelque sorte son énonciateur. Lyotard précise d'ailleurs l'importance du « dispositif » dans le langage et se réfère à la linguistique :

> *(…) les dispositifs langagiers, [ce] sont des agencements qui commandent l'orientation des flux énergétiques sur le champ d'inscription du langage, qui déterminent donc le branchement de la libido sur le langage comme surface d'inscription (et c'est ce qui produit le fameux « effet de sens »)* [292]

[292] Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels, op. cit.* p. 250.

Dans le cas précis de Raymond il s'agissait d'écouter le récit de sa vie, évadé de camps d'internement pour gens du voyage en France puis deux fois de camps nazis. Son récit est une métamorphose de son vécu, de ce qu'il a subi dans sa chair. Mais comme pour prouver que les mots ne suffisaient pas à dire tout ce malheur il me fit toucher sa main où sont gravés les stigmates de sa première évasion lorsqu'il arracha ses menottes à l'âge de 17 ans dans la cellule du camp pour gens du voyage de Linas-Montlhéry. Le contact de sa peau, fine et meurtrie, fut aussi un réel branchement dans la transmission de ce qui ne peut véritablement être partagé. Car si Lacan a cette formule qu'il n'y a pas de rapport sexuel, nous pouvons aller jusqu'à dire qu'il n'y a pas de rapport de la jouissance à entendre dans le sens lacanien, qui s'appuie sur sa lecture de Freud, à savoir « au-delà du principe de plaisir »[293] : la jouissance ici comme horreur de la guerre. Mais le toucher me laisse aussi une trace, sorte de témoignage à travers le temps. C'est sûrement la raison pour laquelle les anciens combattants désirent montrer leurs blessures de guerre voire de les faire toucher afin, peut-être, d'en transmettre quelque chose du réel !

b - Description de mon dispositif pictural

a- Le lieu

L'espace de l'atelier n'est pas neutre : il possède déjà une accumulation d'énergie liée à la création et à la rencontre. C'est visible dans le rangement des tableaux, d'autres tableaux en cours d'exécution, taches au sol et sur les murs, livres et documents liés aux recherches spécifiques pour chaque tableau. La lumière aussi à ici une grande importance puisqu'elle est aussi énergie. Mon atelier est orienté plein est, avec une lumière directe le matin et plus diffuse l'après-midi. Un petit espace est installé pour le thé. Si pendant très longtemps j'ai travaillé dans le silence, depuis peu je diffuse de la musique pour habiter l'espace d'une certaine ambiance cultivant la concentration (flûte japonaise, harpe, son de bol tibétain). Ces sons donnent une autre dimension à l'atelier et lui apporte de la tranquillité... Il me semble important de noter que l'atelier est habité aussi par quatre chats dont on sait l'importance énergétique.

[293] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010.

b- Les outils

Mes pinceaux, pour la plupart en poil animal, ronds ou plats, langue de chat et autre, manches plutôt longs, sont nettoyés à la fin de chaque séance au savon de Marseille, rangés dans des pots pointes vers le haut. Je les choisis au moment où je peins. Leur qualité est pour moi essentielle, cela me permet une plus grande sensibilité, une transmission subtile de l'énergie. Lorsque je passe mon pouce sur leurs poils ils doivent être fermes et bien rebondir, et pour peindre les détails ils doivent être bien pointus et de préférence ne pas se détacher du pinceau. Le choix du pinceau au moment de peindre est important car il peut contraindre ou faciliter le geste. Les pinceaux doivent donc être en harmonie avec le type d'énergie à transmettre : soit délicat et fin, franc et épais, large pour de grandes surfaces. Mais parfois il arrive que ce soit intéressant pour le peintre de choisir une grosse brosse en utilisant son angle pour faire un détail, d'un geste, comme un saut sans repentir. Certains vieux pinceaux semblent aussi connaître nos habitudes, être émoussés juste comme nous le souhaitons. Et bien souvent nous revenons à l'origine, le doigt voire la paume de la main qui vient caresser la surface huileuse afin de placer un ton, fondre la couleur dans la matière. Le chiffon est un outil essentiel du peintre à l'huile car il permet toutes sortes de « marche arrière » par essuyage. Ainsi il est possible de travailler plusieurs heures sur un visage pour se rendre compte finalement que la place de la bouche n'est pas juste, il suffit alors d'un geste pour tout essuyer afin de ne pas alourdir le tableau d'un trop grand nombre de couches.

Quelquefois j'utilise internet comme une véritable banque d'images. Les personnes peintes choisissent des accessoires, attributs qu'ensuite j'imprime et interprète sur le tableau : chouette, serpent, publicité, mais aussi photographie de vacances comme pour Manuel qui me confia deux photos faites à New York, ou des photos sorties tout droit d'un vieil album de famille.

Document trouvé sur internet
transmis par Federico

Document trouvé sur internet choisi par Christine alias Kiki

Photographie de Manuel faite lors de ses vacances à New York

Figure 1Document trouvé par Katia

Toute une documentation iconographique est là aussi pour « dire ». Martine par exemple souhaitait une « belle robe » : nous sommes allées regarder sur internet et soudain de me dire « c'est exactement celle-là que je veux ! » Je découvris après quelques recherches qu'il s'agissait de la robe de bal de Vivian Leigh dans le film *Autant en emporte le vent* (photo page 493).

c- Les médiums

Je commence la première couche avec de l'essence de térébenthine à laquelle j'ajoute de plus en plus d'huile de lin cuite, et parfois j'utilise des médiums déjà préparés. Sensible aux odeurs et au fait que l'essence est neurotoxique je la verse au fur et à mesure en très petite quantité dans des pots de verre récupérés que je ferme. La montée vers le plus d'huile est aussi une montée vers la transmission d'énergétique, et sa fluidité, sa finesse, sa précision, sa douceur, sont autant de qualités pour la peinture. Sa lenteur de durcissement permet une détente et aucune précipitation. Travailler une carnation par exemple peut se faire en plusieurs jours et permet des retours en arrière par essuyage. Sa temporisation influence énormément sur le passage de l'énergie entre modèle et peintre, et peintre et peinture. Aujourd'hui, les médiums peuvent s'acheter prêts à l'emploi mais ils furent le résultat d'une longue recherche. Découverte reconnue à Jan Van Eyck qui fit brûler l'huile pour la rendre plus siccative, Antonello de Messine y ajouta le plomb dans la cuisson et inventa le médium. C'est, nous semble-t-il, un moment important de l'histoire de l'art où l'artiste ne confie pas ses recherches à des scientifiques ou industriels mais trouve ce qui va être le plus adapté à sa pratique. Car en fait l'utilisation de l'huile était connue depuis longtemps mais son séchage était bien trop long. À l'invention de la peinture à l'huile nous devrions parler de l'invention de son temps de siccativité. Trouver le temps juste du médium est la préoccupation des peintres. Aujourd'hui ce savoir est essentiellement connu des restaurateurs de tableaux et il est parfois difficile de connaître les recettes anciennes qui demandent un véritable laboratoire et un temps de préparation conséquent. Certains gardent d'ailleurs leur mystère tant le médium épouse la création de l'artiste tel Rembrandt ou Rubens.

d- La peinture

Ma peinture est à l'huile et sous forme de tubes rangés par couleur sur un même meuble dans des pots, de façon verticale. Soit je vais au meuble avec ma palette (le plus souvent il s'agit des couvercles des pots de verre), soit je choisis quelques couleurs que je mets sur ma table de travail. Tout comme le médium je ne mets jamais de grosses quantités, mais j'ajoute au fur et à mesure ce dont j'ai besoin. En revanche, j'installe de nombreuses couleurs sans savoir si je vais les utiliser. C'est important pour moi de me sentir libre de picorer avec mon pinceau, sans réfléchir, par branchement chromatique, spontanément. Il arrive aussi que la personne peinte ait fait des choix colorés, d'ambiance du tableau, couleur d'un vêtement, etc. L'utilisation de la matière picturale est une étape fondamentale de transformation : de l'énergie, de l'image mentale, un passage de l'imaginaire et parfois aussi du symbolique vers la matière est le moment d'un contact avec le réel.

La peinture c'est tout d'abord des pigments mélangés à un liquide qui va lier tous ces grains de poudre colorée. Le liant induit une touche, une intention différente selon qu'il s'agisse de caséine, d'huile, de gomme, etc. L'huile me convient pour sa lenteur de séchage permettant plus de réflexion de transformation, de retour en arrière par essuyage. Tous ces procédés furent pendant longtemps associés à un académisme étouffant et poussiéreux, heureusement aujourd'hui libéré de ses carcans. Une partie pourtant de ce « savoir » a disparu car la transmission se faisait oralement dans les ateliers, mis à part le texte écrit par Jean-François-Léonor Mérimée[294] qui arrive déjà tardivement.

Aujourd'hui, j'envisage d'abandonner les tubes industriels pour travailler avec des pigments afin de démarrer le processus de subjectivité ou d'individuation de ma couleur plus tôt dans ma pratique. L'histoire des couleurs est passionnante et parle aussi par ses origines organiques ou florales, la couleur est le verbe de la peinture.

[294] Jean-François-Léonor Mérimée, *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours,* 1830, BnF Gallica.

e- Le support

Pour les grands formats j'utilise la toile de lin brute que je commence par décatir, puis que je la tends sur le châssis en bois dont le format a été déterminé avec la personne dont je fais le portrait. La matière lin est pour moi importante et fait référence dans mon imaginaire aux momies qui traversent le temps qui aussi, pourrait-on dire, des sortes de portraits post-mortem. Ensuite je prépare ma toile avec de la colle de peau de lapin à laquelle j'ajoute du blanc de Meudon dans les dernières couches. Je ponce pour obtenir un grain fin. Cette couche s'appelle aussi « imprimeur », elle est très importante dans tout ce processus. Pour les supports en bois, je les prépare de la même manière, hormis pour quelques-uns d'entre eux qui ont une préparation de Levkas (spécial icône) que je donne à faire. La plupart des triptyques furent fabriqués par mon père qui possède une très belle énergie dans ses mains et avec qui j'ai appris, en l'accompagnant parfois sur des chantiers, la patience du travail, l'importance d'avancer pas à pas. Le montage fait pour le tableau *Federico* a été fabriqué par un ami luthier. C'est un lien pour moi avec l'artisanat mais aussi avec le labeur. La qualité du support, la présence de l'objet est pour moi aussi essentiel au bon déroulé du tableau car c'est lui qui vient accueillir et supporter tous les gestes. J'ai pu comparer en travaillant sur d'autres supports (aggloméré, toile de coton, mauvais châssis), la différence est effective. Il est important de ne rien laisser au hasard, non pas que le hasard n'ait pas sa place dans le processus mais justement il a une place qui se trouve dans le moment de peindre : il faut que tout soit bien préparé afin que l'énergie circule sans résistance, sans blocage ou accro. D'une certaine manière je pense à cet adage de la Grèce antique qui dit qu'il faut imiter la nature, non pas la copier mais retrouver l'agencement, regrouper les conditions qui permettent « à quelque chose » de surgir. Les restaurateurs appellent le support des peintres le « subjectile ». Je trouve le mot surprenant tant il semble être un néologisme entre les mots sujet et subtil. À notre époque des loisirs et de la consommation, nombre de commerces ouvrent des rayons beaux-arts où nous pouvons trouver des tableaux « prêts à peindre », faits industriellement, sans âme. Ils sont pour moi un mauvais point de départ, une mauvaise posture pour le pas de côté que je souhaite faire dans ma pratique. Préparer son support c'est le subjectiviser, lui apporter sa subtilité, le faire subjectile, hors de toute notion de rendement et de rentabilité, il est déjà le moment de la prise de position, pour un hors norme industriel, toujours plus près du sujet car dans ma

pratique le choix du format, de la matière se fait en collaboration avec la personne peinte.

> *Un tableau naît et vit sur ce support préparé (panneau, toile, etc.) que l'on appelle subjectile. Le sol, les fondations d'un édifice ont une importance indéniable pour la construction et sa durée. De même, le subjectile, par sa nature, sa texture, sa préparation, son degré d'absorption régit l'agrément ou la difficulté de la facture, l'aspect final et aussi la conservation.*[295]

Nombre de retables et polyptiques en bois étaient conçus par des menuisiers, ébénistes, doreurs qui choisissaient avec soin l'essence du bois, son séchage et pouvaient mettre plusieurs années à produire le subjectile avant que le peintre puisse y travailler. Dans l'absolu j'aimerais beaucoup travailler avec des artisans sur la fabrication de ces supports en y associant les nouvelles technologies ouvrant de nouvelles possibilités.

f- Le corps

Avant l'arrivée du modèle, je me prépare par des exercices de Qi Gong ou par un temps de méditation. Cela me permet d'ouvrir un espace mental, de me libérer d'autres préoccupations et de me rendre disponible de manière la plus complète.

Installation pour Hilal

[295] Marc Havel, *La technique du tableau*, Paris, Dessain et Tolra, 1975, p. 15.

Installation pour la pose de Katia

Après nous être sustentés, nous nous installons. La position de la personne peinte dépend évidemment de son désir de représentation : parfois, comme ce fut le cas pour Hillal et Katia, je superpose table et chaises afin qu'ils soient allongés à deux mètres du sol, parfois simplement assis ou debout. J'insiste pour que ce soit le plus confortable possible et nous nous arrêtons dès que c'est nécessaire. Je sens que c'est crucial pour le tableau et pas seulement pour les parties à peindre du corps mais pour tout le tableau. La présence de l'autre influence directement la peinture. La qualité de cette circulation énergétique n'étant pas la même à chaque fois. Tout ce dispositif se met en forme avec une première prise de contact, et la prise de rendez-vous. Il y a une évolution entre le premier rendez-vous et le dernier, d'une certaine timidité, pudeur de la première fois jusqu'au partage d'une certaine intimité. En moyenne pour chaque portrait il y a cinq rendez-vous à l'atelier. C'est tout ce dispositif qui va permettre le déplacement de l'énergie, sa transformation, métamorphose en matière, couleurs et formes sur la toile. Lorsque la pose est inconfortable les temps de pose sont plus courts, parfois je continue de peindre alors que Katia ou Hilal ne tiennent plus la pose, ils regardent ce que je fais, commentent, me guident parfois. Lorsqu'ils sont dans de telles positions j'ai l'impression de ressentir la tension dans leurs muscles, leurs efforts, alors je me hâte pour poser l'essentiel de la lumière, des proportions. C'est avec tout mon corps que je peins. Puis nous nous arrêtons pour reprendre de nouveau. Car Hilal comme Katia veulent voler, flotter dans l'espace et il ne s'agit donc pas pour moi de rendre compte de cette tension à tenir les corps dans ces positions, je ne vais absolument pas peindre le réel de la situation, de ce que je vois, mais bien de ce qu'ils m'ont dit. Si la pratique de la peinture est un exercice qui demande une simplification du réel en trois dimensions

par un aplatissement en deux dimensions, ma pratique tout en enlaçant cette technique s'arrime à une quatrième dimension : l'imaginaire de l'Autre.

La peinture de portrait est un corps-à-corps, qui n'est pas sans faire penser au rapport sexuel que Lacan analyse comme non rapport. Car si la rencontre est dans l'échange et que la peinture du portrait ne peut advenir sans ce désir de communiquer, il y a ce moment d'abandon, où chacun part pour un voyage intérieur. Ceci, pour la personne face au peintre, est dû au temps de pose long, qui peu à peu l'encercle de silence et l'amène dans son espace intérieur, seul. Et le peintre, lui aussi dans son geste de peinture, acte de méditation où il est seul comme nous sommes tout seul dans notre jouissance. C'est peut-être en cela que réside la grande intimité partagée entre peintre et modèle, dans le partage de cet espace-temps du non rapport, de sa propre jouissance.

5 - Chercheur de l'objet perdu : je ne cherche rien, je re-cherche...

L'objet est ce que nous cherchons pour être comblé, rempli, entier. Pour Freud c'est un objectif qui ne peut être atteint, quant à Lacan il est l'emplacement du manque. Cet objet perdu dont le signifiant est refoulé dans l'inconscient nous tentons de le retrouver, sous une autre forme, dans la répétition, en vain. Nous sommes là dans une quête de l'impossible où chacun imagine avoir trouvé l'objet avant qu'il tombe de nouveau et laisse place au vide et au manque. Ainsi la compréhension de l'objet se fait tout autant par le plein, lorsqu'on place un autre objet pour faire illusion, et un vide, quand cette illusion comme un mirage s'évanouit. C'est donc que si l'objet semble un but c'est bien plus un mouvement, répété autant de fois que nécessaire, qui a lieu dans cette quête. Du plein vers le vide, du vide vers le plein. Peut-on dire que ce mouvement répété est au cœur de la création artistique ? Le peintre ne cherche pas tant à trouver ce qui le comblera que d'en découvrir le mécanisme, d'en jouer en lui donnant des formes multiples. Son but n'est pas l'objet, nous semble-t-il, mais le mouvement dont il est la cause, qu'il joue artificiellement dans sa pratique. L'objet du peintre est son regard et peut-être cherche-t-il sans cesse à le mettre en action, à ne pas se soumettre à ses pulsions scopiques mais à ce qu'il s'épanouisse au moment du faire de chaque tableau.

Car le dispositif du portrait lui donne l'autorisation de regarder, tout comme le tableau offre au regardeur l'occasion de regarder longuement ce qui ne peut être vu que furtivement dans la vie ordinaire. Le peintre invente les règles dans son atelier pour pouvoir vivre librement car cet espace lui octroie une autorisation sociale de vivre ses pulsions scopiques. Je ne cherche rien dans le sens où je ne veux pas inventer quelque chose comme l'ont fait certains peintres soit techniquement, soit dans la représentation ou son absence. Je re-cherche, c'est-à-dire que je tente – et je découvre cela au fil de ma recherche théorique – de recréer une situation où mon regard va être sollicité de manière à revivre, d'une manière transférentielle, une sensation perdue à jamais.

Si aujourd'hui encore nous nous demandons comment l'énergie circule dans notre corps, la peinture utilise toutes sortes de véhicules, médiums, brosses, pinceaux, subjectiles qui sont autant d'outils qui viennent accueillir chaque vibration du peintre, chaque tressaillement et mouvement qui traverse son être lui-même traversé par son environnement. Les Chinois font une analogie entre le pinceau et le corps du peintre comme étant ce qui relie la terre au ciel, mais nous pouvons dire que le corps, l'être de l'artiste vient sensibiliser tous ses outils, d'où l'importance de ne pas en passer par l'industrie qui même dans ce domaine vient écraser par la norme tous ces éléments essentiels au peintre. Force est de constater que si la fabrication de la peinture à l'huile est essentiellement européenne, le brevet de la peinture acrylique qui offre d'autres avantages est américain. Il pourrait être intéressant de voir combien ces deux cultures ont un impact sur ces matériaux qui ont un rapport au temps totalement différent. Tout comme le tableau qui aujourd'hui nous semble « normal » alors qu'il est lié à l'architecture de la culture occidentale (la fenêtre), et pour cela il suffit de voir les différences de support utilisés en Asie, Orient et en Afrique pour comprendre à quel point chaque élément a son importance dans ce qu'il raconte de notre humanité. Sa dématérialisation vers le numérique parle aussi non pas d'un progrès technologique mais de la pensée de notre corps, de notre être.

IX- Je suis une peintre hystérique !!!

Être hors-de-soi, dans le désir de l'autre, lui octroyer la possession du savoir sur la toile vierge, attendre de l'autre qu'il m'apprenne mon métier, en un mot qu'il me donne tout ! Tout ceci fait de moi une peintre hystérique… en apparence ! Mais le portrait n'est-il pas en lui-même un geste hystérique ? Dans son essence mimétique, dans son jeu du semblant, la personne peinte se montre habitée, traversée par ce que nous ne percevons pas ordinairement. De plus, le tableau s'offre comme masque et nous ne saurons jamais réellement ce qu'il cache quand bien même historiens, chercheurs et scientifiques scrutent jusqu'à radiographier les œuvres pour ne finalement proposer qu'une interprétation de plus qui ne saurait être la vérité, peut-être juste un « rien » dévoilé qui ne veut être vu comme tel et est immédiatement recouvert d'un savoir.

Reprenons cette notion d'hystérie qui fut à l'origine de la création de la psychanalyse avec Freud, puis complétée avec Lacan qui étudia, comme on le sait, les textes de Freud concernant l'hystérie, et notamment le cas de Dora, cette jeune femme suivie par Freud qui présentait des symptômes dont une toux persistante. Afin de résumer sa situation en quelques lignes, nous pouvons dire qu'elle est prise dans les relations entre son père et sa maîtresse, Madame K., tandis que le mari, Monsieur K., lui faisait des avances qu'elle repoussa. Freud pensait qu'elle était amoureuse de M. K., mais Lacan par son analyse découvrira la structure de l'hystérie : Dora s'identifie à M. K. et son désir est pour Mme K. Ce qui est important pour Dora qui ne comprend pas ce dernier lorsqu'il lui fait des avances et lui assure que Mme K. ne compte pas. Cette annonce déstabilise Dora. Mme K. représente l'objet du désir et, pour une femme, cette place est des plus inconfortables, ce qui la fait osciller vers une identification à celui qui « l'a ». Être ou avoir… le phallus qui est ici à entendre comme valeur signifiante symbolique. Ne réussissant pas à « savoir » ce qu'est une femme (sa mère est inexistante dans son discours), elle s'identifie alors à un homme et, en premier lieu, à son petit frère. C'est une construction imaginaire de son moi au stade du miroir. Ce que comprendra dans un premier temps Lacan est que Dora aime par procuration ; elle aime Mme K. par l'intermédiaire de son mari, d'où sa façon d'être déstabilisée lorsque celui-ci lui annonce que Mme K. ne compte pas. Nous allons comprendre pourquoi. Ce qui ne peut avoir lieu au niveau de l'Œdipe pour Dora avec son père, se déplace vers M. K, ce

qui permet à Dora d'être dans une relation d'amour avec son père en passant par d'autres personnes. Dora, en quelque sorte, « autorise » cette relation adultère car Mme K. représente « la féminité » qu'elle pense ne pas avoir, ne pas savoir, et donc ne peut l'offrir à son père. Se joue une double triangulation : d'un côté, Dora, son père et Mme K. ; de l'autre, Dora avec M. et Mme K. Dans cette dernière configuration, Dora occupe la place de son père qui, dans le triangle précédant, est l'amant de Mm K. Dans cette situation, elle se retrouve en place de celui qui « l'a » sans jamais avoir à le montrer. Dans un autre exemple, celui d'Elisabeth von R., Lacan explique ce jeu de l'hystérique dans le fait de montrer ce qui cache, ce qu'elle n'a pas, comme un corsage à peine dégrafé qu'elle ne dégrafe jamais. L'hystérique provoque un désir qui ne sera jamais satisfait ; son symptôme est le masque de son désir inconscient. Le désir de l'hystérique se constitue entièrement à partir du désir de l'Autre. Cette conception du désir qui naît de l'analyse de l'hystérie devient ensuite pour Lacan la structure même du désir. Mais ce désir de l'Autre ne peut être complet, il faut une incomplétude afin que le sujet advienne : de la nécessité du manque. Lacan écrit cela S(A). La métaphore permet à l'impossible de prendre forme dans le rêve ; quant à la métonymie elle s'incarne dans le désir lui-même qui n'est qu'une partie du manque à être. Ainsi Freud chercha dans les rêves l'explication des symptômes alors que Lacan analyse l'énoncé des rêves, dans leur signifiant, afin d'atteindre la structure. Le rêve étant l'énoncé du manque qui vient prendre forme par la métaphore. Le phallus est l'enjeu du désir, le désir est le désir de l'Autre, l'Autre qui est incomplet. Cette question du désir, Lacan en parle avec Hamlet dans son « être ou ne pas être », être ou avoir le phallus. Afin de tenir cette position, l'hystérique va construire un masque qui cache ce qu'elle souhaite que nous imaginions qu'elle est, mais qu'elle n'a pas ! Pour revenir à Dora, nous voyons que Mme K. représente la féminité pour elle, elle est le désir de Dora sachant que celui-ci ne peut être comblé à cause de l'impuissance de son père, son désir reste donc à jamais insatisfait. Cette insatisfaction de l'hystérique se trouve aussi dans le fantasme où elle devient l'obstacle en créant l'impossible à combler celui-ci.

Comment comprendre la structure du désir dans le processus du portrait et particulièrement dans ma pratique ? Ce qui s'offre comme une évidence est que je peins le désir de l'Autre en posant les questions « comment désires-tu être peint ? », « comment te ressens-tu, t'imagines-tu ? ». Et nous l'avons vu, les réponses sont

multiples, du récit de vie à la sensation. Pour autant, pouvons-nous dire qu'il s'agit là d'un désir hystérique puisque Lacan a montré que c'est la structure même du désir qui se trouve être le désir de l'Autre, l'Autre incomplet ? Ce qui semble *a priori* incompatible avec l'hystérie, c'est le fait de vouloir satisfaire le désir de l'autre par la réalisation du tableau. Mais ce contentement qui se fait picturalement, au niveau du fantasme en quelque sorte, est imaginaire. De qui est cette satisfaction ? Elle est la réalisation de la demande de celui que je peins mais elle est aussi ma satisfaction, à savoir de combler par la métaphore le manque propre du désir parfois, car il ne s'agit pas de cela pour chaque portrait. Parfois le tableau est l'expression du trait unaire de l'autre… comme du mien par le médium de la peinture. La notion de savoir est sans cesse « en renvoi » comme dans une partie de tennis. J'attends de la personne peinte qu'elle me donne un savoir sur elle pour que je le peigne, mais la personne, elle, attend de moi un savoir sur elle que je vais peindre et qu'elle souhaite découvrir. C'est dans cette circulation que se trouve le jeu de ma pratique. Face à une hystérique, ce jeu est sans fin ou parfois, comme ce le fut avec Jennifer, quelque chose s'annule pour que « rien » n'apparaisse, ce rien comme une vérité. J'ai rencontré Jennifer alors qu'elle était hospitalisée depuis deux ans. Son symptôme était une paralysie des jambes, une impossibilité à marcher. Elle n'avait pourtant rien, d'après ce que disaient les soignants. Je lui proposai de faire son portrait et lui expliquai ma démarche. Elle accepta avec joie mais ne pouvait venir à mon atelier. Je me déplaçais alors jusqu'à elle et nous nous rencontrions dans une salle polyvalente. Son histoire est riche et complexe mais, tout comme le portrait de Dorette et pour des raisons cependant différentes, elle ne souhaitait pas faire apparaître des éléments de son histoire. Seuls certains éléments pouvaient figurer sur la toile : ses cheveux, très longs et blonds, les bijoux hérités de sa grand-mère, une robe longue que portait la noblesse d'antan et des fleurs. Sur le moment, je fus un peu déçue car j'espérais beaucoup plus de sa personnalité, mais l'hystérique, comme nous l'avons vu, crée un masque, non pas de son visage, mais de tout son corps qui montre en fin de compte ce qui n'est pas. Ce tableau est le masque de Jennifer qui, d'ailleurs, n'est pas son véritable prénom mais c'est ainsi qu'elle souhaite être appelée. Ici, l'hystérique c'est l'autre ! Peindre le désir de l'Autre, alors que le désir de cette dernière est justement celui de l'autre, est une chose difficile ! Dans nos échanges, cela prit forme à travers de nombreux refus : à chaque proposition qui pouvait évoquer quelque chose de son univers, de sa vie, elle répondait par la négative. J'accédais à son

désir mais devais mettre le mien, celui de peindre « quelque chose de plus », de côté. J'avais apporté un grand tissu de velours bleu que nous enroulâmes autour de son corps et de ses jambes qui disparaissaient sous le drapé qu'elle me demande de peindre en rouge. Elle me dit alors avoir beaucoup de plaisir à poser, à être regardée. À chaque nouvelle séance, je lui proposais « quelque chose en plus » mais elle continuait de refuser tout en souriant devant mon insistance. Il fallait que mon désir restât insatisfait.
Quant à la fleur, c'est elle qui fit le choix du lys, mais c'est moi qui lui donnai une échelle « un peu trop grande ». Pourquoi ce geste ? Sur le moment, ce ne fut que pure intuition de ma part et lorsque je lui montrai, après l'avoir peint à mon atelier à partir d'une fleur achetée, elle me dit être contente. Je lui signalai la taille sans doute démesurée des fleurs, mais cela lui plut. Leur dimension et la couleur du fond choisie par Jennifer accentuent, me semble-t-il, cette sensation de vide presque vertigineux lié à sa peur de la chute qui l'empêche de marcher. Alors que tout est stable, la figure centrale, droite, quelque chose est à la limite de basculer. Son regard vient s'agripper au nôtre, comme une demande crispée, dévorante. Mais revenons à cette fleur qui est une sorte d'imaginaire hystérique donnant à voir une partie du corps de Jennifer « hors corps » :

> *On y reconnaît la puissance de l'hystérique pour étendre vers le dehors, au-delà des limites du corps réel, la présence intense du corps libidinal (…) fantasme fondamental de l'hystérie : être le lieu matriciel abritant le couple germinal, s'identifier à l'utérus (…)*[296]

Paule Petitier explique l'imaginaire hystérique comme une érotisation du corps non-génital face à une inhibition de la sexualité génitale. C'est peut-être ce qui est en jeu dans cet immense bouquet de lys qui est selon moi un « hors corps » de Jennifer ou corps sans organes, dirait Gilles Deleuze, qui pourtant serait là comme signe de l'existence d'un organe peut-être à la fois masculin et féminin. Cette fleur trop grande sera finalement le « quelque chose en plus » que je souhaitais. Paule Petitier interroge cette notion d'hystérie dans la relation qu'entretient Barthes avec Michelet dans son texte sur ce dernier.

[296]Paule Petitier, « Le Michelet de Roland Barthes », *in Littérature*, n°119, *L'inscription*, Paris, Larousse, 2000, pp. 111-124. http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2000_num_119_3_1692

> *Entre le corps du texte et le regard de Barthes s'engage un jeu où s'échangent les positions de l'hystérisé et de l'hystérisant. Est-ce Barthes qui hystérise le texte de Michelet par la fragmentation qu'il y opère ? Ou est-ce Michelet et son écriture verticale, à la « structure erratique » qui hystérise la critique de Barthes ? On songera ici encore à Sartre, qui se disait hystérique, et parlait de l'hystérie de Flaubert, à cela près que Barthes a toujours manifesté de l'aversion pour tout ce qui ressemblait à de l'hystérie – mais n'était-ce pas une forme de dénégation ?*[297]

Je peux interroger ma relation au tableau de Jennifer dans cette dialectique que Paule Petitier nous montre dans cette citation. Est-ce moi qui hystérise, par mon interprétation, la représentation de Jennifer ? Est-ce Jennifer qui, par son hystérie, détermine le tableau ? Est-ce mon hystérie de peintre qui produit ce dispositif – à savoir peindre le désir de l'Autre – qui cristallise l'hystérie ? Comme pour la paralysie de Jennifer, ne s'agit-il pas d'une conversion hystérique ? Ici, entendons le mot « conversion » non pas dans le sens clinique mais dans celui de la traduction d'une certaine énergie en forme et en couleur sur la toile, le corps de la peinture.

Peut-on penser que la peinture, le tableau, est le poinçon ouvert du mathème du fantasme écrit par Lacan, à savoir ($◊a) ? Le tableau est alors à la place du trou et fait couture, comme nous l'avons vu plus haut, avec l'analyse de Wajcman. Le tableau masque, bouche, recouvre et devient ce ressort hystérique entre l'objet et le sujet, le tableau reliant tout en maintenant à distance. Nous pensons découvrir « quelque chose » mais rien, rien que de l'illusion, une métaphore, un masque. Et pourquoi cela ? N'est-ce pas que, tout en étant une représentation imaginaire, le tableau s'inscrit pourtant bien dans le réel, comme objet, et ce « quelque chose de plus » que je tente en vain de peindre est ce qui justement échappe au réel.

[297]Paule Petitier, « Le Michelet de Roland Barthes », *op. cit.,* p. 117.

Sabine Stellittano
Jennifer, 2015
Huile sur toile
130 x 97 cm

Léonard de Vinci et/ou Giampietrino
Marie Madeleine, 1515
Huile sur bois, 58 x 45 cm

Nous pensons à cette œuvre représentant Marie-Madeleine[298] qui, au premier regard, semble se dévoiler, montrant son corps dénudé cependant que sa main droite remonte le voile pour le cacher tout en le montrant. Le drapé rouge, quant à lui, embrasse le dos et les bras tandis que sa main gauche le retient au-dessus du sexe caché par les plis. Repentir de Marie-Madeleine, c'est ce que devrait évoquer cette peinture. Le peintre, dont nous n'avons pas à ce jour la certitude de l'identité, ne semble pas lui tout à fait repenti ! Son désir est là, qui met le regardeur face à ce désir « par procuration » ! N'est-ce pas ici le regardeur qui est hystérique et accède au désir par le désir de l'autre, celui du peintre ? Est-ce le peintre, dans la peinture de commande, qui réalise celui de l'autre ? S'il existe un jeu analogue de drapé-caché dans le tableau de Jennifer et dans cette œuvre, le mouvement du désir semble être contraire et ceci à plusieurs niveaux. En premier lieu se trouve la place du regardeur, son désir scopique n'étant pas sollicité de la même manière : le regard trouve dans le premier une accroche au regard de Jennifer alors que dans le second il se trouve dans cette poitrine offerte, les seins de Marie-Madeleine sont comme des yeux, son regard semble se détourner de ce que le regardeur est en train d'admirer. Quant au tableau de Jennifer, son regard scrute, presque inquiet, le spectateur qui se sent regardé, dévisagé, et notre regard danse entre les fleurs et ses yeux, peut-être aussi jusqu'à la pointe du drapé en bas à droite. Cette pointe du drapé fait comme écho au bout de tissu que tient dans sa main Marie-Madeleine : protubérance textile, mystère du drapé qui reste vierge à l'interprétation du regardeur.

Pour revenir à la notion de savoir, reprenons le tableau de Jennifer : si les fleurs furent peintes intuitivement « trop grandes », je pus en faire l'analyse après coup et l'associer, comme nous l'avons vu, à un corps « hors corps », à un utérus, à un sexe. Mais ce savoir me pose question. Dois-je en parler à Jennifer ? Dois-je lui dire ce que je comprends, mon interprétation de cette exagération picturale ? Je me suis contentée de lui faire remarquer qu'elles sont trop grandes, sans lui en dire plus. Cette anomalie d'échelle ne lui déplut pas, je décidai donc de les conserver telles qu'elles, sans lui donner mon interprétation qui, à mon avis, aurait pu être violente pour elle. Le savoir, et

[298] NB : Attribué récemment à Léonard de Vinci par Carlo Pedretti, il était auparavant considéré comme une peinture de Giampietrino qui a peint diverses *Madeleine* similaires. L'attribution de Carlo Pedretti est contestée par d'autres chercheurs, comme Carlo Bertelli, (directeur de la Pinacothèque de Brera à Milan), qui affirme que la peinture n'est pas de Léonard et que le personnage pourrait être une *Lucrèce* à qui l'on a retiré le couteau.

c’est ce que dit la psychanalyse, est à découvrir par le sujet pour qu’il soit sien.

Quelle est ma place ici ? Le fait est que je m’introduis dans la vie de l’autre et le tableau est ce qui, pour moi, rend possible le toucher, par toutes les touches du pinceau, la peinture rend possible pour moi les rencontres. Ce qui différencie, entre autres, ma démarche de celle de l’analyste est dans le sort réservé aux signifiants. Pour ma part, j’attrape les signifiants de l’autre – que Lacan nomme S1, S2, S3, etc. – pour les figer dans la peinture. Alors que l’analyste, lui, ne fige pas : une fois les signifiants pris dans le savoir de l’analysant, ils tombent en quelque sorte, le sujet s’en déleste. Quant à l’hystérique, c’est la personne qui, d’une certaine manière, n’a pas de corps et fait tout passer dans les signifiants.

Pour conclure, nous dirons qu’il existe dans la manière de parler d’un tableau une confusion propre à l’hystérie : c’est le tableau « de Jennifer ». Ce « de » est le point de confusion : exprime-t-il qui en est l’auteur ou indique-t-il qui est représenté sur la peinture ?

1 - Alchimie ou la tentative de contrôle d'un hors de soi

On sait combien l’alchimie fut importante dans les recherches de Jung. Il releva les images dites ou dessinées dans de nombreux cas cliniques et trouva des ressemblances, des traits communs entre celles de ses patients et celles des alchimistes. Pour ces derniers, il existe un lien entre matière et psyché mais c’est aussi en cherchant dans la matière qu’ils découvrirent leur propre inconscient, c’est dans la matière qu’ils projetèrent ces contenus : c’est en cela que, pour Jung, les alchimistes sont les racines de la psychologie moderne. Jung cherche dans les rouages de l’alchimie à dégager le processus d’individuation. Elle est avant tout une opération, une activité, un faire, un ouvrage et c’est en cela aussi que le travail analytique y trouve ses liens. Pour l’alchimie comme pour l’analyse, et nous ajouterons la peinture, il s’agit avant tout d’une pratique, d’un *process* qui se déroule dans le temps.

Ce n'est pas en vain que l'alchimie se considère comme un « art », sentant, à juste titre, qu'elle s'occupe de processus créateurs que l'intellect peut décrire, mais que seule l'expérience vécue peut réellement saisir. (...) Mais c'est bien l'expérience vécue, et non les livres, qui conduit à la compréhension.[299]

Comme l'explique Françoise Bonardel [300], le travail du psychologue, en dégageant ce qu'il en est du transfert, atteint en quelque sorte la pierre philosophale. Nous retrouvons pourtant dans ce rapport particulier au savoir une structure hystérique : c'est par l'extériorité que l'alchimie et la psychologie jungienne conduisent à son propre savoir. Bonardel explique que Jung emprunte la voie du milieu qui se rapproche de celle choisie par les anciens maîtres taoïstes qui, eux aussi, pratiquent l'alchimie nommée alors *« cinabre intérieur »*, et ceci en tenant en équilibre savoir et croire. Ainsi le savoir prédomine, dès le XVII[e] siècle, avec le rationalisme-positivisme. Jung écrit : « Nietzsche cependant semble avoir compris ce que recèle ce phénomène quand il parle de la "merveilleuse tension créatrice de l'esprit du Moyen Âge" »[301]. Cette pensée est celle qui relie savoir et croire et qui permet, selon Jung, un processus d'individuation où le spirituel a sa place.

2 - Qui est hystérique ? « L'hystérique c'est le lecteur ! » Roland Barthes...

Être hystérique, c'est être dans le désir de l'autre, à l'extérieur. Dans *La Chambre Claire,* Roland Barthes écrit : « L'Histoire est hystérique : elle ne se constitue que si on la regarde – et pour la regarder, il faut en être exclu… »[302] Ici, Barthes joue avec la notion, car la distance prise avec un événement n'est pas forcément « hystérie », même s'il est vrai que l'hystérie pose le savoir comme venant d'ailleurs, alors même que la personne hystérique en est la source. L'hystérie, c'est aussi l'expression de ce qui a échappé à la parole, qui n'a pu prendre forme dans les mots et qui vient faire trace d'une

[299] Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, *op. cit.,* p. 645.
[300] Françoise Bonardel, « La question de l'opérativité dans l'"alchimie" jungienne », dans *Cahiers jungiens de psychanalyse,* 1/2007, n° 121, pp. 37-50. www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2007-1-page-37.htm.
[301] Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *op. cit.,* p. 68.
[302] Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, *op. cit.*

manière sauvage dans toutes les formes possibles autres que le langage : anesthésie, paralysies, cécité, douleurs...

La question se pose alors de savoir qui est hystérique, car la peinture se donne comme un savoir séparé de son auteur. Critiques d'art et journalistes tentent sans cesse de la relier à l'histoire de son auteur mais il reste « quelque chose » le plus souvent d'approximatif, et, ce qui nous semble fondamental dans l'œuvre, ce « quelque chose », ce reste, ne semble appartenir à personne, personne comme place divine, inconsciente, et c'est dans ce sens qu'une œuvre s'offre comme un savoir hystérique. Nous regardons le tableau en pensant que ce qui nous est donné à voir, ce que nous nous formulons avec des mots, l'interprétation, ne nous appartient pas mais est celle du peintre. En vérité, nous n'en savons rien. Nous ne réussirons pas à démêler réellement ce qui est de notre pensée, de celle du peintre qui, comme nous l'avons compris, n'est pas celle d'une seule personne. Ce n'est pas dans l'imagerie du XIX^{e} siècle qu'il faut entendre ici l'hystérie mais dans sa structure. Comment, cependant, doit-on comprendre le tableau dans ce type de structure ? Est-il la trace ? le symptôme ? Il cristallise quelque chose qui n'a pas de sens à l'intérieur d'un dispositif qui lui peut être protocolaire comme le fut parfois le portrait peint. C'est aussi ce qui semble faire différence avec l'objet artisanal. De l'œuvre, nous ne pouvons pas tout saisir.

Lacan, dans l'élaboration de sa théorie, fait un retour à Freud dans les *Études sur l'hystérie* : les matériaux psychiques sont transmis dans le discours. Freud finira par dégager une certaine autonomie du discours qui nous parlerait par-delà sa signification évidente et première et par-delà ce que le sujet pense être en train de dire. C'est par le discours que Freud va découvrir le « noyau pathogène » ou événement traumatique. Ainsi, le psychanalyste a une écoute attentive de ce qui se dit avec toutes ses connaissances sur la structure psychique. Lacan explique que la castration symbolique est différente pour la fille et le garçon. Si la fille s'identifie à la mère en tant que désirante, le garçon, lui, est soumis à l'angoisse de castration tant qu'il s'identifie au phallus comme unique point de différenciation sexuelle. Ce point qui vient d'être énoncé est un exemple de ce que l'on peut appeler la structure et c'est un outil d'écoute, non pas qu'il faille le plaquer sur le discours mais le découvrir dans celui-ci. La nature du désir, sa structure, trouve son origine dans un manque à être. Lacan va dérouler ce fil du désir pour retrouver son origine et en établir un dessin, un outil du psychanalyste.

Gilles Deleuze, lui aussi, questionne l'hystérie à propos de l'œuvre de Francis Bacon[303] :

> *De quelle hystérie s'agit-il ? De Bacon lui-même, ou bien du peintre, ou de la peinture elle-même, et de la peinture en général. (...) il y a un rapport spécial de la peinture à l'hystérie. C'est très simple. La peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation. Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux. Ce n'est pas une hystérie du peintre, c'est une hystérie de la peinture. Avec la peinture l'hystérie devient art. Ou plutôt avec le peintre, l'hystérie devient peinture. (...) La peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement.*

Ce que nous dit Deleuze, c'est que la présence du peintre est à l'extérieur de son corps, que sa présence est dans le corps de la peinture et c'est en cela qu'elle est hystérique. Si la représentation trouble le regardeur et parfois le conduit à oublier ce qu'elle implique, à savoir l'acte de peindre d'une personne, le regardeur reste pourtant saisi par une zone incomprise qu'il ne s'explique pas. C'est d'ailleurs ce qui est frappant dans la découverte des peintures rupestres, c'est de penser que cette main sur la paroi est la trace d'une présence humaine, une existence, « ex » dans le sens encore une fois d'extérieur au corps. Cette hystérie de la peinture qui pose la présence de l'être à l'extérieur du corps même de la personne est aussi une des superbes ruses de l'hystérique qui cherche l'immortalité pour l'être, l'anéantissement de la mort. Lacan explique la structure de l'hystérie :

> *Ici, c'est la mort qu'il s'agit de tromper par mille ruses, et cet autre qu'est le <u>moi</u> du sujet entre dans le jeu comme support de la gageure des mille exploits qui seuls l'assurent du triomphe de ses ruses.* [304]

Il y a dans le processus même de l'hystérie une force de transformation, de déplacement de ce qui ne peut advenir ou ne peut être dit, vers un symptôme : dans les cas cliniques

[303] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Chapitre *VII-L'hystérie*, 1996, p. 33.
[304] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit*., p. 452.

de paralysie par exemple, ou bien vers la création artistique. Il y a donc un rapprochement à faire entre hystérie et métamorphose. William Rubin[305], qui a suivi les conférences de Meyer Shapiro à Columbia University, explique combien, pour son maître, la notion de transformation est fondamentale et, notamment, dans l'œuvre de Picasso qui parfois à l'aide de séries de dessins préparatoires opère une transformation afin de se séparer en quelque sorte de son modèle, comme si ces étapes étaient le moyen par lequel il se mettait à l'extérieur, c'est-à-dire de donner à sa présence une forme qui ne soit plus collée à la représentation anatomique. Picasso hystérique ? Puisque Deleuze répond à sa propre question à propos de Francis Bacon, en notant que c'est la peinture, le médium même, qui est hystérique, il en est de même, nous paraît-il, pour Picasso.

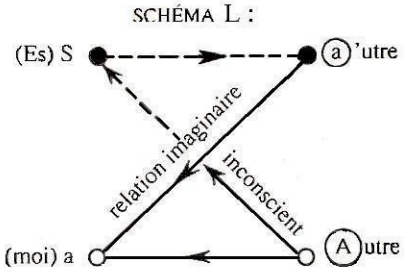
Il nous semble important de noter que la notion d'hystérie est d'autant plus prégnante dans le portrait. Et pour reprendre la citation de Léonard de Vinci, « le peintre se peint toujours lui-même », qu'il applique aussi au portrait. Il y a là plusieurs approches du problème, à savoir que le peintre s'extériorise en l'autre, et par l'autre réalise son désir. On se trouve à cette étape définie par la psychanalyse au stade du miroir.

a - Miroir, mire-moi

Le *stade du miroir* correspond dans la vie humaine au moment où l'enfant rassemble son corps dans une image ; il n'a plus des sensations de morcèlement qui vont lui faire sentir une partie du corps de la mère (le sein) comme étant de son corps. Au *stade du miroir*, c'est cette prise de conscience de son corps. Dans un premier temps, l'enfant découvre son reflet comme celui d'un autre mais, très vite et par déduction, il reconnait le reflet du corps de l'adulte qui l'accompagne et comprend qu'à côté de ce grand Autre, face à lui, ce petit autre n'est que lui. Donc, la reconnaissance de soi n'arrive qu'après la reconnaissance de l'autre (parent). Et, dans ce temps de la reconnaissance de soi, il y a un petit moment, très court souvent, où l'enfant identifie son reflet non pas comme le sien mais comme celui d'un autre. À ce moment, les

[305] William Stanley Rubin, *Picasso et le portrait*, *op. cit.*, p.13.

enfants souvent ont du mal à faire la distinction entre ce qui leur arrive et ce qui arrive à un autre enfant. S'il griffe un autre enfant, par exemple, il pourra se plaindre d'être griffé. Cette étape est fondamentale dans la construction du moi. Dans cette relation au miroir où l'enfant maîtrise ses mouvements, il cherche à reproduire cette même relation avec les petits autres qui lui ressemblent, ce qui très vite pose problème ! C'est à ce moment de la recherche théorique que Lacan, par un schéma, démontre que le moi et le sujet (de l'inconscient) ne sont pas à la même place.



Le S est l'enfant qui fait face pour la première fois devant le miroir ; a' est son reflet et est, dans un premier temps, compris comme étant un autre. Le A est l'adulte présent aussi dans le reflet que l'enfant reconnait et qui lui dit « c'est qui ? C'est bien toi ! ». Le A est l'adulte par lequel naît le a (moi) de l'enfant. Les vecteurs, ici très importants, déterminent un axe imaginaire aa' et un autre axe SA qui est arrêté par l'axe imaginaire, c'est celui de l'inconscient.

Nous pouvons tenter de placer le portrait à différents endroits du schéma. À la place du a', c'est-à-dire à ce moment de la découverte du reflet mais en pensant qu'il s'agit d'un autre. On voit alors que ce qui nourrit cet axe est S qui est l'inconscient de la personne. Il est alors portrait et autoportrait à la fois. C'est ce que nous ressentons face aux portraits de Picasso mais aussi de Bacon. Si le portrait est à la place du A, il ne correspond pas au reflet de l'image du *petit a* mais est en lien souterrain avec le S, sujet de l'inconscient.

On sent bien ici les différences d'articulation qui se définissent par le choix des axes : imaginaire ou inconscient. Si Lacan par ce schéma donne à voir la différence entre le moi et le sujet de l'inconscient, il n'en reste pas moins que nous pouvons aplatir ce schéma. Le grand S de la jouissance qui se perd avec le langage et le moi n'étant qu'une même personne et donc sont sûrement en jeu dans toute création comme celle

d’un portrait. Tout portrait est alors un autoportrait et, à la fois, un portrait de l’autre. Le tableau alors est le miroir en entier où les deux figures fusionnent.

Alors le portrait est-il hystérique ou reflet dans le miroir ? Il n’y a pas de réponse unique, car chaque peintre est singulier et son articulation à l’autre en découle. Dans ma pratique, je dirais qu’il y a une structure hystérique dans le sens où le processus même se construit sur le désir de l’Autre. Je demande le désir de l’Autre dans ma question « comment désires-tu être peint ? ». Pour autant, et pour comprendre ce dispositif à l’aide du schéma de Lacan, mes portraits ont le plus souvent le regard dirigé vers moi (ou vers le regardeur). Si je dois lui trouver une place dans le schéma, c’est à la place de cet Autre qui, en me regardant, me fait exister dans mon corps de peintre. Mais, comme le souligne Deleuze, c’est la peinture qui est hystérique et, en ce sens, chaque trace de peinture est le signe de ma présence, de mon ex-xistence en dehors de ma présence ici !

3 - L'hystéricité comme processus vers la transformation d'une expérience en récit

a - Sainte Thérèse d'Avila

Lacan pose la place du psychanalyste comme analogue à celle du saint. Qu’en est-il de la place du peintre de portraits ? Sigmund Freud s'inscrit dans la lignée des moralistes et de la tradition humaniste, comme Baltasar Gracián. Ils ont tous deux la volonté d’agir sur les passions humaines. Comme nous l’avons vu plus haut, dans le *Séminaire XVIII*, Lacan s’enrichit de la pensée de Mencius et s’intéresse à sa vision de la sainteté de l'homme. La pensée de Gracián cherche à établir la sainteté de l'homme. Lacan remarque que la traduction de *Shen (tchen)* a le même sens, ce qui est rare, que saint en français. Le rapprochement entre la sainteté de l'homme, son accomplissement selon Gracián et selon le saint de la tradition chinoise est surprenant.

> *(…) Seule l'extase peut conserver intact l'instinct, la puissance de vie, la sainteté,* c'est-à-dire *la pleine vie est atteinte (…) on réussit à se maintenir dans un état d'ivresse extatique ou plutôt d'apothéose permanente. Le vide que le*

saint a créé en lui grâce à l'extase s'étend en sa faveur à l'univers entier (...) est l'état de nature.[306]

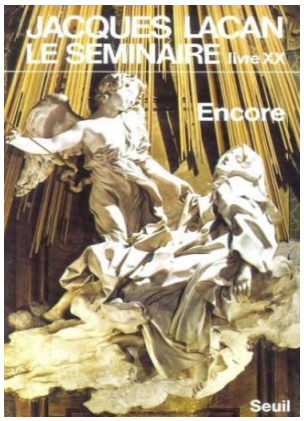
La tradition chinoise met en relation nature et sainteté, que Lacan va reprendre. Le saint est la seule réponse au-dessus de toute moralité, de toute quête, il a l'esprit libre ce qui lui apporte plénitude et puissance. Une figure qui ne se guide que sur l'extase qui, en psychanalyse, se dit plus-de-jouir ou jouissance. Comment se fait le lien avec Gracián ? Parce que le saint est par-delà le bien et le mal. Dans *Télévision*, Lacan transforme les moralistes en saints car il inclut la tradition chinoise. À partir du texte de Mencius, Shin et Ming sont traduits par la nature, le décret du ciel. La nature est à l'intérieur, l'ordre venant du ciel de l'extérieur. En 313, Lao-Tseu pensait que le mal venait de la nature humaine d'où l'importance de l'éducation pour trouver la voie. Selon Lao-Tseu, à l'origine l'homme n'est ni bon ni mauvais, il n'est pas prédéterminé, il est neutre. Pour Mencius, l'homme est bon, sa bonté a besoin de se manifester pour accomplir sa sainteté. Tout cela s'inscrit dans une position moraliste. La traduction de Ku a évolué : d'abord c'est « le donné », il peut se lire également comme « la trace de ce qui fut » ou, plus tard, comme « la trace du passé ». Aujourd'hui traduit par coutume, la traduction de Lacan de Ku veut dire « cause », « participer d'une cause ». Pour Lacan, l'intérêt de l'écriture chinoise est qu'elle est toujours à distance d'un référent qu'elle rend d'autant plus présent que le langage n'est que métaphore. La singularité du caractère chinois se donne par la voix, prononcée de façon différente. Pour Lacan, le signe chinois est un signifiant. Sous le ciel, la nature est le langage, la nature de l'homme est le langage. C'est la traduction de Lacan. La nature-langage de l'homme. C'est le « parlêtre » qui remplacera l'inconscient pour Lacan. Ce que vous ne trouvez pas du côté du yen, du discours, ne le cherchez pas du côté de votre esprit (sin = cœur), ne le cherchez pas du côté de votre sensibilité. Ce n'est pas dans la tête, ni dans les sentiments, mais dans les mots ! Le langage est la nature de l'homme. La nature-langage de l'homme est sa sainteté.[307] Le bon, pour Lacan, c'est être bon pour parler, commandé par le langage soumis au signifiant. Mencius le sait qui dénonce les semblants des discours.

Freud dans les « études sur l'hystérie » explique que « les matériaux psychiques » sont transmis dans le discours et que celui-ci aurait une existence propre, donc le sens n'est pas celui qui se donne à la première écoute. Le sens de ce discours est

[306] *La Pensée chinoise*, p. 357. Extrait cité par Éric Laurent lors de sa conférence, à écouter sur Radio Lacan.
[307] Lacan, *Séminaire XVIII*, *op. cit.,* p. 137.

à trouver, qu'il se trouve par-delà même ce que le sujet pense être en train de dire. C'est par l'analyse de ce discours que Freud découvrira « le noyau pathogène », c'est-à-dire l'événement traumatique de la petite enfance. Il est important de noter que l'hystérie n'appartient pas seulement aux femmes. Dans les symptômes de l'hystérie, il y a un langage sans parole, quelque chose qui n'a pu et ne peut pas se dire mais qui vient s'exprimer dans le corps. L'hystérie est une forme de savoir, hors langage qui fait trace sur le corps. C'est dans cette articulation de la trace qu'il faut peut-être trouver un parallèle avec l'art avec ce déplacement qu'au lieu du corps se trouve l'œuvre. L'hystérique pose le savoir au-delà de sa personne, au-dessus, un savoir qui vient d'en haut, une parole mystique, Dieu.

Sainte Thérèse d'Avila est avant tout une femme qui réforma l'Ordre du Carmel et fonda dix-sept monastères contre l'inquisition. C'est dire combien cette femme fut active et entrepreneuse. Elle a écrit *Le livre de la vie* dans lequel on peut découvrir sa volonté de renoncer au monde avec tous ses attraits qui lui ont valu des réactions multiples comme paralysies, migraines, vomissements, anorexie, etc. Sa volonté est d'avoir accès à un savoir qui en fait est un non-savoir, car il ne se trouve pas dans le langage mais dans l'expérience mystique. C'est à trente-huit ans qu'elle connaitra sa première extase à partir d'une représentation du Christ qui restera ensuite près d'elle, à sa droite, tout au long de sa vie. C'est comme si elle avait trouvé une forme extérieure à elle-même qui allait enfin pourvoir soutenir ce non-savoir.



Gian Lorenzo Bernini
L'Extase de Sainte Thérèse, 1647-1652
Chapelle Cornaro, Église Santa Maria Della Vittoria, Rome.
Détail pour la Couverture du *Séminaire livre XX* de Jacques Lacan

Le non-savoir prend corps dans une représentation du Christ. L'idée de transverbération représentée ici dans la sculpture du Bernin est en quelque sorte une pénétration du non-savoir par l'extérieur et d'une source divine.

(…) pour Sainte Thérèse, enfin disons quand même le mot… et puis en plus vous n'avez qu'à aller regarder dans une certaine église à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite…enfin quoi : qu'elle jouit, ça ne fait pas de doute ! Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel de la mystique c'est justement de dire ça : qu'ils l'éprouvent mais qu'ils n'en savent rien.[308]

Ainsi Lacan insiste sur le fait que le non-savoir à la fois produit la jouissance tout en restant intact et ceci grâce à la rencontre de Sainte Thérèse avec le Christ. Lorsque Thérèse d'Avila écrit, c'est en qualité de témoignage. La notion de témoin implique aussi celle d'un autre que soi qui agit d'ailleurs ; elle utilise parfois la troisième personne du singulier qui est un autre « je », celui du non-savoir, hors langage qu'elle tente pourtant de définir dans ses écrits :

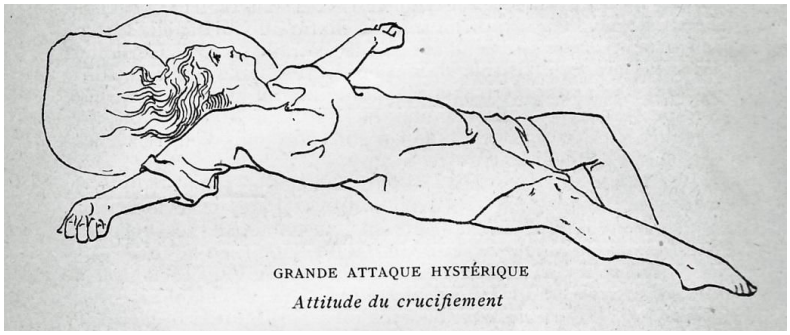
Lorsqu'elle se trouve dans ce degré d'oraison (la méditation), elle peut produire des actes nombreux ayant pour but de la stimuler à de grandes œuvres pour Dieu et de réveiller son amour pour lui. Elle en accomplit d'autres pour favoriser l'accroissement des vertus.[309]

D'une certaine manière, il faut qu'elle soit deux pour pouvoir transformer son expérience en récit. Elle consigne : « En écrivant, j'obéis à mes confesseurs ; je me rends aussi, je le sais, à la volonté du divin Maître, qui depuis longtemps exigeait de moi cet écrit. »[310]

Ici se trouve formulée toute la question de son désir, ce n'est pas le sien, son désir est celui de l'Autre, elle est sa réalisation. Si Thérèse écrit, c'est pour répondre à une demande qui lui a été faite par Dieu lui-même. Ses textes, à la manière des grands maîtres chinois, permettent de trouver une méthodologie par différents paliers qui mènent à l'extase, à l'état de Bouddha pourrait-on dire. Le récit est donc à la fois

[308] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XX*, *Encore,* Paris, Éditions du Seuil, 1975.
[309] Citation n°1220 : Sainte Thérèse d'Avila, Ávila, 1515 - Alba de Tormes, 1582, Christianisme, Catholicisme. Source : Autobiographie, chapitre XII, 1-2.
[310] Sainte Thérèse d'Avila*, Manuscrit autobiographique*, 1565, Paris, Éditions Vivre ensemble, 2015.

portrait de cette autre elle-même et méthode pour nous conduire vers Dieu. Je ne dirais pas structure hystérique mais structure divine. Thérèse est traversée par la création et met toutes ses capacités pour leur donner forme sur terre par son travail et sa création de dix-sept monastères. Une œuvre. Il nous semble que c'est bien plus la représentation qu'en a fait le Bernin qui nous rappelle les images des hystériques du siècle dernier.



Grande attaque hystérique
Attitude de crucifiement
Dans J. Morin, *L'Hystérie et les superstitions religieuses*, Paris, L'émancipatrice (Imprimerie communiste), 1902.

.

Ce qui nous intéresse ici est la question de la transmission de ce qui est non-verbal.

> *C'est un sujet abandonné au non savoir (...) qui fait le mystique. Ainsi Sainte Thérèse cherche la vérité dans le ressenti de l'expérience et non plus dans les propos ou projets théologiques de l'Église tournant le dos aux livres du Moyen Âge, afin de trouver son « livre vivant », bien à elle (...). Le mystique est donc, un homme de non savoir qui fusionne avec l'inconnu comme objet.*[311]

Les notions de ressenti et d'expérience sont, nous semble-t-il, des traits communs de recherche à toute création.

b – Déshystérique

Ce que l'on sait comme théorie est que le sujet construit son désir en fonction du désir de l'Autre. Ce principe est en même temps celui même de la structure de l'hystérie

[311]Yvonne Lachaize, psychanalyste, *Sainte Thérèse*, texte écrit en 2009.

qui s'oriente à partir du désir, alors que le maître se dirige à partir de son autorité afin que les petits autres se règlent sur ses principes. L'hystérique s'appuie sur le déséquilibre du désir, du désir de l'Autre. Lacan explique que tout sujet oriente son désir sur le désir de l'Autre, tout sujet de l'inconscient se règle en fonction d'un grand Autre et d'un grand Autre du savoir qui est pour l'hystérique une personne qui peut être un proche, un médecin ou quelqu'un de son entourage qui a pour l'hystérique la position de la personne qui sait. L'hystérique cherche à soigner sa blessure, qui est la condition humaine, comme si cela était possible, comme si une personne élue pouvait réparer sa division, du fait même qu'elle est un sujet barré. Nous avons vu que le sujet, lorsqu'il entre dans le langage, est divisé car une partie de son être ne pourra jamais être exprimée. Lacan pense que l'hystérique cherche à maintenir actuelle la question du rapport sexuel, ce qui signifie que l'hystérique cherche à construire une relation avec une personne de l'autre sexe qui serait la vérité. C'est encore un point qui différencie la personne hystérique du Maître qui ne s'intéresse pas à la vérité mais aux moyens d'asseoir son autorité par des signifiants, d'imposer sa domination. Il existe pour la personne hystérique un idéal vers lequel elle tend mais pour autant cela ne veut pas dire qu'elle aimerait l'atteindre. Elle a besoin de cet idéal pour avancer vers lui, pour attiser son désir et devenir, dans l'insatisfaction, désirante. Donc, pour la personne hystérique son manque à être, le fait d'être divisée, est fondamental.

Jusque-là, il est assez évident de faire une analogie avec la pratique picturale du portrait. Mais il n'est pas si simple de savoir où se trouve la place de l'hystérique. Le peintre ? Le modèle ? Le peintre parce qu'il peut réaliser le désir de son modèle, pour autant le modèle place souvent le peintre en position de celui qui détient le savoir (savoir de peinture ici). La notion d'idéal jusqu'aux modernes est présente dans la peinture, même si celle-ci varie selon les époques. Idéal de beauté à la Renaissance, de liberté pour les impressionnistes, idéal romantique, religieux, etc. Il y a dans la peinture une notion de croyance qui porte un idéal vers lequel le peintre, et peut-être aussi le modèle, tendent. Le portrait comme volonté de combler le manque à être, idéal à toucher. La peinture n'est-elle pas alors une illusion, un tableau qui masque le trou, le vide du sujet divisé ? La peinture parvient-elle à cet idéal, est-elle source de jouissance, de plaisir ? Pourquoi alors le peintre recommence-t-il sans cesse, toile après toile comme un éternel insatisfait ? Hystérie ? La personne hystérique pense qu'elle ne sait

pas et cherche à rencontrer l'Autre qui possède ce savoir et pourra la guider vers le sublime. Bien souvent, le peintre possède son métier de peintre, sa cuisine propre, mais, dans le portrait, le peintre peut, et c'est le cas dans ma pratique, poser la notion du savoir sur l'Autre, dans la rencontre. C'est l'autre, le modèle qui détermine, conduit, réajuste la peinture par rapport à la connaissance qu'il possède de l'image de lui-même et que le peintre ne connait pas. Faire un portrait est un peu, dans ce cas-là, faire l'autoportrait de l'autre. Le peintre met alors à disposition ses compétences, qui sont aussi un savoir, qui s'ajoutent à celles du modèle qui sait l'image qu'il souhaite de lui-même.

Pour la théorie psychanalytique, l'hystérique sent intuitivement que le désir mène à une impasse car ce n'est pas là le cœur de sa véritable question, qui au fond est sexuelle, à savoir « qu'est-ce qu'être une femme ? ». En même temps, l'hystérique sait que la vérité est impossible et c'est là sa complexité. Elle cherche un maître, une personne qui détient un savoir qu'elle pense ne pas avoir et à la fois elle sait que le savoir qui l'intéresse vraiment, personne ne peut l'atteindre. Elle le démontre par exemple en n'étant jamais guérie et en plaçant le médecin face à l'impossibilité de savoir quelque chose sur elle. C'est le cas de Dora qui place Freud devant un échec. L'hystérique peut faire appel à plusieurs médecins afin de mettre en concurrence deux maîtres qui vont droit dans le mur car, au fond, ce qu'elle cherche est introuvable ! Et c'est parce que c'est introuvable qu'elle le cherche et c'est là toute la problématique de l'hystérique. Dora consulte Freud à cause d'une toux sans origine et que personne n'a réussi à soigner. Freud va l'accepter en analyse où elle commencera à parler de sa relation à son père, relation amoureuse alors qu'elle sait qu'il a une relation avec une autre femme que sa mère : Madame K. Toute la construction hystérique de Dora est de penser que le père a un savoir sur cette autre femme, Madame K., avec qui il a des échanges, des rapports sexuels. Dora s'identifie à son père grâce à cette toux car il est atteint lui-même de tuberculose. C'est ce qu'on retrouve dans le schéma de Lacan dans l'axe imaginaire : a a'.

Il est ici intéressant, nous semble-t-il, de constater que la notion de l'identification passe par l'imaginaire et de manière métonymique puisque c'est en prenant une partie de la personne, ici la toux du père, que Dora peut s'identifier à lui. Cette notion d'identification est primordiale dans le portrait. Bien souvent il n'est pas ressemblant à

la personne réelle car ce qui est important est que celle-ci se reconnaisse dans le portait peint et parfois c'est bien plus par des éléments, attributs que par une observation réaliste d'un visage, ou du corps dont il est demandé de supprimer le trop d'imperfections pour un moi idéal.

Hyacinthe Rigaud
Louis XIV en costume de sacre, 1701
Huile sur toile, 277 x 194 cm

Rigaud, dans son portrait du roi, nous donne à voir bien plus les traits signifiants de la représentation du roi que le portrait de l'individu et ceci bien évidemment pour installer son pouvoir. Tous ces traits imaginaires permettent donc à la personne peinte de s'identifier à cet autre qu'elle souhaite être ou se ressent intérieurement. Le jeu est facile dans le cas des caricatures où la ressemblance n'y est presque jamais, pour autant des éléments très bien choisis permettent d'identifier immédiatement un personnage. Ce que fait aussi l'artiste Cindy Sherman en reprenant des traits imaginaires de types de personnalités déterminées, on pourrait dire de façon socio-culturelle, de manière délibérément grossière mais suffisante pour que l'identification ait lieu.

Cindy Sherman,
Sans titre, #395, 2000, photographie
91,4 x 60,9 cm.
Sans titre, #397, 2000, photographie
91,4 x 60,9 cm.

Dans ces deux photographies, Cindy Sherman joue avec les traits imaginaires de l'identification, ce qui nous permet de rattacher l'image à un certain groupe social sans connaître de personnes particulières, et nous pouvons alors affirmer : elle lui ressemble ! On s'identifie donc à partir d'un certain nombre de traits signifiants. Pour Sherman, sur la photo de droite par exemple, bronzage excessif, décoloration des cheveux « trop blonds », couronne de princesse avec haut de survêtement et attitude béate. Ces traits signifiants, Lacan les nomme S1, S2, S3, etc. Le trait signifiant que choisit Dora est la toux de son père. Dans le schéma, nous constatons donc que le symptôme « toux » se trouve sur l'axe a a' c'est-à-dire l'axe de l'imaginaire. Sur l'axe symbolique, il y a le sujet de l'inconscient qui ne sait pas cette partie intime de son être qui est inconnu du sujet conscient et pourtant le détermine. Dora explique à Freud combien Madame K., la maîtresse de son père, occupe son esprit. Elle présente cette situation avec un jugement moral. Ce que va chercher Lacan après Freud, pour le cas Dora, est la question du sujet. Du rapport de Dora à Madame K. et à Monsieur K. (que Dora décrit comme lui ayant fait des avances avec l'accord de son père). Ce que montre Lacan, est qu'il s'agit de désir et, plus exactement, du désir du sujet : Dora, qui s'identifie au désir de l'Autre. Ce qui intéresse Dora, au travers de Monsieur K., c'est Madame K. C'est pour cela que lorsque Monsieur K. avoue que Madame K. n'est rien pour lui (sa femme), Dora n'a plus de désir pour lui, car c'est à travers lui qu'elle cherchait à connaître quelque chose de Madame K., l'autre femme. Si le cas Dora a fait école en psychanalyse, c'est qu'il est paradigmatique de toute relation d'une femme à une autre, à ce titre donc très ordinaire. Lacan explique que l'hystérique a comme moyen de jouissance le savoir qui est celui du non rapport sexuel de par l'incompatibilité d'une jouissance relevant du corps, ce qui se différencie de la relation sexuelle. Le rapport sexuel pour l'hystérique est une liaison entre deux personnes de sexes opposés qui échangent un savoir et peut avoir lieu sans aucune relation sexuelle. Cette liaison est dans l'illusion de lui délivrer une identification féminine qui, explique la psychanalyse, n'existe pas dans le langage. Seule la jouissance masculine peut être dite, c'est pourtant ce que cherche l'hystérique dans le savoir supposé de l'autre, du rapport sexuel.

Cette différence entre rapport et relation est à noter car si dans le portrait la notion de désir est omniprésente, peut-on pour autant dire qu'elle aboutit à une relation sexuelle ? C'est là qu'il faut souligner l'importance de la structure du peintre. Picasso

n'est, *a priori*, pas hystérique ; il a des relations sexuelles avec nombre de ses modèles. Le peintre hystérique est dans le rapport, s'il y a désir, c'est du désir d'un savoir dont il s'agit, un savoir sur ce qu'est une femme nous dit la psychanalyse. Le portrait de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, dit « La Joconde », de Léonard de Vinci est le tableau du désir, d'un rapport, et c'est une évidence de parler de désir de savoir quand nous parlons de Léonard de Vinci. Il s'agit de jouissance phallique. Léonard de Vinci, hystérique ? Pourquoi pas : c'est sans équivoque en ce qui concerne son identification au savoir, à la recherche d'un idéal…

Ce qui fait le point de jouissance d'une personne est tout à fait essentiel car c'est par lui que nous rencontrons l'être, alors que l'identification qui est du registre de l'imaginaire touche à l'illusion de l'être. La connaissance de ce point de jouissance est le savoir que nous pouvons avoir de l'autre. Or, explique Lacan, la jouissance féminine, comme nous venons de le dire, ne peut être dite. C'est une raison qui explique que pour l'hystérique cela se complique, puisque justement c'est ce qu'elle veut savoir.

Nous sommes tentés de considérer la pratique de la peinture comme ce point de jouissance, ce qui ferait d'elle une expression phallique donc toute masculine, si la peinture est considérée comme un signifiant de l'imaginaire. Mais nous pourrions tout aussi bien l'envisager du point de vue d'un savoir, ou plus exactement d'une recherche d'un savoir plus proche des saints et de leur extase c'est-à-dire de rencontrer l'idéal par le non-savoir, pour le dire autrement, atteindre l'idéal par d'autres chemins que le langage comme la prière, la méditation, la pratique de la peinture.

4 - Tableau unique ou crampe hystérique

Comme nous l'avons vu, le sujet est divisé, ce qui crée en lui un manque à être, un vide que le psychisme essaie de combler de différentes façons selon la structure. Quand on est un sujet qui ne pense pas mais qui est, on est du côté de l'hystérie ; quand on est un sujet qui comble son manque à être par de la pensée, on n'est pas alors un sujet divisé. Alors, en quoi pouvons-nous dire que le tableau est une crampe hystérique ?

C'est, nous semble-t-il, dans ce qu'il fige de toutes ces articulations que nous venons de voir. Il est la cause d'une mise en relation artificielle entre des êtres où la question du savoir est comme étirée, compressée entre les protagonistes. La peinture est une manière de donner à voir autrement, comme par sorcellerie, ce qui n'existe pas. Le portrait convainc sur l'existence de l'être et met sur le même plan l'être là de l'hystérique et le savoir du maître. Sorte de grand écart impossible visant à un idéal sans vide. Alors qui est dupe ? Le regardeur, alors lui-même hystérique, accepte ce qui lui est donné à voir et bien souvent, tel l'hystérique, pense que c'est le tableau qui détient le savoir alors que lui ne sait rien, il est juste là, posé devant le tableau ! Et pour ne pas que la crampe dure il est nécessaire de se mettre en action et de passer au tableau suivant.

La crampe hystérique est aussi dans le fait que le tableau fige les signifiants dans la peinture, ils restent là bloqués hors du temps. Le tableau arrête un temps T. Seule la série, et dans le portrait il en existe, permet un tant soit peu de passer d'une crampe à une autre !

5 - Comment te plaire ?

Dans ma pratique, le plaire devient utile et conduit vers une esthétique qui induit des écarts avec la ressemblance.

Roland Barthes explique qu'il écrit pour la jouissance que cela lui procure, que cet acte de jouissance n'est pas un geste stérile, bien au contraire que cela le conduit vers d'autres débats, vers les autres[312]. Selon Barthes, la pensée est langage, elle ne peut exister en dehors du langage et c'est même ce qui fait sa singularité, en dehors de la phrase qu'il imagine. Mais son point de vue sur l'écriture marque une rupture avec la vision classique, à savoir qu'il est tout autant du côté de celui qui écrit que du lecteur. Il explique qu'il n'y a pas de jouissance d'écrire sans jouissance du dire. Il dit ne pas faire partie de ces grands auteurs tels Malraux ou Gide qui sont des auteurs institutionnalisés. Pour Barthes cette époque est révolue et Jean-Paul Sartre en est l'articulation ou la charnière car déjà dans son œuvre existe la destruction du mythe de la littérature. Il

[312] Document INA, Radioscopie : Jacques Chancel rencontre Roland Barthes, 1973.

explique l'impossibilité de donner une image de soi : seul l'autre peut le faire. Ainsi, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), il énonce plusieurs possibles permettant au lecteur de se faire sa propre image de Roland Barthes. Sorte de portrait qui ne peut se figer dans une seule voie, mais une multitude de portraits construits par chaque lecteur. Pour lui, l'écriture est un imaginaire où il se crée en personnage intellectuel dans une fiction, une illusion qui n'est pas la vérité. L'imaginaire est le moment où on produit une idée ou une phrase en collant à l'image que l'on croit que les autres vont avoir de cette idée ou phrase. N'est-ce pas là une structure même du « plaire » dans laquelle l'autre est un curseur qualitatif qui donne le ton tant sur la forme que sur l'idée ? Écrire alors c'est se demander comment plaire, ce qui est un jeu dangereux car à vouloir « trop plaire » le risque est de perdre l'écart, ou vide nécessaire à toute création. Car ceux qui « demandent » ne savent pas ce qu'ils veulent, ils aiment lorsque la réponse les surprend… Jeux complexes.

Le lieu le plus paradigmatique du « plaire » est sans doute le corps car il est ce que nous ne verrons jamais en entier, si ce n'est d'une manière figée, comme nous l'avons dit dans le reflet du miroir ou la photographie, mais jamais nous ne nous voyons vivre ; seuls les autres peuvent nous voir. Barthes dit : « Je suis seul à ne jamais pouvoir me voir, alors que les autres me voient. » Ce pouvoir dont il parle induit tout ce processus du « plaire » : nous tentons de nous reconnaître dans le regard des autres. Ce « plaire » est très important dans ma pratique, car il ne saurait y avoir de peinture finie sans que la personne peinte approuve ce qui lui est donné à voir, et une partie du travail se passe dans une quantité d'ajustements pour atteindre cette satisfaction. Qu'en est-il alors de l'écart, où dans ce processus se trouve ce vide propre à la création ? La personne qui désire être peinte ne cherche-t-elle pas, par le biais du tableau, à s'extérioriser afin de voir quelque chose d'elle-même ?

Je prendrai ici l'exemple de « Martine » qui en surfant sur internet a choisi une robe sans savoir d'où elle venait, et mes recherches me firent découvrir qu'il s'agissait de la robe de Vivien Leigh dans *Autant en emporte le vent*. Le personnage de Scarlett est une représentation que nous pourrions définir comme hystérique : elle a besoin de plaire à tout prix, à tous les hommes, en promettant toutes sortes de choses, mais elle ne donnera rien. Celui qu'elle croit aimer, c'est Ashley, celui qui détient un savoir qu'elle n'a pas.

Le réel est là pourtant tout au long du film qui vient la bousculer : elle a faim, elle voit l'horreur, mais rien n'y change, elle ne vit pas dans cette guerre. Peut-on dire que sa structure la protège ? Que croyait-elle aimer dans la personne d'Ashley ? Le moment où toute sa construction psychique s'effondre est quand Mélanie, son amie et sa rivale, la femme d'Ashley, meurt. Mélanie était pour elle un *idéal du moi*. Le monologue que Scarlett fait en sortant de la chambre où agonise son amie nous explique ce qu'elle ressent : toute sa vie elle a aimé quelque chose qui n'existe pas, « rien ». C'est le moment où sa structure s'effondre comme un château de cartes, il ne reste rien. Enfin, le nouage semble avoir lieu avec le réel, son corps, Scarlett peut commencer à « être » !
Alors comment interpréter le choix de Martine pour cette robe ? Au regardeur de jouer !

Photo trouvée sur internet avec Martine

Sabine Stellittano
Martine, 2012
Huile sur toile 130 x 130 cm

6 - Hystérie ou le rapport de la peinture au savoir.

Lorsque nous sommes face à un tableau, nous sommes en position « hystérique » dans le sens où nous présupposons que le tableau détient un savoir que nous devons découvrir. Pourtant, si nous cherchons à en découvrir les secrets dans une attitude active, c'est bien évidemment quelque chose de nous-mêmes que nous découvrons. D'où cette citation bien connue de Marcel Duchamp : « C'est le regardeur qui fait l'œuvre. » À ce titre, Roland Barthes donne au lecteur une place équivalente à celle du regardeur de Duchamp. Pour ce dernier, toute œuvre a deux pôles, à savoir celui qui en est la cause et celui qui en contemple les effets. Pour Duchamp, ces deux extrémités ont la même importance. Nous pouvons dire que l'artiste a cette position double, d'être à l'origine de l'œuvre mais aussi d'être ce regardeur, car c'est pour lui un véritable exercice de création, un outil intellectuel lui permettant d'avoir une certaine distance avec ce qu'il produit et ainsi d'en être le premier critique. Cette structure du désir comme hystérique nous la retrouvons ici à deux niveaux : le premier, quand l'artiste se dédouble en quelque sorte pour être à la place du regardeur et d'imaginer comment le désir opère pour lui face à la toile, tout une construction de séduction ; et deuxièmement, quand l'artiste cherche à plaire à son modèle par le biais du tableau.

7 - Regard comme objet désir

Nous avons vu qu'à partir de l'analyse des hystériques, Lacan, à la suite de Freud, révéla ce qu'il en était du désir, à savoir que tout désir est désir de l'Autre. Ce que Lacan découvrit à la suite de cela est que le désir en passe par le regard, pulsion scopique qu'il nomme objet *a*. Cette primauté du regard n'est pas nouvelle dans la pensée philosophique mais elle fut rapidement comprise dans sa donnée scientifique avec ses créations de lois de l'optique, en laissant de côté, dans un oubli total, la notion de plaisir qui est à l'origine de nombreuses actions humaines. La psychanalyse remet le regard au centre de sa pensée, non plus comme un simple fait scientifique mais comme étant une pulsion qui n'aurait pas pour origine un besoin, comme la pulsion buccale ou anale, mais qui, en quelque sorte, est le corps du désir. Le regard est alors totalement détaché de la vision, car nous ne cessons de voir dans nos rêves des images et pourtant

nos yeux sont fermés. Nos fantasmes s'expriment dans toutes sortes d'images où le regard est central. Le fait que Lacan pose le regard comme objet *a* le déplace dans notre conception de celui-ci. Le regard, *a priori*, nous apparaît bien plus comme un mouvement, une flèche tirée vers…vers un objet justement. Mais Lacan pose ce retournement : l'objet *a* **est** le regard ! Le regard n'a pas d'existence hors symbolique, il s'agit alors d'un regard qui parle, qui n'existe que dans les signifiants. Ce point essentiel pourrait pourtant être questionné à partir des pratiques de méditation qui semblent être un travail qui dégage l'esprit des signifiants. Mais alors que reste-t-il ? Les pratiquants de la méditation répondront : l'éveil. Existe-t-il un regard dans un tel état ?

8 - L'hystérie comme théâtralisation de la toile

Le portrait est une manière de se mettre hors de soi mais pas de n'importe quelle façon. C'est un « hors de soi » pour le modèle qui donne la représentation qu'il a de son corps pour la déposer sur la toile. C'est un « hors de soi » pour le peintre qui en passe par l'Autre pour satisfaire son désir de peindre. Le dispositif du peintre reste, pour l'essentiel, le même tout en s'ajustant à chaque récit qui lui est fait : à chaque modèle sa mise en scène. Il y a le portrait de buste, de pied, et certains qui dépassent largement la simple représentation humaine, paysages ou succession d'éléments divers poussent le regardeur vers un imaginaire, une narration. C'est le cas dans ma pratique où il arrive que dès la première séance je comprenne que la personne ne souhaite absolument pas être représentée comme je pourrais la voir, ou comme elle se voit : il s'agit pour elle à la fois que je la peigne « comme elle voudrait être », de donner à voir des éléments de sa vie tout en montrant ses goûts. Complexe entreprise, car c'est un peu comme si elle voulait faire tenir tout ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas sur un seul tableau ! Au final, la peinture est aussi l'absence de beaucoup de choses qui n'ont pas trouvé leur place. L'hystérie du processus lié à certaines problématiques pose quelques résistances de part et d'autre. Bien souvent dans ce type de conversations la personne laisse entendre « le peintre c'est toi » mais en même temps au lieu de me parler des différentes représentations qu'elle désire ou de l'explication de tel ou tel élément, elle me donne

des indications sur une manière idéalisée de peindre, comme si au fond elle avait « ce savoir » du peintre. Situation où je fus déstabilisée et ne compris pas immédiatement de quel nouage il était question. Au lieu de recadrer notre travail – le peintre est celui qui compose dans un cadre – je suivais ses indications, parfois à contrecœur. Résultat : le tableau ne tenait pas ! Je compris alors que lorsque je peins le désir de l'autre il y a une limite de mon « hors de moi » que je situe dans la notion de métier. Peut-être qu'après 25 ans de pratique je peux enfin me reconnaître un métier qui aurait cette place délicate de l'interprétation picturale de ce qui m'est dit. La personne peut me donner des indications précises sur sa représentation, mais l'ensemble ne lui convient pas et elle m'indique toutes sortes de changements. Il faut alors que je détermine une limite, ou plutôt la place de chaque personne, afin de ne pas tomber dans la confusion, con-fusion à savoir une fusion où il n'y aura plus de distinction entre peintre et personne peinte et donc où l'Autre n'existe plus : c'est bien la problématique de la psychose. C'est aussi une sorte de collision entre deux formes d'hystérie : celle de mon dispositif et celle de la structure de la personne peinte. Je tiens à rappeler que mon savoir est celui du peintre et pas celui du psychanalyste pouvant poser un diagnostic, cette analyse reste donc hypothétique. Je dois donc sans cesse recadrer notre travail en expliquant qu'il est important qu'elle parle de ce que je dois représenter afin que je trouve les solutions picturales pour être au plus juste de ce qu'elle m'aura raconté. Je comprends alors que de peindre le désir de l'autre n'est pas la même chose que de lui octroyer le savoir de mon métier de peintre, bien au contraire, ce savoir, celui qui s'est construit empiriquement tout au long de mes années de pratique et que je réussis aujourd'hui à nommer dans l'écriture de ce texte, est ce avec quoi je peux réussir à peindre le désir de l'autre en ce qui concerne sa représentation. Pour certaines personnes cette question du savoir est problématique dans tout ce qu'elle souhaite « être ou ne pas être » !

La notion de savoir a une place particulière dans la structure de l'hystérie.

9 - Tableau-masque

a - Concentration d'une énergie hors de soi, sorte de catharsis où se joue la question du transfert dans un « faire semblant »

Mes portraits peuvent-ils être appréhendés comme des masques ? Dans une certaine mesure seulement. Le masque de la Grèce antique, à l'opposé de mes portraits qui cherchent la singularité, sont au contraire des archétypes : vieillard, jeune homme, mère, etc. Ils cherchent pour chaque masque, il me semble, à trouver le « commun » entre toutes les mères, tous les vieillards, mais leur représentation retire toute singularité, particularité de l'individu. Il y aurait donc une dimension universelle de la représentation. Ce que nous a montré Agamben est justement l'universalité de la singularité de l'être qui n'est pas le propos du masque antique. Le masque alors s'il cache quelque chose c'est le détail, la particularité, pour montrer le commun. Ce que je peux reprendre de cette fonction du masque antique est dans la représentation du commun sachant que dans ma pratique ce commun est justement la singularité de chaque personne. Ce qu'il est important de noter ici c'est le rôle cathartique que pouvait avoir le masque. Et en quoi une peinture, un portrait pourrait-il avoir cette fonction ?

Freud découvre, grâce au travail que le docteur Breur fit avec une patiente, l'importance de la parole, de la « talking cure » : c'est le cas clinique d'Anna O, jeune femme saturée de symptômes hystériques (paralysie, toux, etc.). Les visites régulières de son médecin ainsi que le récit de la patiente sur l'apparition de ses symptômes eurent pour effet de les faire totalement disparaître (avec l'aide de l'hypnose également). Freud rapprocha ce dispositif de la parole de la catharsis, comme une décharge d'émotions refoulées jusque-là, ce qu'il nomma *abréaction cathartique.* Mon dispositif permet-il cette catharsis ? Si c'est le cas, c'est d'une façon éphémère, car la catharsis ne peut avoir lieu que prise dans un dispositif thérapeutique ou théâtral. Cependant, ma pratique n'est pas une pratique d'art thérapie, elle reste donc extérieure à tout l'ensemble des soins. De plus, mon dispositif est intimiste jusqu'au moment de l'exposition de la toile. En outre, il n'est jamais arrivé qu'une personne présentant des symptômes les vit disparaître après le travail du portrait. Il semble pourtant, je parle ici des expériences partagées avec des personnes suivies en psychiatrie, que l'acceptation de faire leur

portrait arrive à un certain point dans leur évolution ou évènement de leur vie : sortie d'hôpital, déménagement, vie professionnelle, par exemple. Freud, s'il s'inspire de la catharsis pour inventer en quelque sorte la psychanalyse, va évidemment faire évoluer la notion du côté thérapeutique : « Je fis droit au nouvel état des choses en nommant le procédé d'investigation et de guérison non plus *catharsis*, mais *psychanalyse.* »[313]

Ce qu'ensuite Freud va faire ressortir est le mouvement, la transformation, la dynamique qui se produit dans ce processus. Ainsi il y aurait en nous de l'énergie qui, stagnant parfois, peut créer des symptômes. Le travail de la psychanalyse est de trouver une voie d'issue à cette énergie, de la libérer, de lui donner la place. Il est facile de voir combien les processus artistiques procèdent aussi de ce déplacement d'énergie sans pour autant avoir une dimension thérapeutique de régulation. On peut imaginer que l'acte de création, tout comme celui de la contemplation, apporte aussi une perturbation dans l'équilibre énergétique. On trouve à ce propos des interdictions dans le théâtre antique de mettre en scène des évènements trop récents qui toucheraient de trop près les affects du public. Cette régulation d'énergie nous la retrouvons aussi dans les pratiques de méditation et notamment dans le Qi Gong en Chine, et nous avons vu combien Lacan s'est inspiré de la pensée chinoise dans sa théorisation de la psychanalyse.

Ce qui nous semble important de noter ici c'est le parallèle entre art (théâtre antique) et hystérie abordée par la psychanalyse comme ayant des dispositifs différents mais des procédés analogues. Alors que la catharsis semblait être analysée comme une évacuation des affects et émotions, la notion de *déplacement* est bien plus importante en psychanalyse et notamment avec la notion de *transfert*. Freud explique la disparition des symptômes lorsque la personne réussit à décrire son symptôme et le souvenir à l'origine de celui-ci. Nous pourrions imaginer que ce processus se réalise dans le travail que je fais avec le portrait, mais cela n'a jamais eu lieu. Car si la personne peut jouer de son symptôme dans la représentation picturale, je ne l'invite pas à chercher à me raconter un quelconque souvenir : c'est ici aussi une limite de mon dispositif qui n'est pas thérapeutique. Si j'étais analyste et peintre à la fois, je pourrais imaginer ce type de processus. Le bémol, si nous restons dans la théorie lacanienne, est qu'alors nous serions du côté de l'imaginaire ; quand bien même il y aurait du discours, un récit,

[313] Isabelle Châtelet, « La fortune de la catharsis chez Freud », *Champ psychosomatique*, 2006/1 (n°41), pp.29-38. https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2006-1-p-29.htm

celui-ci a une place d'intermédiaire dans mon dispositif. Et quel serait alors la place du tableau ? Un reste ?

Du reste, l'analogie que je fais entre le travail analytique et ma pratique est largement critiquable et notamment sur ce point que dans le travail du portrait, de la rencontre, il s'agit d'une intersubjectivité, alors qu'en analyse il n'y a qu'un sujet : la personne en analyse. La catharsis n'est donc pas à voir uniquement du côté du sujet peint, mais aussi du mien, à chaque fois réactivé à chaque portrait. Si la catharsis permet de libérer un affect cela se passe avec des actes comme celui de pleurer, de parler. L'acte est dans la pratique artistique associé à l'artiste, mais en ce qui concerne ma pratique l'acte se construit de la parole, de l'échange et en ce sens nous sommes bien plus du côté du théâtre que de celui de la psychanalyse. Car si la catharsis est entendue avant tout comme phénomène agissant du côté du public il serait faux, il nous semble, de croire qu'il ne se passe rien pour les comédiens. En analyse nous pourrions dire que la personne étendue sur le divan est à la fois comédien, public, auteur. Ce serait une erreur de placer l'analyste du côté du public, encore moins du critique : il est littéralement invisible ! Dans mon dispositif il y a aussi brouillage, confusion, emmêlement des rôles. Peut-on dire que la scène soit la toile ? Ou alors est-ce son exposition ? Quoi qu'il en soit il y a bien une mise en scène, mise en toile de l'image de soi. Quant au metteur en scène, scénographe, costumier, éclairagiste, décorateur, il y a là véritablement un emmêlement de toutes ces fonctions dans la rencontre du peintre et de la personne peinte.

b - Masque qui montre ce qui manque

On pense souvent que le masque cache, mais le choix d'un masque n'est pas anodin : il montre quelque chose que la personne qui le porte ne possède peut-être pas ou n'est pas mais qui est son désir. Masques d'hommes, de femmes, d'animaux, masques d'expressions précises. Ils produisent un mystère et souvent inquiètent. Le masque du clown : ses expressions sont figées à jamais. Ce que le masque nous montre avant tout est son immobilité : la mort.

En peinture, il en va un peu différemment. Car, si en effet le portrait fige, pétrifie

parfois, il défie aussi la mort, nous semble-t-il, en cristallisant l'image d'une personne dans l'immortalité. Et pour atteindre l'immortalité, il semble nécessaire de mourir ! Cette question de l'immortalité est au cœur des recherches alchimiques, mais bien plus dans un processus d'imiter la nature, d'en découvrir ses secrets que de créer un élément nouveau qui conduirait vers une existence d'un autre statut. Le masque, en quelque sorte, montre notre part d'éternité qui, curieusement, et on le retrouve dans toutes les pratiques de méditation orientale, en passe par l'immobilité. Celle-ci est avant tout l'acceptation de la mort, véritable porte vers elle. Il y a sûrement dans le fait de porter le masque cet enjeu, ce passage qui se donne à voir sans être expliqué. Il existe d'ailleurs de nombreuses personnes qui ont peur des masques, probablement à cause de ce rapport à la mort.

Porter un masque, c'est s'absenter, disparaître aux yeux du monde et y laisser une image figée. C'est aussi porter un double qui vient se juxtaposer à nous-mêmes. Réel et imaginaire s'épousent et, par-là, le réel se cache en montrant les ficelles de cette mise en scène. Car le réel sans cesse nous échappe mais c'est un fait qui se soustrait aussi à notre conscience. Porter le masque rend visible cette mascarade et le réel n'en devient que plus présent. Et c'est bien sa présence qui nous trouble. S'en approcher de trop près est vertigineux. Risque de folie, de mort... d'immortalité !

L'analogie avec la peinture n'est pas si évidente, en tout cas plus complexe, nous semble-t-il. Le masque de la peinture est donné, pour ce qui concerne le portrait, comme n'étant pas un masque. Certains artistes ont d'ailleurs cette ambition de peindre derrière le masque, mais finalement n'est-ce pas un autre masque qu'ils nous donnent à voir ?

c - Le masque ou la question de la représentation

Le portrait défie l'angoisse. L'angoisse, explique Lacan, c'est le manque du manque, cette absence de vide provoqué par un étouffement maternel, par une sur-présence de l'autre. L'objet de l'angoisse ne peut se dire, nous ne savons pas très bien au fond ce qui provoque en nous l'angoisse car celle-ci est étroitement liée au réel, et comme nous l'avons déjà dit celui-ci est indicible. Lacan explique que la structure de l'angoisse est la même que celle du fantasme. Or, nous savons que ce dernier est ce qui

fait lien dans notre rapport à l'autre et à l'objet *a*. Cet objet est au cœur de la question de l'angoisse. L'angoisse est aussi provoquée par cette question « Che Voi ? », question à l'origine du graphe du désir et du fantasme. Que me veut cet Autre ? Comment lui répondre ? C'est là précisément que se construit la névrose qui est une création en soi, une réponse imaginée qui pourrait satisfaire cet Autre. Comme illustration Lacan prend cette image de la mante religieuse, qu'il faut imaginer géante et s'avançant vers nous : on sait qu'elle dévore les mâles, mais nous ne savons quel masque nous portons, celui de la femme ou du mâle ? Voici, selon le psychanalyste, une source d'angoisse. Une hypothèse pourrait être que la peinture de portrait est une réponse à cette définition de l'angoisse. Portrait réponse à l'intention de l'autre pour découvrir ce que jamais nous ne voyons : notre visage. Car si nous sommes angoissés c'est que nous ne voyons pas ce que l'autre, lui, voit de nous : notre visage. Le portrait peut être alors un masque voire un bouclier, une réponse qui a pour objectif de se protéger de l'autre. Si l'Autre voit ce que je ne saurais voir, je vois ce qu'il ne saurait voir, ce qui pourrait provoquer la possibilité d'un échange pratiquement économique : à savoir, je te donne ce que je vois et en échange tu me laisses en paix.

Le désir est aussi pour Lacan le désir de l'autre qui possède un double sens : que mon désir est celui de l'autre, et, que je désire cet Autre. Il y a là peut-être une partie de la complexité du portrait : à la fois une réponse au désir de la personne peinte, mais aussi le propre désir du peintre sur la personne qu'il peint. L'Autre détient ce qui me manque. Mais si à mon tour je détiens ce qui lui manque c'est d'une certaine manière que je pourrais avoir accès à « cette chose manquante », que je peux la connaître ? En m'approchant au plus près de ce qui manque à l'autre je peux réaliser ce qu'il en est de mon propre manque. Explorer le visage de l'autre c'est explorer le mien. Mais comme nous l'avons démontré tout au long de cette recherche, le portrait ne se limite pas simplement au visage, ou alors le visage se trouve aussi dans nos mains, jambes, pieds, bras et torse ; mais notre visage est aussi dans nos rêves et fantasmes. Nous avons démontré que ce manque se trouve dans chaque pore de notre peau, que le vide est partout là où il y a du plein. Ce manque est manque, explique Lacan, car il échappe au signifiant : nous ne pouvons nommer pas l'objet de notre angoisse car il touche au réel, d'où peut-être la nécessité de trouver d'autres modes d'expression que le langage pour exprimer l'objet *a* : la peinture.

Mais alors, que disent les portraits sur cet objet, qu'apprenons-nous ? La réponse est peut-être dans les livres sur le portrait, non pas par leur lecture, mais en les feuilletant, sans vraiment s'attarder sur l'un ou l'autre, regarder ces visages s'effeuiller, les uns après les autres. Curieuse expérience. Certains livres couvrent l'histoire du portrait jusqu'à nos jours. Tous ces regards. Parfois vers nous, parfois perdus. Page après page un sentiment de profonde mélancolie se fait ressentir : un curieux plaisir mêlé à la mort. La mort est bien « cette chose » dont personne jamais ne pourra parler, ce qui ne peut se décrire, cette coupure définitive, l'endroit où toute intelligence, sensibilité, virtuosité ne pourra jamais rien en dire. Il n'y a pas plus inconnu que la mort.

d - L 'élaboration de notre masque nous révèle dans notre désir

Lorsqu'une personne commande son portrait, propose au peintre des éléments, postures, environnement à sa représentation, c'est une manière de rendre visible l'idéal de son moi, mais aussi son désir. Le désir, une fois le besoin dépassé, est à l'origine de tout ce que nous devenons.

Dans ma pratique la personne exprime la manière dont elle souhaite être représentée et jamais l'image proposée ne correspond au réel. Dans un premier lieu, qui est celui du corps et du visage, tous les petits défauts sont détournés : rondeurs, rides, volume des cheveux, certaines formes qui sont parfois caractéristiques de la personne et permettent de s'approcher d'une ressemblance peuvent tout simplement être écartées parce que la personne peinte ne les aime pas. Nous avons la représentation d'un idéal du moi, pure projection de l'esprit. Puis, viens tout ce qui construit le tableau, qui est en quelque sorte l'action du personnage représenté et qui fait narration. Cette partie de la peinture évoque bien plus le désir ou une partie du fantasme de la personne. Le tableau est une fenêtre qui s'ouvre sur le fantasme, elle est le lieu du désir. Et bien souvent, force est de constater que du désir nous ne comprenons pas grand-chose, ou plutôt qu'il est comme crypté par l'image de la peinture, transformé en matière colorée qui ne fait qu'exprimer les contours d'un mystère auquel nous n'aurons jamais accès.

Le tout forme un masque, mais pas celui qui cache une vérité qui se trouverait juste derrière, un masque « topologique » où tout est là et se donne à voir : l'intériorité de la peinture est en surface, artificielle. Masque bien souvent percé en place du regard afin que ce dernier se projette, attrape celui de l'Autre. La vérité est peut-être dans le trou que recouvre le tableau, le trou qui comme le fantasme construit le graph du désir. Trou comme un tunnel qui fait lien entre tout ce qui est de notre inconscient et le conscient. L'image du tunnel n'est pas totalement juste, car depuis Lacan nous ne concevons plus l'inconscient comme étant dans un espace « en deçà », derrière, au fond, et que le conscient serait lui en surface. Conscient et inconscient sont simultanés : le masque, la peinture sur la toile sont à la fois conscients et inconscients, dans le même espace, dans le même moment.

Beaucoup de personnes à qui j'ai proposé l'aventure du « comment voudrais-tu être peint ? » restent sans voix et ceci pour plusieurs raisons : celle la plus souvent évoquée est que la peinture figerait une image d'eux-mêmes qu'ils ne sont pas sûrs d'assumer plus tard ; d'autres évoquent le fait qu'ils ne savent pas très bien ou ne veulent pas dévoiler dans la représentation ce qu'ils cachent socialement. C'est bien souvent le cas de ceux que l'on dit « normaux » et dont la vie sociale est importante, normée et portent sans cesse un masque, construit étape par étape et bien maîtrisé. Il y a malgré tout un lâcher prise, une acceptation dans ce qui m'est offert à chaque portrait. Les personnes en marge, hors normes, semblent être bien plus à l'aise, pas d'inquiétude d'être exclues, elles le sont déjà ! Ainsi, le portrait comme je le pratique construit un masque mais pas un masque social, il le réinvente comme un condensateur d'une vie, d'une structure, d'un fantasme. Il implique le goût du jeu qui possède en son cœur une gravité.

Le tableau n'est que morceau de vérité, pas le réel, c'est tout son dispositif qui révèle l'énigme de « qu'est-ce qu'un être humain ? ». Évidement la première réponse est que le tableau ne vit pas seul, qu'il est vu, regardé, pensé par l'Autre. Le langage, s'il nous divise, permet la rencontre et la peinture porte l'illusion ratée d'apporter ce reste perdu pour une complétude mythique. C'est donc que la peinture retrouverait une fonction originelle du masque à savoir un lien entre l'homme et le divin, le divin à entendre comme le grand Autre mais aussi comme le réel. Car comme nous l'avons vu

au cours de cette recherche, le réel est indicible. Ainsi nous apparaît tout le paradoxe de l'art qui, dans le meilleur des cas, tout en dissimulant attrape quelque chose du réel, nous le transmet.

e - Hystérie et exhibition

Dans l'hystérie quelque chose doit être vu et caché. Montrer un peu pour laisser entendre que « l'on a ». Il y a donc une nécessité de la représentation qui peut parfois aller jusqu'à la dermographie, apparition de lignes sur la peau qui sont aussi souvent associées à des crises d'urticaire. On sait que Freud allait observer les séances d'exhibition des hystériques à la Salpêtrière « mises en scène » par Charcot et qu'il sut, à force d'observation, repérer combien l'expression théâtrale (provoquée par le docteur) avait comme fonction de cacher le fantasme de l'hystérique. Il en conclut que la figuration plastique intense qui semble ne chercher qu'à montrer, à donner à voir un excès, est en fait une manière de dissimuler. C'est à partir de l'observation lors d'une de ces séances que Freud remarqua qu'en pleine démonstration de crise hystérique il se jouait pour une femme quelque chose d'autre qui était de l'ordre de son fantasme : il observa que d'une main elle retenait sa robe (une main représentant la femme) et de l'autre elle cherchait à se l'arracher (la main représentant celle de l'homme), et il comprit que cette crise était en fait la représentation d'une scène de viol.

Sur ces « leçons du mardi » faites par Charcot, Georges Didi-Huberman interroge cette sorte de complicité entre la malade et le médecin autour de cette exhibition. « Ce que les hystériques de la Salpêtrière ont exhibé de leur corps relevait d'une extraordinaire connivence de médecins à patientes. Un rapport des désirs, des regards et des savoirs. »[314] Didi-Huberman met bien en évidence l'importance pour le savoir de se mettre en scène. Il cite d'ailleurs un texte de Leibniz qui imaginait une sorte de salon des sciences fait de petits laboratoires que les visiteurs pouvaient expérimenter. Charcot, dans cette même lignée, met en scène les hystériques et sa technique de l'hypnose, complètement en accord avec les codes de la représentation artistique. Didi-Huberman rappelle que l'un de ses assistants est professeur aux Beaux-Arts de Paris, et qu'au fond Charcot tente de faire correspondre la gestuelle et les images

[314] Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Éditions Macula, 2014, p. 13.

photographiques qu'il fera avec les représentations picturales telles les extases et autres apparitions de Saintes. Son bureau, peint entièrement en noir était recouvert de toutes ces représentations. Nous comprenons ici que c'est le corps médical qui emprunte à l'art et ses codes de la représentation. Il est vrai que ce n'est pas une chose nouvelle puisque nombre de peintures, et notamment celles des écorchés, sont des outils pour la médecine et par ailleurs pendant un grand nombre d'années l'enseignement anatomique était commun aux étudiants des Beaux-Arts et ceux de médecine. Peut-on imaginer une réflexion contraire ? À savoir en quoi la structure de l'art occidental s'est orientée de plus en plus vers l'exposition, autre forme d'exhibition, et en quoi il y aurait là une forme hystérique, ce qui expliquerait alors que le travail de Charcot épouse aussi bien la forme artistique. Ce qui nous semble troublant dans ce que cherchait à donner à voir Charcot c'est la superposition entre le réel et l'imaginaire. Pour ce qui est de l'art, peinture et sculpture sont dans la représentation, dans l'image ; Charcot montrait ces images comme réelles et évidemment ici le dispositif était essentiel. La même scène sur un plancher de théâtre et nous serions au spectacle. Mais les hystériques sont exhibées à l'hôpital dans un contexte scientifique et toutes sortes de petits indices sont là pour le signifier (infirmières en blouse blanche, salle de cours, discours, échanges entre scientifiques, etc.). Ce sont précisément tous ces indices qui produisent l'impression de « réel ». Alors que l'art contemporain, depuis les *ready made,* fait entrer les objets industriels dans le champ de l'art, Charcot inverse le processus avant l'heure en faisant entrer l'art dans le champ médical. Évidemment la différence est de taille car à aucun moment Charcot ne parle de ce dispositif : est-ce de sa part un mouvement inconscient ? de la mauvaise foi ? une volonté d'affirmer son savoir en l'étayant de tous ces cas cliniques. Ariana Page brouille les limites en se jouant de sa maladie avec l'art.

L'artiste Ariana Page Russell fait du dermographisme un projet artistique

315

L'art aurait-t-il une structure hystérique dans son exhibition ? Nous pensons ici aux peintures rupestres qui semblent avoir été peintes pour rester dans l'obscurité de la grotte. Nous pourrions faire le parallèle entre l'invention de l'hystérie et celle l'art et noter cette période où les productions humaines deviennent œuvres d'art et en même temps s'exposent. Hystériques, car tout en s'exposant les œuvres semblent détenir à jamais un secret. C'est qu'il y a dans l'hystérie comme dans l'art une nécessité de la représentation, d'un donner à voir comme un excès qui peut paraître sauvage, dans la démesure et pourtant tout à fait orchestré, maîtrisé. Si le savoir est un enjeu chez les hystériques, il y a un savoir propre, une finesse à capter l'autre, à se mettre sous son regard.

[315] http://www.huffingtonpost.fr/2014/05/22/ariana-page-russell-dermographisme-art-photos-maladie-de-peau_n_5364383.html

X- Ce qui reste

Lors de l'exposition, le portrait est seul, sans son concepteur ni la personne qui est représentée. La peinture est plate, n'évolue pas, ne se transforme pas devant nous comme peuvent le faire la musique et le cinéma. Pourtant, à jamais figée dans un espace-temps immobile, elle nous parle, nous raconte, tant dans sa présentation que dans l'accumulation des touches successives, véritables strates du temps. Il s'agit en quelque sorte de la collision de deux temps, sorte d'incompatibilité visible. Non pas une machine à remonter le temps car nous ne quittons pas notre présent, mais ce qui se fait face est un présent à un autre présent. Quelque chose d'impossible : seules les œuvres d'art nous en procurent l'expérience. Nous ne pensons pas qu'ici un temps passe dans l'autre, mais c'est plutôt l'expérience même de l'émulsion. L'eau et l'huile se repoussent, ne se touchent jamais, ne se mélangent pas et pourtant elles produisent une réaction. C'est précisément de cette réaction dont nous jouissons face à une œuvre et peut-être dans sa façon la plus singulière lorsqu'il s'agit d'un face-à-face, de nous au portrait peint. Nous faisons face aux restes d'une aventure, la présence d'une histoire perdue, le miroitement à la surface d'un événement qui a coulé au fond du lac. Il se donne au monde comme toutes choses, de façon partielle. C'est cette absence que nous tentons d'articuler à la peinture, qui produit un mouvement de notre esprit et nous conduit vers des interprétations. Sans voix, le tableau nous parle d'un manque.

Nous pouvons aussi parler de reste pour tous les documents qui ont servi à l'élaboration du tableau et qui jamais ne seront exposés : croquis, photographies, documents. Un peu comme des rebus qu'on n'ose jeter, zone perdue d'un papier découpé qui pourtant dans son vide indique une trace, un quelque chose qui a existé en son centre. Et évidemment le reste dont nous avons déjà parlé, celui qui est au cœur du mystère de l'être, celui qui ne peut jamais être dit, écrit ou peint, ce qui de notre être ne peut se sentir que comme une présence et qui est au centre des pratiques méditatives. Ce qui reste aussi dans notre mémoire et dont les manques sont peu à peu reconstruits par notre imaginaire, souvenir fantasme d'un moment vécu.

René Magritte
Tentative de l'impossible, 1928
Huile sur toile, 116 x 81,1 cm

1- Interprétation

Il y a deux niveaux d'interprétation dans ma pratique : l'interprétation du dire de l'autre que je dois transformer en peinture, et l'interprétation du tableau. Si une personne désire être représentée avec le corps de « Robocoq » je dois juste trouver des documents iconographiques que je reproduirai en peinture. Mais bien souvent le langage s'offre dans une ouverture et c'est à l'aide de multiples croquis que peu à peu nous nous mettons d'accord sur un type de représentation. C'est un travail de recherche qui trouve sa solution. L'interprétation est bien plus grande lorsqu'il s'agit d'un récit de vie dont il faudrait trouver l'essence dans la forme picturale. Ce fut le cas avec le portrait de Raymond. Alors qu'il narrait tous les épisodes d'une vie riche et difficile des images surgirent dans mon esprit que j'attrapais au vol pour les fixer parfois dans de petits dessins, et parfois seulement en lui faisant une proposition orale. Par exemple, alors qu'il me racontait s'être évadé la première fois du camp d'internement de Linas Montlhéry, grâce à un arbre dans lequel il resta caché 48 heures et que précédemment il m'expliqua que toujours en mouvement dans sa vie de nomade il ne comprenait pas la notion de sédentaire, d'enracinement, je lui proposai de mettre sa racine dans le ciel, ce

qu'il accepta. Puis, pour Raymond les frontières ne devraient pas exister. Je proposais alors de faire un ciel-territoire, sans limites. Et ainsi de suite… Au fur et à mesure de son récit j'épinglais des images. Le tableau s'est donc construit totalement de manière empirique.

2 - L'interprétation psychanalytique du tableau est-elle une impasse ?

La manière dont la psychanalyse cherche à interpréter les œuvres d'art s'origine dans sa clinique des interprétations des rêves. Le fait fondamental dans l'interprétation des rêves est qu'il n'existe pas un savoir que détiendrait le psychanalyste qu'il appliquerait, comme une méthode, sur les rêves racontés, mais que ce savoir se découvre par la personne qui raconte son rêve, non pas de façon rationnelle mais à l'aide de son inconscient, par association, errance, jeux de mots… Et cette interprétation n'est valable que pour celui qui l'émet. Il semblerait donc périlleux de faire l'analyse d'une œuvre qu'on aborderait comme un rêve, sans le rêveur. Pourtant il y a nombre d'exemples dans l'histoire de la psychanalyse de Freud à Lacan en passant par bien d'autres, où l'œuvre d'art est un support au discours. Ce discours n'a pas pour but de faire l'analyse de l'artiste mais de prendre l'œuvre comme paradigme. Lacan utilisera bien plus le théâtre avec Hamlet ou Antigone, Freud avec le Moïse de Michel-Ange par exemple. Ce qui semble être particulier au portrait est qu'il représente une personne et peut alors fonctionner comme un signifiant renvoyant à un autre signifiant qui serait la description dans tous ces écarts de la personne peinte à la peinture. Peut-on dire que le portrait devient en quelque sorte le signifié du signifiant du nom de la personne ? Quoi qu'il en soit, en tant que peintre je me méfie des interprétations que font les psychanalystes de la peinture quand elle prend une dimension d'explication comme le ferait un critique d'art. Le seul point intéressant est lorsqu'elle détourne l'œuvre pour transmettre ses propres concepts. Il n'en reste pas moins que ces deux pratiques, comme nous avons essayé de le montrer à plusieurs reprises, ont des points de convergence dont la tentative d'attraper le réel par le symbolique en ce qui concerne la psychanalyse et par l'imaginaire pour la peinture. Car le réel qui nous échappe le plus n'est pas celui du monde matériel mais celui, impossible, du grand mystère de la vie et de son déploiement dans tout ce qui fait de nous des êtres humains. Ce n'est donc pas que la

psychanalyse interprète la peinture mais plutôt viendrait « copier », s'inspirer auprès des artistes et poètes sur ce qu'ils peuvent nous transmettre du réel. Lacan montre que c'est du réel que nous trouvons la jouissance qui est indicible car le Réel est le vide. D'où l'importance des poètes et artistes, non pas pour qu'ils nous montrent le réel mais parce qu'ils créent un contenant, voile qui puisse l'épouser et lui donner forme. En ce sens, l'art est à la fois une métaphore et quand il est très fort une métonymie car là il ne se contente pas seulement de lui trouver une image afin de le représenter, mais il réussit à en attraper un morceau et devenir par cette infime partie l'expression du réel, de la jouissance. Et c'est peut-être, nous semble-t-il, à cet endroit que la psychanalyse vient comme les chercheurs d'or à la recherche de la pépite dans la rivière de l'art. Comment le portrait pourrait-il avoir cette fonction tant il est dans la représentation ? Evidemment les questions d'identification, d'idéal du moi et du moi idéal sont ici en question.

Mais en quoi l'étude d'une œuvre par le prisme de la psychanalyse est-elle douteuse ? Sarah Kofman écrit :

> *(...) « appliquer » la psychanalyse à l'art est dans une certaine mesure accomplir un meurtre : celui de l'artiste comme génie, comme grand homme. Meurtre en réponse à un meurtre qu'est la déformation du refoulé dans son retour et dont il est difficile de supprimer les traces.*[316]

Sarah Kofman écrit ceci en regard de l'analyse que fait Freud du Moïse de Michel-Ange : elle fait ce parallèle entre art et religion pour qui il y a un retour du refoulé, et pour certaines œuvres *un retour du refoulé universel*. Elle montre que l'analyse de Freud conduit à la prise de conscience du refoulé du meurtre de Moïse par les Juifs, Freud lui tue Michel-Ange en tant que génie comme Moïse tua les idoles. C'est donc en place du regardeur que nous trouvons les traces du refoulé et dans cet exemple le regardeur est Freud. D'une certaine manière la psychanalyse donne à voir les processus psychiques induits par l'œuvre et opérationnels dans celle-ci, hors croyances. Son analyse n'est donc pas à confondre avec celle du critique d'art ou historien de l'art : son objectif est une connaissance des processus psychiques humains et n'apporte pas de valeur à une œuvre. D'ailleurs l'analyse d'une œuvre aussi importante que le Moïse de

[316] Sarah Kofman, *L'enfance de l'art, une interprétation de l'esthétique freudienne, op. cit.,* p. 26.

Michel-Ange n'a pas plus d'importance dans ce domaine que la production d'un inconnu. Cette analyse permet de connaître un peu plus l'homme, mais à partir d'hypothèses, et cela ne peut être un critère de jugement esthétique.

3 - Parallèles et croisements entre espace plastique, espace psychique, esthétiques et théoriques

Ces différents espaces – plastique, psychique, esthétique et théorique – existent dans un même lieu qui est celui de l'atelier de l'artiste (quand il en a un, car certains artistes contemporains procèdent autrement pour leur création qui a lieu hors atelier). C'est, nous semble-t-il, le croisement de tous ces espaces qui forme le style. L'espace est une notion qui implique une expérimentation de notre corps. Tout en induisant une géométrie il n'est pas, pour autant, forcément déterminé. Cette notion, ce signifiant, provoque en nous une sensation de vide, et l'associer avec un autre signifiant comme nous le proposons ici c'est un peu le remplir, y mettre quelque chose. Ce vide, cet espace donc, appelle le désir comme réponse, comme solution au manque qu'il contient.

L'espace plastique est pour le peintre celui de la toile qu'il vient habiter par ses couleurs, il ne peut se concevoir hors du temps. La toile est donc support/espace déterminé dans ma pratique par une discussion entre le sujet peint et moi. La technique utilisée vient se substituer à l'horloge, temps de séchage, notamment pour la peinture à l'huile, différent selon les empâtements, les utilisations de technique de glacis. Le temps singulier de la pose de la peinture sur la toile est propre à chaque peintre : par petites touches, ou larges coups de brosse, ou encore en versant la peinture diluée soit dans l'essence de térébenthine, soit avec de l'huile ou du médium, sur la toile. Chaque geste occupe l'espace plastique dans un temps qui lui est spécifique.

L'espace psychique ne peut être séparé du geste car il est son expression. Le psychisme d'un peintre n'est pas un ensemble déterminé même si certains éléments le déterminent comme son histoire, ses rêves, ses rencontres, lectures, etc. C'est un champ continuellement ouvert qui ne peut être circonscrit et définitif. Cela est d'autant plus

vrai dans ma pratique qui s'élabore dans la rencontre : l'espace psychique se complexifie avec celui de l'autre (Autre). La psychanalyse a tenté de donner forme à cet espace grâce à la bouteille de Klein ou le nœud de Moebius par exemple. C'est un espace topologique où nous sommes toujours sur le même côté et donc à la fois dedans et dehors.

L'espace esthétique est, bien entendu, relié avec l'espace plastique et psychique, fait de références, pétri par l'inconscient du peintre. Il est dans ma pratique contraint par le sujet peint.

Si nous présentons l'espace théorique en fin de course, ce n'est pas forcément le cas pour nombre d'artistes et spécialement les artistes conceptuels pour qui la théorie est à la fois à l'origine et l'objet de leur création. Mais, pour ce qui en est de ma pratique, la réflexion théorique arrive après l'acte de peindre. Cet espace vient en analyse et ici avec ce texte qui me permet de faire passer de ce qui était inconscient vers ma conscience. Infuser dans l'espace plastique, psychique et esthétique en libérant, en quelque sorte, l'inconscient, lui permet de se régénérer. L'écriture, que j'inscris dans l'espace théorique, donne aussi au travail de création une forte consistance par la transformation qu'il opère dans l'espace psychique.

De tous ces espaces naît un style. Bien que modeste dans ma pratique, il se dessine et se découvre à moi-même de façon empirique au fil de mes recherches pratiques et théoriques de peintre. Il est cet inconnu dont nous n'avons aucune recette pour le découvrir et les moyens mis en place sont autant d'actions qui le fonderont tout comme le travail des alchimistes en leur temps.

À l'origine du désir de peindre il y a un manque, un trou, un espace. Le désir est la réponse à l'angoisse que peut provoquer le vide. Cet espace est celui pour Lacan, de la douleur d'exister où vient se manifester le désir.[317]

[317] Jacques Lacan, *Séminaire livre V, Les Formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 338.

4 - Le portrait comme présence du trou. Le modèle, le tableau et le peintre à la bordure de l'abîme.

Lacan va s'intéresser au texte *Hamlet* de Shakespeare et, par là, donner à entendre ce que l'analyse peut révéler de la structure. Il s'agit ici, non pas de soigner, mais de comprendre. Hamlet, personnage qui devient avec le discours de Lacan en quelque sorte un portrait universel. Ce rapport à la mort, Lacan va aussi le fouiller en prenant comme 'exemple Antigone.

Le drame d'Hamlet est dans sa rencontre avec la mort. Lacan montre au travers de son analyse qu'à la problématique du désir de reconnaissance il établira la reconnaissance du désir et montrera bien plus ce qui est à l'origine, à savoir l'espace vide qui se trouve au bout de la flèche qui contient l'objet du désir. Il choisit cette œuvre car elle touche un très large public et ceci depuis des siècles ; la raison en est pour lui que nous sommes interpellés au niveau de l'inconscient, tout comme le fait le mythe d'Œdipe. La problématique d'Hamlet se situe au niveau de son désir qui est comme suspendu ou pétrifié. Toute la pièce montre les conflits intérieurs et la manière dont il réussira à dégeler son désir, en se confrontant à la mort et littéralement au trou en terre dans lequel Ophélie est enterrée. Les signifiants comme un fil viennent tisser ce qu'il ne réussit pas à dire.

Cette question du désir est au cœur de la création. Le mythe de l'artiste seul face à la toile vierge est une illusion : les artistes soit travaillaient dans des ateliers avec d'autres personnes ; soit formaient des groupes avec d'autres artistes traversés par les mêmes préoccupations ; soit se nourrissaient de lectures, etc. Bref, la création est prise dans le langage avant même que l'œuvre n'advienne tout comme l'enfant est déjà au centre de nombreuses projections avant même sa naissance. Le discours n'est pas là pour maîtriser quoi que ce soit mais il permet l'entrée dans le réel, l'accouchement. Dans le théâtre, l'interprétation se fait par le corps du comédien mais aussi par la rencontre entre ce qu'il y a de plus mystérieux dans ce personnage d'Hamlet, à savoir son inconscient ou, dirait Lacan, le discours de l'Autre, et l'inconscient du comédien. C'est de cette rencontre que tient une bonne partie de la réussite du personnage (avec évidemment tout le travail de la mise en scène). Dans la pratique du portrait, et

particulièrement dans la mienne, ce mélange est essentiel, à cette différence qu'il ne s'agit pas d'une rencontre d'un être vivant avec une œuvre mais de deux êtres vivants. L'interprétation est alors complexe. Si j'interprète le discours du sujet qui va être peint, la personne agit directement sur ce qui est peint par toutes sortes de remarques à partir desquelles je modifie le tableau. Je sens souvent que pour que quelque chose advienne sur la toile il faut un lâcher prise d'un côté comme de l'autre afin que l'énonciation picturale soit celle du pinceau, comme si celui-ci devenait le représentant de nos inconscients, de notre ignorance.

Mais il ne s'agit pas seulement d'un mélange de nos inconscients, il faut aussi de la place pour qu'un désir puisse advenir. Le désir est une conséquence positive de l'acceptation de la mort. C'est ce que démontre Lacan avec Hamlet qui perd la raison lorsqu'il voit le spectre de son père car cela signifie que nous pouvons revenir de la mort, que la mort est vivante, qu'elle n'existe pas ! De plus, ce spectre parle et dévoile ce qu'Hamlet ne devrait jamais entendre et détruit cette possibilité de « faire semblant », le spectre en ébranle le système et dénonce la jouissance féminine, à savoir celle de sa mère qu'Hamlet étendra à toutes les femmes. L'apparition du spectre au fond remet en cause la place du réel face à celle de l'imaginaire. Ce qui aidera Hamlet dans ce doute insupportable est la mise en place d'une fiction, petite scène de théâtre qu'il fera jouer à des comédiens reprenant les faits énoncés par le spectre. La réaction de Claudius est pour lui sans équivoque : le spectre a dit vrai ! Ceci n'a pas pourtant de conséquence positive pour Hamlet, cela confirme la destruction de l'image de la mère qui est alors souillée d'un désir de jouissance intolérable pour un fils. Alors que l'interprétation de Freud était de voir le complexe d'Œdipe avec le désir d'Hamlet POUR sa mère, Lacan démontre qu'il s'agit du désir DE la mère. D'ailleurs Hamlet tentera, en vain, de faire taire cet appétit maternel pour Claudius.

Le désir d'Hamlet est alors pétrifié tant il n'a plus de place pour exister, le désir est lié à la croyance de la mort, or la mort même pour Hamlet a cessé d'exister ! C'est pour cela que Lacan insiste sur le cinquième acte de la pièce, la scène du cimetière. C'est le moment où Hamlet découvre des fossoyeurs en train de préparer une tombe, celle d'Ophélie. Mais lorsqu'il aperçoit Laërte, frère d'Ophélie, s'écrouler en sanglot sur le cercueil, il bondit sur ce dernier pour se battre avec lui. Laërte est comme son

propre reflet, rapport narcissique, le trou de la tombe est l'espace permettant à son désir de s'exprimer, trou dans lequel se trouve l'objet de son désir, Ophélie. Et nous retrouvons là le mathème du fantasme $◊a. Pour Lacan il y a dans le langage un manque, ce quelque chose qui manque est un signifiant qu'on ne peut pas trouver car il n'y a pas d'Autre de l'Autre. C'est-à-dire que personne ne peut détenir ce signifiant pour toujours perdu. C'est le trou !

Cette œuvre de Renaud Auguste-Dormeuil peut être interprétée avec la pensée lacanienne. Le plan d'eau qui, comme un miroir, reflète le réel avec en son bord deux personnages, ce qui n'est pas sans faire penser au mythe de Narcisse et au stade du miroir en psychanalyse. Car il faut en passer par là, se reconnaitre pour pouvoir désirer. Mais cette étape, s'il elle est décisive, est aussi un piège car comme dans le mythe, à trop se mirer, à n'aimer l'autre que comme un « même » on reste dans une impasse morbide. Aller au-delà du miroir c'est faire le mouvement que Lacan a schématisé dans son graphe du désir : ce mouvement nous conduit à l'objet de notre désir, à notre fantasme. Quant à l'analyse, elle nous fait découvrir ce vide où vient se loger l'objet, les objets car ils sont interchangeables.

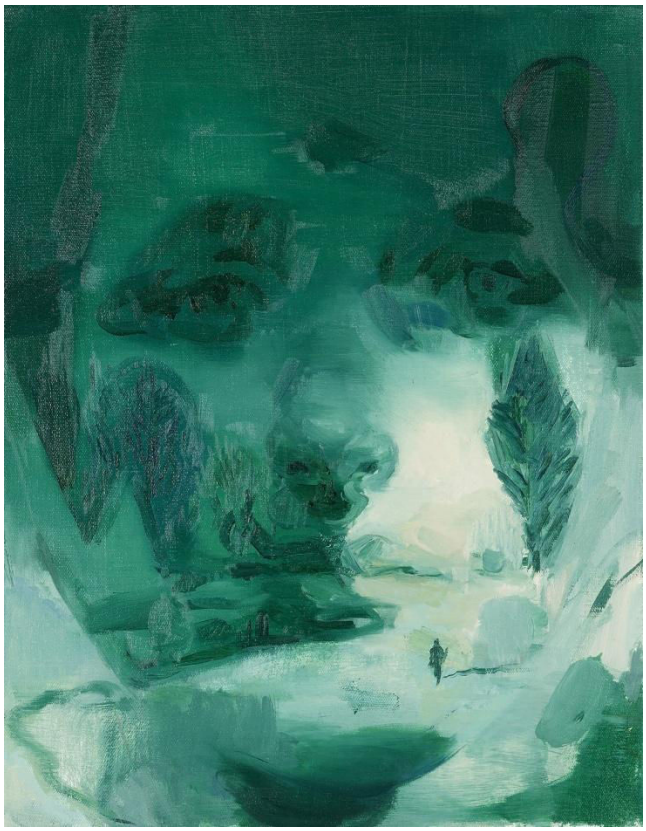
Renaud Auguste-Dormeuil
From Here to There, 2016
Installation *in situ*
Fondation François Schneider

Ainsi, lors de la réalisation d'un portrait nous pouvons penser qu'il y aurait cette volonté que le peintre trouve dans l'imaginaire une réponse à ce trou, comme s'il pouvait révéler quelque chose en place de ce trou dont nous ne sommes pas véritablement conscients. C'est, nous semble-t-il, une partie du travail de l'analyse. Dans ma pratique, la personne peinte pense souvent que je vais dire quelque chose d'elle avec le tableau alors qu'en fait c'est elle qui me parle et parfois exprime qu'elle ne trouve pas, qu'elle ne sait pas ! Nous sommes alors au bord du trou, nous cherchons des mots, par des mots à nous approcher d'une image. Mais le résultat est immanquablement raté ! Soit nous sommes dans le trou et le tableau n'existe pas, ne se fait pas ou est détruit : soit il est raté, dans le sens qu'il a raté son but, est juste à côté, le plus près possible. Il n'y a, dans ma pratique, que des tableaux ratés ! C'est peut-être pour cela que ce travail est à la limite du supportable pour certaines personnes tant il peut renvoyer à cette douleur d'exister, « to be or not to be », qui conduit à la souffrance en l'absence de désir. Le désir est un trouble nécessaire permettant de donner un mouvement à l'énergie, pour la transformer.

5 - La « manière » ou catégorie de la peinture

Julie Hefferman est une peintre dont la production est peuplée d'autoportraits, parfois de portraits. Chaque tableau de grand format (souvent autour de 200 x 200 cm) joue des codes de l'histoire de la peinture où genres et styles se mélangent. Sortes de tableaux aristocratiques contemporains faits d'autant de contradictions, clichés qui renvoient aux fantasmes que nous pouvons avoir sur la peinture.

Julie Hefferman
Self Portrait as Great Heap, 2009
Huile sur toile, 173 x 142 cm



Kaye Donachie
Clouds are pushing in grey reluctance, 2009
Huile sur toile, 104 x 74 cm

Kaye Donachie présente des peintures au style faussement impressionniste, inspirées de sa culture littéraire et des avant-gardes où nombre de femmes y ont participé et sont tombées dans l'oubli comme Claude Cahun, Josette Exendier, Florence Henri et Lee Miller. Les formats de ses toiles, contrairement à Julie Hefferman, sont petits comme autant d'accents de l'histoire. Le paysage est très présent dans ces deux œuvres de portrait. Pour Donachie il s'agit bien plus d'un paysage psychologique alors que chez Hefferman nous sommes dans l'imaginaire où fantasmes et enfance se mêlent intelligemment. Leur manière d'introduire le paysage est pour chacune une façon de se jouer de la question du genre en peinture. D'ailleurs, si ces deux peintures sont des portraits, le titre ne l'indique absolument pas. Inclassable dans le portrait, ni dans le paysage, mais qui articule ces codes : l'une en introduisant le paysage dans le visage et l'autre en le circonscrivant dans des espaces nuageux à la manière d'un papier peint où dans chaque forme apparaît une scène champêtre « d'époque » à dimension magique. En parlant de Kaye Donachie, Xavier Franceschi écrit : « Ses peintures utilisent le portrait et le paysage pour incarner les philosophies réformistes, tissant ainsi un contre-récit du genre féminin. »[318] Pour la peinture, le portrait n'est pas la simple représentation d'une personne, il porte des idées, un rapport au monde qui au vu de leur époque furent « réformistes ». Si cette démarche est mise ici en avant par la peintre, il nous semble que c'est bien souvent le cas pour tout portrait. Au service du pouvoir, de l'expression d'une richesse, d'une classe sociale, ou de la condition humaine, le peindre dans ses peintures de portrait en dit bien plus que la simple représentation de la personne. Toutes deux font référence à une époque… qui n'existe pas mais dont certains clichés habitent notre mémoire collective. Donachie par l'utilisation réduite de ses couleurs aux tons rompus, nous laisse planer entre les années 1930 et 1950 mais pas avec des références à la peinture, plutôt à la photographie colorisée, photographies aux couleurs passées, effacées par le temps, couvertures de magazines des années 1950 délavées par la lumière. Hefferman, elle, fait référence à la peinture, sorte de fantasme baroque entre XVII^{e} et XVIII^{e} siècle. Pour autant, leur manière de peindre ne correspond pas vraiment aux références évoquées. Donachie est dans la touche, une peinture faite dans le frais, dans la virtuosité de l'instant peint, alors qu'Hefferman est dans l'accumulation de détails, sa facture est contemporaine et ne renvoie pas directement à la peinture baroque, elle n'est baroque que dans la

[318] Texte de présentation de l'exposition au Plateau : Kaye Donachie, sous les nuages de ses paupières. Commissaire de l'exposition Xavier Franceschi, 18/05-23/07/17.

représentation, non dans le geste. La citation en peinture est toujours une citation de sa représentation hormis pour les faussaires qui explorent la manière de peindre, les techniques et les matériaux utilisés afin de retrouver le faire de l'artiste, faire « comme lui », voire « être lui ». Dans ce sens, le faux est un vrai quand il est fidèle à toute la démarche du peintre, à cette réserve près évidemment que l'inconscient ne se réinvente pas ! Mais peut-être, comme le pense Jung, y a-t-il certaines images communes ou archétypes. La peinture, véritable « pôle d'iconicité » ne porterait alors pas seulement les images du peintre mais celles aussi d'un inconscient collectif, de survivances venant faire surface dans la peinture. Ces deux artistes abordent donc la question du portrait en y apportant un léger décalage afin de le sortir de ses limites, en allant jusqu'à sa perte dans le sens par exemple chez Donachie, où la personne peinte devient bien plus une figure évanescente qui porte une idéologie que la représentation de la singularité d'un être.

6 - Vérités et portrait

La vérité dans le portrait est souvent associée à la notion de ressemblance. Mais cette ressemblance comme vérité est tout à fait subjective. Comme nous l'avons vu, pour qu'il y ait « un air », il faut un modèle référent et, pour grand nombre d'entre eux, la personne n'est plus et nous n'avons absolument rien qui pourrait nous servir de point de comparaison, pourtant nous n'hésitons pas à trouver « ressemblant » tel ou tel tableau, dégageant une profonde vérité du personnage peint ! Il s'agit d'entrer plus loin dans l'analyse de ce sentiment de vérité.

Chuck Close
Phil, 1969
Acrylique sur toile, 274,3 x 213,4 cm

Prenons, par exemple, un portrait hyperréaliste de Chuck Close : peut-on dire qu'il se dégage un sentiment de vérité ? De toute évidence, la personne est reproduite au millimètre près avec un souci d'exactitude qui peut donner le vertige, plus exactement c'est la photographie qui est reproduite au grain près. Pour autant, est-ce cela qui donne au portrait un sentiment de vérité ? N'est-on pas, dans ce cas, plutôt sous l'effet à la fois d'une démonstration technique – réaliser une telle prouesse, preuve de la virtuosité de l'artiste – ainsi que d'une capacité à analyser, à voir chaque parcelle de ce visage ? C'est donc bien faire face au regard et à la conscience de l'artiste. Et c'est peut-être à ce niveau que se situe ce sentiment habité par la confusion que nous pouvons avoir entre vérité et réel. L'expression hyperréaliste donne l'illusion d'être face au réel qui pourtant, comme l'explique Clément Rosset, est indicible, et quand bien même nous tentons de nous en rapprocher au millimètre près, il n'en reste pas moins que son double. De plus, Chuck Close, dans sa série de portraits, prend de la distance avec le réel dans la démesure de ses formats. Ce que nous pouvons dire, c'est que l'œuvre peut être l'expression d'une vérité mais n'est jamais le réel. Enfin, là aussi nous devons questionner cette notion au sein de la peinture. Il est juste de dire que si nous parlons de la représentation, la peinture n'est jamais le réel. Là où le réel existe, nous semble-t-il, c'est dans la corporéité de l'œuvre, qu'il est vrai que la représentation peut parfois faire disparaître comme par magie. Ici, le format que choisit l'artiste (274,3 x 213,4 cm) nous

confronte au corps de l'œuvre et le jeu de va-et-vient face à elle, rapprochement, éloignement nous balance du réel à la vérité et de la vérité au réel.

Nous sommes sans cesse dans l'interprétation. Le peintre doit jouer des semblants pour nous donner à voir un *percept*, non pas comme illustration du vrai mais comme *process* de celui-ci. Lacan[319] explique que l'interprétation est vraie quand elle déchaîne la vérité comme telle. C'est que l'interprétation a une fonction tout à fait palpable. Elle n'est pas une vérité mais conduit à un discours. Que fait l'analyste quand il interprète ? Il déchaîne les signifiants chez l'analysant. Il y a un retour de l'interprétation sur la même personne, ce qui n'est pas évident dans la peinture car le retour de l'interprétation si elle peut se faire sur le modèle, a pour destination première tous les regardeurs. La psychanalyse dit que c'est vrai quand c'est fait. Qu'entend-elle par « fait » ? Le discours chez l'analyste fait acte en tant que tel et le déchaînement des signifiants provoque leur enchaînement. C'est le discours de l'analyste qui produit des signifiants d'être, c'est là que se trouve l'interprétation. Il n'en est pas de même pour le peintre qui est forcément dans l'interprétation car si le réel est indicible, il est « ina-p-eignable ». Mais c'est en jouant des formes et des couleurs, de la composition, que le peintre peut donner à voir quelque chose du vrai, dans sa pratique même, dans ce qu'il invente pour l'exprimer. Lacan prend comme exemple la théorie de l'Œdipe avancée par Freud comme étant une interprétation qui a produit un déchaînement. L'Œdipe, c'est du « semblant », un mythe, une fiction, mais ce qui est dit produit du fait, dans le sens que le complexe d'Œdipe est reconnu par toutes les écoles de psychologie et bien plus encore. Si le discours est du semblant parce que c'est un mythe, il a malgré tout des effets tangibles dans la vie des gens. Le dit de l'oracle, dans ce même mythe, est un discours qui n'est fait que de mots, c'est une interprétation et on voit dans cette histoire que ce discours a des effets dramatiques dans l'existence du jeune homme. Cela révèle ce qu'est l'interprétation en psychanalyse, par ce que sont les effets de l'oracle. L'interprétation doit avoir une forme proche de la prophétie. L'analyse est le lieu de la rencontre avec l'oracle qui est à l'origine de l'énonciation. Mais comment sait-il ce qu'il énonce ? Comment sait-il cette vérité inconnue, inconsciente du sujet ? En fait, l'oracle le sait d'Œdipe lui-même et parce qu'il a une faculté d'anticipation dans l'interprétation. C'est un point important sur lequel Lacan insiste, car c'est pour lui un point de

[319] Lacan, *Le Séminaire livre XVIII*, *D'un Discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Éditions du Seuil, 2006. Cours de Dominique Miller, 2008.

psychanalyse. Nous trouvons là une analogie importante avec la peinture de portrait où le savoir du tableau se trouve dans le sujet, c'est-à-dire le modèle. C'est en fouillant, en révélant son sujet, que le peintre réussit son portrait.

La parole dans le discours analytique doit réussir à faire coupure[320]. Ce qui fait coupure est pour lui une représentation de l'inconscient. L'analyste doit réaliser autant que possible la coupure qui prend valeur d'un dit, c'est-à-dire un fait ! L'analyste doit provoquer une scansion, même si ce n'est pas une chose agréable à faire, car brutale. Ceci parce que le refoulement est là, la coupure a pour fonction de laisser émerger un dire qui surprend. Le tranchant chez Lacan permet de rendre compte de l'inconscient. Cette coupure nous la retrouvons dans le dispositif du portrait, elle est nécessaire pour que le portrait advienne. Pour un peintre comme Giacometti cette coupure est presque impossible et si elle survient, elle n'est pas de son fait mais de l'épuisement de son modèle qui un jour décide de ne plus revenir. C'est à ce moment de coupure alors que le portrait prend existence. Il y a donc un tranchant de l'énonciation, de l'oracle, du fait que ce soit dit, comme il y a un dire pictural qui a lieu par la création de l'objet tableau qui ne peut exister que dans la séparation. Il y a donc un avant et un après, quelque chose, dirait Badiou, qui fait événement et qui transforme le sujet. L'interprétation produit un fait, un événement qui aura des conséquences dans l'existence. Savoir d'où on parle, de quelle place on parle, c'est comprendre l'énonciation. L'oracle a une place particulière : il ne fait pas partie de la vie d'Œdipe, ni de ses amis, ni de ses connaissances, il est à côté, à l'extérieur de sa vie comme doit l'être l'analyste afin que l'énonciation soit possible, entendue comme celle de l'oracle et au cœur de l'interprétation. Car une même énonciation prononcée par une personne connue, un ami ou un membre de la famille, n'aura jamais le même impact sur le psychisme que si elle est prononcée par une personne extérieure dont on ne sait rien. Pour le peintre, c'est tout son dispositif, son atelier, qui place la situation *en dehors*, dans un espace extraordinaire dans lequel le portrait va être envisagé, possible. Mais c'est bien plus l'espace qui est extraordinaire que la personne qui, dans de nombreux cas, connaît son modèle et peut même être une personne de la famille. Néanmoins le dispositif sort les personnes de leur relation quotidienne et fait parfois de la peinture du portrait un événement.

[320] Lacan, *Le Séminaire livre XVIII*, *D'un Discours qui ne serait pas du semblant*, *op. cit.,* p. 13.

L'intérêt de l'interprétation est de produire du discours, ce doit être une mise à jour de la position du sujet, sorte d'actualisation qui produit un nœud de signifiants, cause d'une chaîne de signifiants. Ceci est possible après la coupure, quelque chose qui nous surprend qui mettra au jour un nœud et qui lèvera le voile sur un effet de vérité qu'il faudra réussir à symboliser. L'interprétation est issue du réel. Ici, un dit touche du réel tout en étant du semblant, il se cogne au réel, que le sujet réintroduit dans le semblant, dans le symbolique. La vérité est un dire qui porte sur le réel. Le semblant est nécessaire pour toucher au vrai mais ne coïncide jamais car entre se trouve le réel. Il y a un non-rapport entre le semblant et le vrai, ils sont séparés par le réel. Il n'y a rien qui permette de savoir si l'interprétation n'est pas un délire. Pas de discours possible sur le vrai qui ne peut s'aborder que par le semblant. La peinture aussi porte sur le réel sans jamais l'atteindre, et la prise de conscience du peintre qu'il faille utiliser des semblants afin d'en témoigner rend possible à son style d'advenir. Il doit jouer avec tous les artefacts que lui offre sa pratique pour nous saisir, nous surprendre, pour qu'on s'y cogne. D'où cette affirmation, il n'y pas d'Autre de l'Autre, c'est-à-dire pas de langage qui pourrait nous certifier un autre langage. Pour Lacan, il n'y a pas de métalangage, pas de langage qui pourrait en garantir un autre. Par conséquent, rien ne prouve que dans le dire il y ait du vrai. Quand Œdipe réalise ce qui a été dit par l'oracle dans sa vie, Lacan dit qu'il lui permet d'être re-semblant. Il fait que le discours de la prophétie ressemble à la vérité : effet de redoublement de la vérité. Lacan met en évidence que c'est là que se trouve la jouissance du sujet. Il faut qu'il y ait de l'objet : chez Œdipe c'est le sang qui coule qui le rend re-semblant, sans le sang l'oracle n'est qu'un semblant. La jouissance d'Œdipe se trouve dans la vérité qui ne peut être que dite, à savoir « tu vas tuer ton père et jouir de ta mère ». Par analogie, le sang, c'est la couleur qui pourrait être celle de la peinture, à cette différence que la couleur ne suffit pas pour buter contre le réel. Il y a de la peinture qui est semblant de semblant et par là s'éloigne d'autant plus du vrai, devient froide car quand on s'approche du vrai : on chauffe !

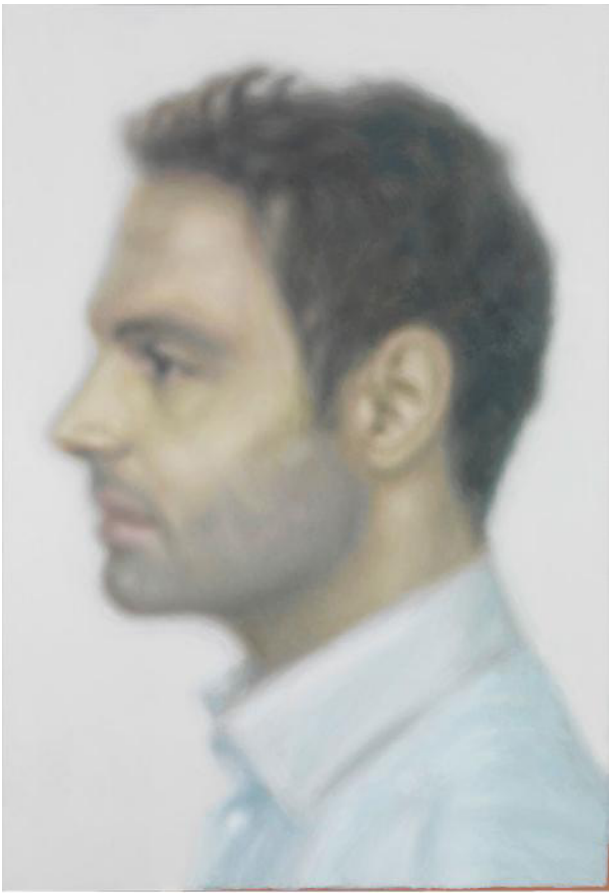
Le discours étant du semblant, il est donc un mensonge. La vérité, c'est de dire « je mens » ! Dès que nous disons « je », nous sommes en train de mentir ! Car le signifiant en tant que tel est du semblant. « Je mens » c'est-à-dire « je dis du semblant ». « Je mens » est un énoncé qui voudrait éviter le mensonge afin d'être au clair. Ce qui est de même lorsque « je peins ». Nous aimons d'ailleurs que nous soient données à voir les

ficelles du mensonge : c'est flagrant dans les trompe-l'œil où le regardeur n'est satisfait que lorsqu'il comprend qu'il est trompé ! Mais si c'est caricatural dans ce type de peinture c'est, nous semble-t-il, vrai dans toutes les œuvres : il y a toujours un signe qui nous rappelle que ce que nous voyons est un semblant, sauf peut-être dans l'art de propagande qui vise la manipulation des masses. Si *je parle* c'est poussé par une demande de reconnaissance. Et tout le mensonge que nous mettons en place est là uniquement pour laisser croire que nous disons vrai. Mais, si nous annonçons que nous mentons, cela élude immédiatement notre besoin de reconnaissance car nous ne souhaitons pas être reconnu comme menteur. L'authenticité est dans la reconnaissance du mensonge. Il y a une force dans le semblant bien plus accessible que celle du vrai. Alors comment atteindre la vérité avec le mensonge, puisque parler c'est mentir ! Pour Lacan, le semblant, c'est le signifiant en lui-même. Mais attention il ne s'agit pas du signifiant des linguistes, car en psychanalyse pas de l'Autre de l'Autre, c'est-à-dire pas d'autre signifiant pour authentifier les premiers signifiants. Sorte d'équilibriste sans filet ! Dans le lapsus apparaît le sujet de l'inconscient, ce qui place la mécanique de la linguistique dans un tout autre champ. Dans la psychanalyse, le sujet est au centre alors qu'en linguistique il s'agit d'une mécanique. Le lapsus en est la preuve par l'intrusion du sujet dans la mécanique. En linguistique, il y a un Autre de l'Autre contrairement à la psychanalyse où, dans l'inconscient, il n'y a pas d'Autre de l'Autre. La psychologie fait de l'Œdipe une mécanique applicable, ce que ne fait pas la psychanalyse qui travaille avec le sujet. Le sujet de l'inconscient vient mettre du désordre dans la mécanique linguistique. Le signifiant ne dit pas la chose, il la représente de façon approximative, avec du semblant, artefact tout comme le fait la peinture. Le portrait est l'énonciation d'un « je mens », une confession de soi, de son désir.

7 - En quoi le travail de la représentation picturale aide au développement de la conscience

Si le peintre cherche à sortir d'une image stylisée du visage et trouver la singularité de la personne peinte, il doit non seulement faire preuve d'observation dans la description du visage, mais cela ne suffirait pas, il doit aussi donner à voir le caractère, la personnalité qu'il perçoit en l'autre. D'une certaine manière, il doit dépasser l'image et chercher, dans le peu de moyens que lui offre la peinture, l'au-delà du visible. Si les techniques d'ateliers étaient souvent gardées secrètes – la concurrence entre peintres existait face à la commande – elles finissaient par se connaître plus ou moins, mais il y a une alchimie qui reste mystérieuse et enfouie dans le portrait. La présence du peintre se donne à voir dans son habileté mais aussi dans sa capacité à capter, sa conscience lui permettant cette vision. Capter le caractère de l'autre mais aussi dans l'élaboration même de son tableau, dans chacune de ses touches. Ce que nous donne à voir le peintre sur motif est sa manière de capter le réel. Aujourd'hui, et la photographie a son rôle à jouer, nous pourrions penser que la peinture hyperréaliste est preuve d'une conscience à la pointe du détail. Mais cette recherche est tournée uniquement sur l'objet, et l'objet peint est le plus souvent la photographie qui déjà est une imagination du réel. Le peintre sur motif n'est pas uniquement tourné sur son objet mais sur tout ce qui rend possible la présence de cet objet : l'air, le souffle, le temps... Et là, les peintres n'illustrent pas le réel mais bien plus comme des alchimistes ils tentent de l'imiter, non pas dans le sens de le copier mais par la matière même de la peinture, trouver ce qui lui est propre, ce qui fait qu'elle fait aussi partie du monde, de ce réel. Évidemment, il y a une lecture du tableau qui brouille les pistes. En voyant la représentation d'une figure humaine, nous croyons que l'illusion de la vie est donnée par la virtuosité du peintre à « copier » ce qu'il voit. Mais nous constatons, face à une peinture hyperréaliste, que nous n'avons pas cette présence du vivant, quand bien même chaque détail serait parfaitement reproduit. Cela donne à voir un paradoxe : plus on entre dans la définition du micro détail et plus il semble que l'œuvre s'éloigne de cette idée du vivant. À ce titre, les peintures rupestres sont un exemple de l'imitation de la nature qui n'est pas dans la reproduction mais bien dans le processus, ce qui semble lui donner un sens magique, à savoir des conséquences sur le réel. On touche là à un point essentiel : l'effet de la peinture sur le réel. Le masque, lorsqu'il est porté dans un processus magique, est activé par un rituel dont le but est de

produire des effets. On retrouve cela dans la peinture votive, mais dans ce cas on cherche des résultats à travers la représentation. Certaines peintures rupestres qui gardent tout leur mystère restent dans l'obscurité, comme si leur création n'avait pas pour but la contemplation mais bien une répercussion magique toujours dans le sens de produire un effet sur le réel. Nous pourrions supposer aussi dans l'histoire des arts un avant et un après le stade du miroir ; car si ce dernier semble faire partie de notre paysage contemporain dès la fin du Moyen Âge, pouvons-nous imaginer que l'être humain avait une conscience de lui-même par un autre chemin que celui de son reflet ? C'est ce que semble essayer de nous transmettre le peinture Y.Z. Kami, tout en subtilité, il semble, par la contemplation du visage, nous faire accéder à une spiritualité, au-delà de la représentation ! Véritable tour de force au fond quand on songe qu'il ne s'agit justement que de représentations de visages humains. Certains diront qu'il ne s'attache pas à la particularité des visages mais nous ne partageons pas ce point de vue : bien au contraire, il réussit à nous donner à voir un être unique mais qui est aussi nous-mêmes.



Y .Z. Kami
Daya de profil, 2014
Huile sur lin, 300 x 200 cm

Ces grands formats invitent le regardeur à une plongée dans « l'Autre », le flou nous permet de voir sans voir comme en état de méditation. Il s'agit d'un flou dans lequel le peintre se promène avec une grande précision et subtilité sur tout ce que son être a pu toucher de sensible. Il peint beaucoup à partir de photographies de sa famille, de ses amis, quelquefois à partir de photographies trouvées dans la presse. Le flou s'accompagne souvent de l'idée d'une difficulté de voir alors que justement ici il semblerait que Kami voit « plus » ou, comme le dit Giacometti, *un réel augmenté*[321]. Comme s'il semblait nous dire que le regard ne se fait pas uniquement avec nos yeux.

8 - Le processus pictural comme médium de transformation entre l'idée de soi et représentation

L'idée de soi est avant tout construite par l'imaginaire au stade du miroir. La pratique picturale est pour l'artiste lui-même une voie vers sa transformation car la peinture nous amène à une certaine connexion du corps et de l'esprit et permet la projection de tout notre être sur le support. De nombreuses pratiques de méditation taôistes ont pour visée de poser l'esprit sur notre corps comme par exemple la pratique du Jing Gong qui consiste à prononcer un son « soungue » (il peut être seulement intérieur) tout en suivant avec son esprit trois trajets précis qui sont trois méridiens. Cette méthode, qui fut bouddhiste à son origine, était assez compliquée et en lien avec la pratique religieuse, puis une version « plus médicale » – simplifiée et qui suit les zones d'acuponcture – fut pratiquée essentiellement par les intellectuels. Cette pratique, en plus d'apporter la détente, permet une véritable connexion du corps à l'esprit, la prononciation du son libère l'esprit de toute pensée. Même si elle paraît facile il faut un peu de pratique avant de réussir à déplacer son esprit sur son corps « sans miroir » mais par la simple concentration. Le processus pictural peut s'appuyer sur une telle pratique

[321] Derain, Balthus, Giacometti - *Une amitié artistique*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2017.

et s'en enrichir car c'est de cela qu'il s'agit pour le peintre : trouver, de manière subtile, cet espace de contact entre corps et esprit. La concentration ainsi obtenue permet, nous semble-t-il, en avançant de plus en plus dans la pratique, d'attraper le réel. Cette technique permet aussi de s'émanciper de la représentation, ce qui ne signifie pas pour autant quitter la figuration, mais c'est comprendre en quoi elle est de l'ordre du discours, comme autant de signifiants répétés, déformés sans cesse par un signifié inaccessible qui se dérobe et réapparaît sous une autre forme. C'est en cessant d'être dupe que le peintre peut jouer de l'illusion et des effets de la peinture. Pour le modèle, il en est tout autrement. Immobile il n'en est pas moins actif. Il offre sa présence. Le dispositif ne lui permet pas, ou très rarement, de voir la peinture se faire au moment où il pose, d'une certaine manière, et pour reprendre le dispositif du miroir, ce dernier lui tourne le dos. C'est seulement lors de la pause que le modèle se déplace dans l'atelier et vient faire face à son image. Ce moment est crucial. Aucun miroir dans l'atelier ne lui permet une quelconque comparaison, pourtant, et ceci presque à chaque fois, la personne peinte compare : il compare ce qu'il voit avec ce qu'il imagine de lui-même, mais parfois aussi il se découvre. Il se passe alors tout un jeu entre ces deux représentations qui se nourrissent l'une et l'autre, se transforment l'une et l'autre. Parfois un tableau peut produire un léger déplacement quant à l'image de soi, parfois de façon éphémère et parfois pas du tout.

9 - « La passe » en peinture ou la fin d'un portrait

La « passe » est une notion créée par Lacan et donc proprement dédiée à la psychanalyse. C'est elle qui détermine la fin d'une analyse et la possibilité pour l'analysant de devenir lui-même analyste. C'est une invention qu'il fit en 1967 afin d'extraire la psychanalyse de la psychologie et d'une certaine manière d'inviter à la transmission : « (…) fonder le statut de la psychanalyse, en lui procurant « une considération scientifique », mais aussi pour vérifier si un autre mode de recrutement « hors des lois de la concurrence » (titres et travaux) aurait quelques conséquences sur

les effets de groupe. »[322] Cet engagement pour la psychanalyse est donc aussi un acte politique qui viendrait modifier un ordre social construit sur la sélection, contre celui-ci et pour une approche de l'être dans une connaissance de soi, de travail de la conscience. On dit de la passe qu'elle est « l'acte analytique » dans le sens où c'est le moment où l'analysant formule son parcours analytique à deux autres analystes, séparément, qui ensuite feront un compte-rendu à un autre groupe d'analystes, appelé cartel. À l'issue de ce dispositif l'analysant deviendra analyste à son tour. Ainsi le *devenir psychanalyste* est avant tout le résultat d'une pratique, ce qui fait acte en quelque sorte est, entre autres choses, ce moment où l'analysant parle de son analyse comme d'un véritable cas clinique. Cet acte, auquel évidemment on ne peut avoir accès, est, nous semble-t-il, un véritable autoportrait, un discours qui doit arriver à dire le fantasme, à le dépasser, à découvrir l'inconsistance de l'objet *a*, enfin à parler de sa structure. Pointer son réel pourrait être, s'il se donnait à voir, une œuvre. Nous pensons que nombre d'artistes qui ont fait une analyse au lieu de faire « la passe » pour devenir eux-mêmes analystes, font œuvre, ou trouveront ce qui est au cœur de leur pratique. Nous tenterons l'hypothèse que l'analyse conduit l'artiste à la disparition de l'objet unique en art contemporain, pour un objet reproductible, interchangeable, ou il peut disparaître complètement… Cela peut-être une explication de cet écart entre le public et l'art contemporain car cet objet est au cœur de la construction de la société capitaliste et il y a une certaine violence au fond, pour qui n'a pas fait ce grand chemin dans l'analyse, de donner à voir le vide qui est à sa place.

L'analogie entre la passe et une pratique artistique est évidemment critiquable en de nombreux points mais il nous semble que chacune de ces pratiques peut éclairer l'autre. Ainsi, ce désir, au-delà de la communication de partager, d'offrir à l'autre un quelque chose ou « machin d'artiste » dirait André Robillard, pour une satisfaction : « la satisfaction du sujet se trouve à se réaliser dans la satisfaction de chacun. »[323] Il y a dans ce rebondissement de la satisfaction un point commun avec l'art en général, dans l'organisation d'expositions où l'artiste, mais aussi le commissaire, tente de transmettre ce qu'il vit lui-même au travers des œuvres. Ce phénomène de rebondissement de la satisfaction existe également en amont dans les pratiques artistiques et spécifiquement

[322]« La passe », *in Psychanalyse*, 2010/1 (n°17), pp. 45-61. htpp://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2010-1-page-45.htm
[323] Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *in Écrits*, *op. cit.*, p. 321

dans ma pratique du portrait où ma satisfaction passe par celle de la personne peinte.
On peut difficilement parler de passe au sens entier de la psychanalyse mais j'ai pu constater que les personnes ayant une certaine expérience de leur inconscient réussissent bien mieux à synthétiser une part d'elles-mêmes dans une image et ceci sans avoir forcément une connaissance théorique de la psychanalyse. À ce propos, Lacan distingue la passe comme *formation de l'inconscient* de la *formation analytique*. Pour le portrait, en ce qui concerne ma pratique, la possibilité d'une saisie sur son inconscient est essentielle pour l'élaboration du tableau. Parfois, l'aventure commence par une accumulation d'anecdotes qui prennent forme sur l'esquisse de façon empirique, c'est alors à moi de faire une proposition à ce que j'ai pu entendre, faut-il encore que la personne l'accepte. Le résultat est souvent un tableau bancal à mon sens. Parfois c'est tout le dispositif qui rend compte de la complexité de certaines rencontres. Le format du tableau choisi peut être « hors norme ». Je peux appréhender le moment de la rencontre et finir par accepter de faire un portrait à cause de l'insistance de la personne, insistance qui peut durer plus d'une année. De préparer la toile peut aussi révéler ces tensions : elles peuvent prendre forme par une toile extrêmement tendue et froissée en même temps – ce qui paraît paradoxale mais qui fut le cas – ou d'autres fois la toile est trop relâchée. Sorte de matérialisation de la relation. Même si elles sont rares, certaines séances sont éprouvantes, et finissent parfois en pleurs. Je ne réussis pas à ce que les personnes peintes me donnent une image d'elles-mêmes, au lieu de cela elles racontent des souvenirs douloureux que bien souvent elles ne souhaitent pas voir sur la toile, mais posent des exigences quant au tableau pour ensuite changer d'avis, recommencer… Si un récit de vie me touche je dois dire que pour ces portraits-là quelque chose chez moi se ferme, résiste. Comme si elles ne pouvaient pas se saisir d'elles-mêmes, elles partent chercher en périphérie des éléments qui ne correspondent pas à l'histoire de leurs vies, et tentent de les définir dans ce qu'elles ne sont pas vraiment. Ce qui fut tout à fait différent avec Kiki la femme « robocoq » ou Christiane « la femme pomme de terre », et bien d'autres. Bien évidement il ne s'agit pas de saisir une totalité, ce qui est impossible, mais un morceau de son réel pris à un instant T. Est-ce une forme de « passe picturale » ? C'est peut-être aller trop loin, mais pour moi ces portraits n'ont pas atteint leur but : peut-être n'étaient-elles pas encore prêtes à donner ce qu'elles n'ont pas su saisir. Tout en ressassant leur passé – qui donne une explication à leur état selon elles – elles ne savent pas qui elles sont. Cet insu est donc problématique dans ma démarche puisque je

ne délivre pas un savoir sur l'autre mais c'est l'autre qui me confie ce qu'il sait de lui. L'expérience du portrait n'est donc pas « thérapeutique » au sens où il apportera une connaissance de soi, mais il révèle la connaissance que la personne a d'elle-même. Il illustre, comme un instrument de mesure, un état de l'être. Sa place est bien plus celle de témoin et pour reprendre l'analogie avec la passe en psychanalyse, il est une oreille qui écoute, sans jugement, qui nous fait part d'un « tel quel ». Et en ce sens ces portraits, dans le fait qu'ils sont ratés sont finalement réussis. Le tableau devient une sorte de thermomètre du sujet. Ces tableaux « ratés » offrent un savoir sans sujet, or le portrait est une affirmation du sujet. Ces expériences m'apprirent beaucoup sur mon point de résistance que je ne comprenais pas au départ. Ces personnes, au lieu d'offrir une image intérieure, donnaient directement des indications sur le tableau et c'est là que je me raidissais. Connaître l'espace de son métier n'est pas chose aisée. Ainsi, ce que je demande c'est l'énonciation d'une image de soi qu'ensuite je vais interpréter en peinture avec mon métier qui est ce qu'il est.

Si la passe est une manière de rendre visible par une forme de rituel le passage de l'analysant à l'analyste, on imagine qu'elle peut aussi arriver trop tôt et peut-être faudrait-il inviter l'analysant à y revenir ou à étendre la passe sur un temps plus long, ou encore à repartir dans le processus de l'analyse. C'est donc qu'il s'agit de quelque chose de vivant, qui se découvre dans le passage lui-même comme un véritable acte phénoménologique.

Le tableau est-il un passage, au lieu d'un trou, serait-il une porte ? Qui est le passant ? le peintre, la personne peinte ? Il nous semble que comme toute aventure dans laquelle l'être s'investit complètement, il y a une transformation, une alchimie produite par l'acte de peindre, l'acte d'être peint. Tout comme l'est aussi l'écriture d'un mémoire de thèse !

> *La passe permet de se repérer à la façon dont on forge son savoir, ose son propre style, pour rendre palpables la dimension informulable et imprévisible du désir, le saut de l'acte, l'irréductible du sujet et de sa division à tout savoir déductible.*[324]

[324]« La passe », Psychanalyse, 2010/1 (n°17), *op. cit.,* pp. 45-61.

C'est peut-être ce dont il s'agit, en partie, dans ma pratique : oser son propre style, donner à voir ce qui ne peut être dit, accepter l'incomplétude de la proposition, peindre le désir, entre autres, de vouloir être peint.

> *Par ailleurs, l'expérience de la passe, par la place qu'elle donne au témoignage, à l'acte incontestablement humain de témoigner d'un parcours singulier, d'un franchissement, d'un désir inédit forgé de son propre cru (...)* [325]

Ici nous pouvons comparer les dispositifs à savoir que je me place comme témoin de celle ou celui qui me fait le récit « de son parcours singulier » et dont la forme est l'expression de son style, de son désir. Dans les deux cas le dispositif est essentiel, sans lui pas de passe, sans lui pas de tableau ; le dispositif est le véritable médium qui permettra à une parole d'avoir une certaine consistance au point qu'elle façonnera dans un cas un analyste et dans l'autre cas un tableau. Mais la passe n'est pas seulement la réalisation du désir d'un analysant à devenir analyste, cela peut être parfois un besoin de sortir d'une analyse « sans fin » tant elle est prise dans un lien transférentiel. Ce que nous retiendrons ici c'est l'importance que la passe se trouve en dehors du travail analytique, avec d'autres analystes, et permet donc une distance. Nous trouvons là aussi un point d'analogie qui pose ma pratique du portrait en dehors, à l'extérieur de la vie de la personne peinte. L'atelier devient alors le lieu de la distance et pour toutes les personnes que j'ai rencontrées qui sont prises dans le soin psychiatrique, il s'agit aussi d'une extériorité à tout ce qui est thérapeutique dans leur vie. Il ne s'agit pas là de soigner, mais de donner à ce qui est dit une forme plastique, ce qui met cette aventure dans un espace qui l'extrait du quotidien, parce qu'il y aura un début et une fin et que ce moment partagé ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même. Tout comme la passe n'a pas de dogme, ni de résultat attendu, mais est l'expression d'une singularité qui aurait touché du doigt ou du pinceau le réel d'une personne. Dans le dispositif de la passe Lacan mettra en garde les témoins contre les phénomènes d'identification ou de compassion tout en accueillant l'autre dans toute sa différence. C'est là un point d'écart dans la pratique du portrait qui est complexe dans le sens où le peintre ne peut construire le tableau que parce qu'il aura réussi à mettre en place une certaine distance

[325] « La passe », Psychanalyse, 2010/1 (n°17), *op. cit.*. p. 17.

avec la personne peinte, il ne peut se fondre en elle, pour autant il lui est parfois nécessaire d'en arriver à l'identification non pas de la personne mais de son désir. Pour reprendre l'exemple dont j'ai déjà parlé, je n'ai réussi à peindre Christiane en pomme de terre qu'en m'identifiant à cette image de femme patate, en faisant mienne la chaine signifiante. L'identification ne se situe pas alors du côté de la personne, comme au stade du miroir, mais une identification à l'inconscient qui, s'il émane de l'autre, n'a pas une place si précise dans l'espace et ceci est encore plus vrai lors d'une rencontre.

Cette comparaison met en exergue une fois de plus la notion de singularité, la découverte de soi dans un processus dont le dispositif est l'outil en somme permettant à sa réalisation. Ce processus vers sa singularité nous le retrouvons dans celui de l'individuation de Jung.

a - La peinture : une barque sur la voie de l'individuation

Carl Gustav Jung, on le sait, a pris une autre voie que celle de son maître Sigmund Freud : alors que Freud cherche à donner une portée scientifique à la psychanalyse pour la sortir du domaine de la magie et de la superstition, Jung, lui, prendra cette problématique comme socle à ses recherches et notamment en allant analyser le travail des alchimistes. Il serait faux de penser que les alchimistes ne cherchaient que la vie éternelle et la création de l'or, même si ce fut le cas pour certains d'entre eux. Sans connaître l'inconscient ni la psychologie ils avaient bien compris que cette recherche extérieure pour l'inconnu les conduirait vers une transformation intérieure. Le symbole avait alors des conséquences sur la psyché, mais il ne faut pas confondre symbole et symbolique, ce dernier définissant chez Lacan le langage.

> *Leur travail avec la matière représentait certes un effort sérieux pour pénétrer la nature des transformations chimiques ; mais, en même temps, il était aussi-et dans une proportion souvent dominante-la production d'un processus psychique, se déroulant parallèlement et qui pouvait être d'autant plus facilement projeté*

dans la chimie inconnue de la matière que ce processus était un phénomène inconscient de la nature, tout comme la transformation mystérieuse de la matière. C'est tout le problème, décrit ci-dessus, du processus de devenir de la personnalité, appelé processus d'individuation, qui s'exprime dans le symbolique alchimique. [326]

Si nous employons le mot barque dans le titre de cette partie c'est pour exprimer qu'il y a aussi une notion de passage, de mouvement, de transformation. Ce que découvre Jung dans la symbolique alchimique, pourquoi ne le trouve-t-il pas dans l'art ? C'est, nous semble-t-il, cet élément d'inconnu qui constitue le centre de la recherche alchimiste. Bien évidemment depuis le XX^{e} siècle nombre d'artistes ont eu aussi cette quête, mais au tout début du XX^{e} siècle les artistes construisaient leur œuvre à partir d'une réflexion : s'ils remettaient en cause les codes on ne peut pas dire qu'ils partaient dans l'inconnu avec autant de radicalité que le firent les alchimistes qui étaient à la découverte d'un savoir.

Le processus d'individuation est pour Jung la révélation de notre « soi », notion qu'il définit comme étant notre centre et notre véritable personnalité qu'il oppose à la *persona* qui est le personnage social que nous avons créé empiriquement au cours de notre vie. Ainsi, ce qui devrait faire portrait, nous semble-t-il, est l'expression du soi, c'est de cela dont il s'agit dans ma pratique : de donner une forme à ce qu'il y a de plus profond dans l'être. Mais ce n'est pas systématiquement le cas. Ce processus Jung l'a expérimenté d'abord avec lui-même dans une période sombre de sa vie où il créa *Le Livre Rouge* dans lequel se mêlent peintures et textes. C'est un voyage au centre de l'être qu'il décrit comme dangereux dans le fait que nous pouvons nous identifier à de puissantes images psychiques. En parlant des alchimistes Jung écrit : « Comme le montrent les textes et leur symbolique, l'alchimiste projette ce que j'ai appelé « processus d'individuation » dans les phénomènes de transformation chimique (...) Processus de centralisation formateurs de la personnalité dans l'inconscient.»[327] Dans son livre Psychologie et Alchimie Jung montre combien il y a parfois un écart important, qui conduit à la souffrance, entre notre personnalité réelle et celle que l'on porte comme un vêtement mal ajusté. Ici aussi ce qui cherche à être mis en valeur est la

[326] Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, *op. cit.*, p. 68.
[327] Ibid., p. 644.

singularité de chaque être, sa découverte par l'exploration de sa zone d'ombre, mais aussi, et ceci est particulier à Jung, comment intégrer à notre personnalité cette partie de l'inconscient qui n'appartiendrait pas à un seul individu mais qui est partagée, produisant des images et formes qui se retrouvent dans différentes cultures tels les mandalas par exemple qu'il nomme archétype. Dans ce processus les images ont une place importante, nous le constatons dans le fameux *Livre Rouge*. Ce n'est pas l'image comme telle qui se donne dans le rêve qui peut revêtir une autre forme et se cacher. Jung donne l'exemple d'un rêve où un comédien jette son chapeau contre un mur et une sorte de dessin en forme de roue apparaît.[328] Pour Jung, le chapeau est un mandala dont il déduit une interprétation.

Peut-on rechercher dans la peinture ces formes sous d'autres formes ? Ces formes permettent-elle une interprétation d'une œuvre ? de comprendre l'être qui l'a produite ? Pour Jung il ne saurait y avoir une interprétation d'image valable pour tous, mais une articulation subtile avec la vie de celui qui l'a créée et donc n'a de valeur et d'intérêt que dans un travail analytique. Le processus du portrait contribue-t-il au processus d'individuation ou au travail d'analyse ? Nous pensons que son intérêt dépend de la place que l'on veut bien lui donner. Pour ma pratique du portrait il est clair que la personne peinte doit faire un effort pour synthétiser dans une image, qui va être celle du tableau, ce qu'il en est de sa singularité. Ensuite cette image étant interprétée et produite par d'autres mains provoquera un écart inévitable. C'est dans cet écart que les discussions ont lieu, dans l'échange, dans la volonté de se rapprocher avec des mots de la description de ce qui n'a pas encore de forme. Il y a là quelque chose de très proche d'un travail analytique. Le sujet du portrait est la personne face à moi, donc tout le débat autour de la peinture est centré sur celle ou celui qui sera représenté. La présence du peintre est là, sa présence apparaît dans le tableau en filigrane et il est difficile pour le regardeur de faire la part des choses.

Nous constatons l'écart entre la psychanalyse lacanienne et cette de Jung : Lacan travaille à partir du langage qui est pour lui ce qui définit l'être humain, alors que Jung, travaille évidemment aussi avec le langage, mais cherche à comprendre la production des images par la psyché. Les chemins sont bien différents mais encore une fois, ils

[328] Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, *op. cit.*, p. 264.

nous semblent avoir un objectif commun, à savoir une connaissance de soi, son acceptation qui permette à la construction de son propre style. L'autre point commun entre ces deux psychanalyses est que, contrairement à Freud, il n'y a pas de dimension morale dans le processus analytique : il ne s'agit plus de faire entrer le sujet dans les rangs, dans la norme. En peinture, ce processus vers la singularité est-il celui du modèle, du peintre, des deux ? La singularité ne fait-elle pas partie de la matière, *prima materia*, pour chaque être à partir de laquelle, en y découvrant sa part d'ombre, il peut aller vers un processus d'individuation ? Le point de vue de Jung a ceci d'original qu'il pensait qu'en plus de notre inconscient tissé au fil de notre histoire, il existe dans l'humain un inconscient commun et collectif et ceci en écoutant des rêves de personnes originaires d'Afrique, ceux des Touaregs du Sahara, ceux qu'il écouta tout au long de sa clinique. En effet, dans tous ces rêves il trouva images, sujets, comparables voire analogues à la mythologie hindoue ou égyptienne.

Conclusion

Des peintures rupestres à nos jours, l'art est une véritable échappée au drame, à la séparation, à la mort, un appel aux puissances pour conjurer le destin, le hasard, les forces magiques, telluriques ou divines, simplement pour vivre. Et vivre c'est vivre avec tout le vivant du microscopique à l'infini, ce que les Chinois appellent le Tao. Tel un peintre public – comme le sont les écrivains publics – mes peintures sont autant d'ex-voto, où la demande, faute d'être transmise directement à Dieu ou Sainte Marie de Guadalupe (les ex-voto sont principalement liés au catholicisme), est écoutée, reconnue, devenue visible. Si la plupart des ex-voto mexicains sont des remerciements pour le dénouement heureux d'un évènement tragique digne de figurer dans la rubrique des faits divers, mes tableaux, même si certains relatent aussi des événements, sont bien plus du côté de l'introspection et mettent en jeu la rencontre. Chaque tableau déploie la subjectivité, la singularité de la personne. Ils tentent de donner à voir l'infini dans le sujet et l'articulation de nos désirs. Ils cherchent à rendre compte de l'impossible, de ce qui ne réussit pas à être dit mais aussi de ce qui ne peut être vu directement, notre visage qui restera à jamais invisible pour nous. Cette singularité, tout en établissant des écarts entre nous, est cette marque commune de notre humanité. À l'ère où tout serait explicable par les sciences dures, la peinture reste du côté, nous semble-t-il, de ce qui nous échappe et nous habite à la fois.

D'une façon historique nous pourrions dire que la peinture a perdu sa raison d'être, sa fonction magique, ou lien de la terre au ciel, de l'humain au sacré. Nous sommes entrés dans une nouvelle ère, celle de l'individu, ce qui porte un paradoxe en soi car notre culture semble aspirer vers un plus de norme et une perte de la singularité. La peinture aurait perdu sa fonction de *reliance* du groupe au sacré. Cette dimension n'existe pas dans ma pratique, son champ d'action, jusqu'à sa forme même d'exposition, est de plus en plus petit. Pas de portée internationale, mais « ultra-locale », à l'endroit même où je vis, dans l'espace de la rencontre. Si je peux parler d'un lien au sacré ce n'est pas par une voie extérieure mais dans une pratique de peinture qui se rapproche de plus en plus de la méditation. C'est peut-être l'ambition « du réel », de faire sa rencontre dans la pratique, le tableau étant « ce qui reste », pierre tombale ou monument aux morts d'un réel inaccessible et définitivement passé. Chaque peinture est au fond un ex-

voto de la tragédie d'une vie comme le sont les ex-voto mexicains qui racontent autant de vies de « gens ordinaires » aux destins tragiques. Les peintres de ces retables populaires relient le monde ordinaire au sacré.

329

Didi-Huberman explique que les ex-voto sont des productions boudées par les historiens de l'art à cause de « leur médiocrité esthétique, leur caractère de poncif, de stéréotype » (…) [qui] les met à l'écart de toute « grande » histoire du style. »[330] Il explique également que ces productions sont une « mise en crise du modèle esthétique de l'art, issu des académies et de la critique normative ». Cela peut nous apparaître comme un paradoxe tant ces images se répètent et, en ce qui concerne la peinture, tant il semble que la création n'est pas convoquée dans la réalisation de chaque peinture. Il y a aussi cette notion de portrait dans ces objets votifs mais qui prennent *a contrario* l'idée même du portrait comme « faire valoir » de la personne puisqu'ici c'est par le symptôme, la douleur, ce qui fait problème, voire le drame qui est au cœur de la représentation « objets constitués psychiquement par le lien votif. (…) Bref, c'est presque toujours un objet-reliquat, un relief d'épreuves organiques psychiquement élaborées (…) »[331].

[329] *In Rue des miracles : Ex-voto mexicains contemporains*, Pierre Schwartz, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
[330] Georges Didi-Huberman, *Ex-voto image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006, p. 7.
[331] *Ibid..,* p. 25.

Remerciement, gratitude alors que le fétiche africain est bien plus dans la demande, la réalisation d'un vœu, nous retrouvons pourtant dans ces deux gestes ancestraux une racine de la création comme de sa nécessité.

Des peintures rupestres, qui elles aussi peuvent être interprétées comme un remerciement ou comme une demande à cette nécessité qui nous habite, nous les humains, de compléter un manque, véritable condition de l'être humain, élan de la création. Ma pratique trouve sûrement ses racines dans ce geste de relier, mais également dans sa forme car certains tableaux sont des représentations de clichés, « sans style » ou, pour le moins, sans recherche de style. Comme les peintres des ex-voto je cherche à correspondre au plus près de ce qui est dit. Si l'ex-voto est un don il y a dans la pratique du portrait un sentiment « amoureux » qui se développe par le dispositif qui se construit autour du regard. Lacan fait du regard l'objet (a), celui qui vient en place du vide. Comme une histoire d'amour concentrée en quelques séances, après avoir dépassé ce sentiment de gêne de la première fois, c'est le plaisir qui est partagé, celui de regarder, d'être regardé, et le tableau devient alors la matérialisation du regard, le regard devient objet dans le tableau. C'est une histoire d'amour avec son commencement et sa fin. La fin est importante et il n'y a pas la formule du conte « ils vécurent longtemps ensemble et eurent… », une fin de l'histoire, une coupure. Nous repensons ici à Giacometti qui ne souhaitait pas la séparation, dont les modèles bien souvent partaient d'épuisement, après des centaines d'heures de pose, par la force des choses et non par une décision liée au dispositif de l'artiste, à moins que ce soit ici le fait du dispositif de Giacometti et donc de manière indirecte de son fait. Un des objectifs de l'alchimie est la transformation de la matière, et il y a bien dans ma pratique une transformation du regard en matière avec le tableau.

Ce travail d'écriture aura su, nous l'espérons, montrer la pratique du portrait comme ayant une portée sociale dans tout son processus et au-delà. Dans la rencontre, l'échange, jusqu'au moment de l'exposition. Le sens d'une telle pratique est à la fois dans l'espace réduit de la vie locale et fait d'une grande ambition, celle de nous définir comme être humain, de questionner ce que nous sommes. Qu'en est-il de notre humanité aujourd'hui où l'autre, malgré l'histoire, continue d'être rejeté. Voici ce que la pratique de la psychanalyse nous enseigne : se reconnaître comme sujet, comprendre la

richesse de la singularité de chacun. Nous permettre de rencontrer l'autre non plus comme un double, un même, mais celui par qui nous pouvons grandir, élargir notre horizon, nous *déterritorialiser* dirait Gilles Deleuze. Le fameux « connais-toi toi-même » que Socrate nous transmet comme outil d'introspection n'existerait pas sans que nous puissions explorer qui nous sommes par les rencontres qui peuplent notre vie. La pratique artistique est une utopie que l'artiste rend concrète, un espace où peuvent se réaliser tous les impossibles.

Ce qui reste est le résultat d'un processus où à chaque étape de ma pratique il y a une perte jusqu'aux tableaux, tous, des tableaux « ratés » ! Perte lorsque la personne peinte exprime son désir, tant le signifiant ne peut transmettre tout un monde intérieur, c'est pour cela que Lacan définit le sujet comme divisé par le langage. Perte dans l'écoute où une sorte de filtre agit laissant de côté certaines subtilités, en en plongeant d'autres dans l'inconscient. Perte au moment de peindre ce que je pense avoir saisi de ce qui m'a été confié. Perte entre le tableau et le regardeur. Perte comme processus même de l'inconscient. Mais évidemment toutes ces pertes sont autant d'espaces pour l'imaginaire qui transforme cette perte en autre chose qui devient alors un plus, plus de plaisir ! *Le reste* est sûrement aussi une illusion, une vanité, car il ne restera rien. Ce rien est un impensable face auquel nous luttons de toutes les manières possibles, parce que laisser une trace c'est lutter contre toutes les exterminations, c'est aller dans le sens d'une continuité de penser à cet autre qui va venir, avec qui nous serons reliés par le regard. Le regard est ce pont invisible et puissant qui défie le vide « entre » toutes choses, entre tous les êtres et les époques. Le tableau est comme un tremplin sur lequel le regard peut rebondir et relier passé, présent et futur. *Le reste* est donc peut-être le regard, et le regard est le rien. Le regard est l'axe majeur de l'hystérie, il nous met « hors de soi », nous donne accès, dans l'excès, à l'aveuglement de la vision divine, du grand Autre. C'est également par le regard que les alchimistes élaborent leur pensée analogique, leur langage fait d'images, véritables signifiants dont le signifié appartient aux initiés. Le regard c'est la vision, une croyance qui nous révèle à nous-mêmes. Et si la méditation « ferme les yeux » c'est pour voir les tableaux de notre esprit comme un visiteur de musée. Mais ce regard aussi nous échappe, nous ne pouvons pas le retenir, il fuit, disparaît, nous perdons sans cesse ce que nous voyons et notre esprit tente par la mémoire et le souvenir de les retenir par les images. Pour preuve, toutes ces photos et

films que prennent les touristes en présence de ce qu'ils ne verront qu'une fois, pour palier à cette limite propre à la condition humaine. Le regard nous échappe.

Nous avons exploré le portrait du récit de vie jusqu'à l'hystérie du tableau. Le récit se fait dans la rencontre, la confiance. Il est le savoir qui circule de l'un à l'autre, de l'autre à l'Autre jusqu'à nous par le tableau. Pourtant il semble détenir un savoir inaccessible. Le tableau est hystérique, lui aussi, tant il nous séduit, nous laisse croire qu'il sait quelque chose. Le regardeur est hystérique tant il pense le savoir hors de lui dans l'objet qui lui fait face. Si l'hystérie est au cœur du désir, ce dernier est ce qui met en mouvement l'humanité. L'alchimie au sens jungien est au travail dans tout le processus pictural, non pas à entendre de manière chimique, bien que ce soit vrai pour la matière picturale, mais permettant une projection d'un insu qui prend forme et devient un savoir. Savoir qui conserve une partie perdue, un reste informulable. Il existe une relation directe entre ce que nous exprimons et ce que nous sommes, ainsi le travail d'introspection de la psychanalyse et de la méditation permettent une transformation de soi vers un plus de conscience ce qui se répercute simultanément dans le geste du peintre. Non pas qu'il y ait une peinture « supérieure », mais une peinture qui donnerait à voir une certaine connaissance de soi, une conscience du *ici et maintenant*, une présence. Une psychanalyste face à un autoportrait de Rembrandt me confia que, selon elle, il a su attraper un morceau de réel. Comment faire pour en saisir un bout sinon en s'exerçant à une plus grande présence au temps, à l'instant, à la seconde. Car c'est bien ce qu'il nous arrive de ressentir face à certains portraits, la présence de l'Autre. « Attraper » le mot est parlant tant il exprime combien le désir est en jeu et s'élance comme un félin sur une proie fugitive : le temps ! Dans le silence, la solitude et la lenteur de la peinture à l'huile Rembrandt a attrapé un morceau de réel comme s'il nous faisait passer par le chas d'une aiguille pour nous ouvrir une porte du temps et nous faire face. Autoportrait ou *autreportrait* comme portrait de l'Autre. N'est-ce pas dans l'invisible du regard que s'enroule, tel le ruban de Moebius, le grand Autre ?

Van Rijn Rembrandt
Autoportrait à la tête nue,1633
Huile sur bois, 60 x 47 cm

La méditation nous offre d'habiter chaque seconde, de la vivre, c'est, nous semble-t-il, pour cette raison que certains peintres ont pu produire autant de tableaux à une époque où tout pourtant était plus long à mettre en place : préparation des couleurs, des médiums, rencontres, déplacements. Mais celui qui découvre l'espace de la seconde, découvre l'or du temps. Ce qui était une intuition au début de cette recherche est devenu une ambition : psychanalyse et méditation sont des instruments de la connaissance du temps qui viennent fusionner dans ma pratique de la peinture.

Si au départ de cette recherche notre hypothèse nous semblait confuse, nous comprenons aujourd'hui que le travail de l'écriture a été un processus alchimique : sans connaître le but réel de notre recherche nous découvrons que c'est la recherche elle-même qui m'a transformée, poussée à analyser des zones inconnues de ma pratique, de mon savoir, par la formulation, l'entrée dans le langage de ce que pourtant je vivais déjà. Si la psychanalyse donne une place privilégiée au « dire » et permet la rencontre avec nous-même, c'est-à-dire avec l'Autre nous-même, l'écriture garde les mots, les soumet à notre regard, donne existence à notre pensée. J'écris donc je suis ! En ce sens nous découvrons ici une analogie avec la pratique de la peinture, l'importance de faire trace, de poser ce « quelque chose » devant notre regard. Si le récit et sa narration sont au cœur de ma pratique, il nous semble important de relever, comme l'a fait Pascal Guignard, leur expression différente du temps : Pascal Guignard explique, lors d'une conférence sur la peinture antique, que « la peinture se dit en grec *zoo-graphos*, vie

écrivant.(…) D'un côté l'écriture vivante [(la peinture)] où l'action qui n'a pas encore eu lieu n'est pas encore représentée, de l'autre côté l'écriture morte où on consigne le passé tel qu'il a été raconté à l'enquêteur [(l'histoire)]. »[332] L'écrit est donc une action passée pour Guignard. Nous pouvons saisir que le peintre peint ce qui lui échappe, son insu et en cela son devenir, alors qu'écrire c'est comprendre, prendre avec, « comprendre c'est toujours s'avancer cahin-caha dans le malentendu. » [333] On sent bien à travers ces mots combien il y a un vœu, que la peinture soit ex-voto par essence : « d'un côté [la peinture comme] présage, de l'autre [l'écriture comme] éloge funèbre. »[334] C'est dans ce creux que la peinture est plus que jamais vivante car elle nous permet de faire exister, ex-ister comme hors de soi, ce qui justement n'existe pas encore mais est là présent à notre être. Écrire, peindre c'est mettre hors de soi, ex-ister et donc pourvoir dire quelque chose sur ce qui jusqu'alors nous habitait sans mot, sans forme mais dans le mouvement. Ce qui est muet et informe, n'est-ce pas là une définition de l'énergie ?

Nous avons envisagé la méditation dans un premier temps comme outil de concentration, une manière de ressentir notre énergie. Re-sentir, car notre énergie est toujours là mais nous devons doubler d'attention pour la sentir palpiter, picoter, chauffer, vibrer, circuler. Aujourd'hui elle a pris une place plus grande et devient une manière de peindre, une certaine connexion à mes pinceaux, à la couleur, au subjectile. La peinture de portrait a gardé cette vieille étiquette académique des genres de la peinture, sorte de classification qui parle bien plus de ce qu'il en est de notre volonté d'ordonner que de ce qu'il en est de la peinture. Malgré les batailles pour dépoussiérer ce vieil académisme nous trouvons aujourd'hui encore une foule de livres répertoriés par genres (portraits, paysages, peintures d'histoire, nus, natures mortes) sachant que dans cette hiérarchie le portrait n'a jamais été sur le podium. Nous voyons pourtant combien ces classifications qui perdurent comme autant de vieux clichés donnent à voir la nomenclature du savoir, afin de tenter de maîtriser l'indicible. Peut-être qu'une personne répondra un jour à ma question : comment désires-tu être peint ? Par une étendue de brouillard rosée par le crépuscule, ou un radeau de fortune abandonné au gré des courants en pleine mer… un

[332] Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, arléa, 2014. pp. 56-57.
[333] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre X, L'angoisse*, Éditions du Seuil, 2004, p. 95 : « (…) understumble intraduisible en français incorpore à l'unterstand qui veut dire je comprends le stumble qui veut justement dire trébuchement. »
[334] *Ibid*. p. 57.

paysage. Le portrait est un signifiant dont le signifié s'est ouvert et nous a peut-être un peu perdu, il échappe à toutes les définitions. Certains le voient comme la représentation d'une figure, qu'elle soit la représentation d'une personne existante ou non, d'autres la contiennent dans son contexte historique… quant à nous, nous dirions que ma pratique n'est pas une pratique de l'invention, mais bien plus celle de la découverte, de la rencontre, de soi, de l'Autre, elle est une manière de tenir sur la vague du temps.

> *29 janvier.*
> *Découverte en nous, la chose la plus banale, devient intéressante. Cela provient de ce que ce n'est plus une chose banale et abstraite, mais un extraordinaire mélange de réalité et de notre essence.*[335]
> Cesare Pavese

[335] Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, Paris, Folio, 2005, p. 178.

BIBLIOGRAPHIE

Art, ouvrages théoriques

ALAIN, *Système des Beaux-arts,* Paris, Gallimard, 1963.

ALLARD Sébastien et SCHERF Guilhem, *Portraits publics, portraits privés 1770-1830, L'histoire incarnée*, Paris, Éditions Réunion des musées nationaux, 2006.

ARASSE Daniel, *Anachroniques,* Paris, Gallimard, 2006.

ARASSE Daniel, *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Champs arts, 2006.

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien, Description*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2007.

ARASSE Daniel, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008.

ARDENNE Paul*, L'Image du corps, figures de l'esthétique dans l'art du XX*^{e}, Paris, Édition du Regard, 2001.

ARDENNE Paul, *Art, Le présent,* Paris, Édition du Regard, 2009.

AVRILLIER Sigrid, *Un Portrait de Pontormo, peintre florentin du XVI*^{e} *siècle,* Paris, Éditions Macenta, Collection L'œil du copiste, 2014.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Édition Allia, 2003.

BERTRAND Pierre-Michel, *Le Portrait de Van Eyck, L'énigme du tableau de Londres*, Paris, Hermann, 2006.

BEYER Andreas, *L'Art du portrait*, Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, 2003.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle,* Paris, Les Presses du réel, 1998.

CHALUMEAU Jean-Luc (dir.), *Les Théories de l'art*, Paris, Vuibert, 1994.

CLAIR Jean (dir.), *Crime et Châtiment*, Paris, Gallimard, 2010.

DAMISCH Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Essai, 1985.

DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

DANCHIN Laurent, *L'Art contemporain, et après…,* Paris, Phénix Édition, 1999.

DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art, collection critique,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

DELACOUR Catherine (dir.), *La Voie du tao, un autre chemin de l'être*, Paris, Édition Réunion des Musées Nationaux, 2010.

DELAVAUX Céline, *L'Art brut, un fantasme de peintre Jean. Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, éditions Palette, 2010.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation,* Paris, Éditions de la différence, 1996.

DELEUZE Gilles, *Nietzche par Gilles Deleuze,* Paris, PUF, 2010.

DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture,* Paris, Flammarion, 1978.

DERRIDA Jacques, *« Forcener le subjectile » in Artaud, Dessins et portraits,* Paule Thévenin, Jacques Derrida, Paris, Gallimard, 1986.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ex-voto image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image ouverte, Le temps des images*, Paris, Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie*, Paris, Éditions Macula, 2014.

DUBUS Pascale, *Qu'est-ce qu'un portrait ?* Paris, L'insolite, coll. L'art en perspective, 2006.

DUBUS Pascale, *L'Art et la mort : Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance,* Paris, CNRS Éditions, 2016.

FALKENBURG Reindert, *Bosch. Le Jardin des délices*, Paris, Hazan, 2015.

FLAHUTEZ Fabrice, GOLDBERG Itzhak et VOLTI Panayota (dir.), *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. Arts, 2010.

GIACOMETTI Alberto, *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant,* propos recueillis par Yvon Taillandier, Paris, L'échoppe, 1993.

GIGANTE Elisabetta, *L'Art du portrait, histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, coll. Guide des arts, 2011.

HARRISON Charles et WOOD Pauk, *Art en théorie 1900-1990, une anthologie*, Paris, Hazan, 1997.

HÉLION Jean, *Mémoire de la chambre jaune,* Paris, Ensba, 1994.

LAMARCHE-VADEL Bernard, *Joseph Beuys, is it about a bicycle?* Paris/Verone, Galeries Marval/Beaubourg/Sarenco-Strazzer, 1985.

LE BRUN Annie, *Leonora Carrington*, Paris, Gallimard, 2008.

LEDUC Alain (Georges), *Art morbide ? morbid art, de la présence de signes et de formes fascistes, racistes, sexistes et eugénistes dans l'art contemporain,* Paris, Édition Delga, 2007.

MAGRITTE René, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 2001.

MARIN Louis, *Opacité de la peinture*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006.

MARIN Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2008.

MARIN Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, Le sens commun, 1981.

MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, collection savoir : sur l'art, 1992.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1964.

MILLET Catherine, *Le Corps exposé*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2011.

MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, réalisateurs (Film 2h50) : *La véritable histoire d'Artaud le Mômo*, 1994.

MULLINS Charlotte, *Painting People*, Londres, Thames & Hudson.

NANCY Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

NANCY Jean-Luc, *À plus d'un titre, Jacques Derrida sur un portrait de Valerio Adami*, Paris, Éditions Galilée, 2007.

PADOVANI Pierre*, Le Chemin de peinture, Le peintre comme homo duplex*, Nice, Musée de France, 2008.

PANOFSKY Erwin, *Titien*. *Questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 2009.

PANOFSKY Erwin, *Les Primitifs flamands. Questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 2012.

RASLE Josette*, Faites vos vœux ! Ex-voto d'artistes contemporains*, Éditions Snoeck, 2014.

ROQUE Alfredo Vilchis et SCHWARTZ Pierre*, Rue des miracles ex-voto mexicains contemporains,* Paris, Éditions du Seuil, 2003.

SCHNEIDER Norbert, *L'Art du portrait,* Paris, Taschen, 1994.

SORLIN Pierre, *Persona. Du portrait en peinture,* Saint- Denis, PUV, Esthétique hors cadre, 2000.

THEVOZ Michel, *Le Miroir infidèle*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « critique », 1996.

TODOROV Tzvetan, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance,* Paris, Éditions Adam Biro, coll. Essais Point, 2004.

WARBURG Aby, *Essais florentins,* Paris, Hazan, 2015.

ZUFFI Stephano (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001.

Catalogues d'expositions

DE LOISY Jean (dir.), *La Beauté*, catalogue de l'exposition, Paris, Flammarion, 2000.

FALCIANI Carlo (dir.), *Florence, portraits à la cour des Médicis,* Bruxelles, Fonds Mercator, 2015.

FRANCESCHI Xavier, *Florence Paradeis*, catalogue édité à l'occasion de l'exposition au Centre d'art contemporain de Brétigny en 2002, Sète, Villa Saint Clair.

HAZAN-BRUNET Nathalie, *La Ménagerie humaine*, catalogue de l'exposition Maryan, Paris, coédition Mahj et Flammarion, 2013.

MARYAN, catalogue de la galerie Ariel, Paris, 1977.

MORINEAU Camille (dir.), *elles@centrepompidou*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2009.

ROMANELLI Giandominico, *In-finitum*, Venise, Fondazione Musei Civici di Venezia, 2009.

RUBIN William Stanley (dir), *Picasso et le portrait,* catalogue d'exposition, Paris, Édition Réunion des Musées Nationaux et Flammarion, 1996.

Philosophie, Essais littéraires

AGAMBEN Giorgio, *L'Amitié,* Rivages poche, Paris, 2007.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Rivages poche, 2008.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Rivages poche, 2009.

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque,* Paris, Éditions du Seuil, La librairie du XX^{e} siècle, 2010.

BADIOU Alain, *L'Éthique*, Paris, Hatier, 1993.

BALINT Michael, *Le Défaut fondamental*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque, 2003.

BAQUÉ Dominique, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Édition du Regard, 2007.

BARBARAS Renaud, *Vie et intentionnalité, recherches phénoménologiques,* Paris, coll. Problèmes et Controverses, Édition Vrin, 2003.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1975.

BARTHES Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes, III, Livres, textes, entretiens*, 1968-1971, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, 1943, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990.

BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, *tome V,* Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1973.

BUBER Martin, *Je et Tu*, 1923, Paris, Édition Aubier, coll. Philosophie, 2012.

CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.

CHENG François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CHENG François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche par Gilles Deleuze,* Paris, PUF, 2010.

DERRIDA Jacques, *Politiques de l'amitié,* Paris, Éditions Galilée, 1994.

DERRIDA Jacques et DUFOURMANTELLE Anne, *De l'Hospitalité*, Paris, Édition Calmann-Lévy, 1998.

DERRIDA Jacques, *Autour de Jacques Derrida, de l'hospitalité*, Vénissieux, Éditions La Passe du vent, 2001.

DERRIDA Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002.

DOUBROVSKY Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2013.

ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des Religions. Morphologie du Sacré*, Paris, Payot, 1999.

FÉNÉON Félix, *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève, librairie Droz, 1979.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT Michel*, Naissance de la clinique*, 1963, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2007.

FOUCAULT Michel *, L'Histoire de la folie à l'âge classique,* Gallimard, 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Discours du récit,* 1983, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2007.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation. Poétique III,* Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1990.

HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, 1927, traduit par François Vezin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de Philosophie, 1986.

HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1958 et coll. Tel, 2016.

JULLIEN François, *Éloge de la fadeur*, Paris, Le Livre de poche, 2004.

JULLIEN François, *L'Écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité,* Paris, Éditions Galilée, 2016.

LABURTHE-TOLRA Philippe, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion Beti*, Paris, Karthala, coll. Hommes et Sociétés, 1992.

LAO TSEU, *Tao Tö King*, *De l'efficience de la Voie*, Paris, Éditions de la revue CONFÉRENCE, 2009.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, 1720, Paris, Livre de poche, 1997.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France,* Paris, Armand Colin, 1971.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique,* Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LEJEUNE Philippe, *Je est un autre : L'autobiopgraphie, de la littérature aux médias,*

Paris, Éditions du Seuil, collection poétique, 1980.
LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche, 1971.
LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, 2009.
LYOTARD Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Édition 10/18, 1973.
NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra,* 1891, Chevilly-Larue, Max Milo Éditions, L'inconnu, 2006.
QUIGNARD Pascal, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014.
RANCIÈRE Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2001.
RICOEUR Paul, *Temps et récit 1/2/3,* Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1983.
RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1992.
ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, 1976, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2007.
ROSSET Clément, *Le Réel, traité de l'idiotie*, 1977, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « critique », 2001.
SPINOZA Baruch de, *L'Éthique,* 1677, Gallimard, coll. Folio Essais, 2004.
TUZET Hélène, *Le Cosmos et l'imagination,* Paris, Librairie José Corti, 1988.
WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

Méditation

ANDRÉ Christophe, *Méditer, jour après jour*, Paris, L'iconoclaste, 2011.
ANDRÉ Christophe, JOLLIEN Alexandre, RICARD Mathieu, Trois amis en quête de sagesse, Paris, L'iconoclaste, coll. Allary, 2016.
RÂMAKRISHNA, *L'Enseignement de Râmakrishna, Paroles groupées et annotées par Jean Herbert*, Paris, « Spiritualité vivantes », Albin Michel, série hindouisme, 1972.
SCHIPPER Kristofer, *Le Corps taoïste,* Paris, Fayard, L'Espace intérieur, 1987.
YANG Jwing-Ming, *Chi-kung de Méditation, La petite circulation*, Paris, Budo Édition, 2008.

Psychanalyse

ANDRÉ Serge, *La Structure psychotique et l'écrit,* Paris, Le Bord de l'eau, coll. La Muette, 2012.

BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1977.

BIRMAN Joël, *Cartographie du contemporain,* Lyon, Parangon/Vs, 2009.

CHEMAMA Roland et VANDERMERSCH Bernard, *Dictionnaire de psychanalyse*, Paris, Larousse, 2001.

DEPELSENAIRE Yves, *Un Musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. Essais, 2008.

FREUD Sigmund*, L'Interprétation des rêves*, 1899, Paris, Gallimard, 1988.

FREUD Sigmund, *Métapsychologie,* 1915, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1986.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 1919, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2010.

FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010.

FREUD Sigmund, *Cinq psychanalyses,* 1935, Paris, PUF, coll. Bibliothèque de Psychanalyse, 1973.

JUNG Carl Gustav, *Les Racines de la confiance*, 1912, Paris, Le Livre de poche, 1971.

JUNG Carl Gustav, *Psychologie et alchimie,* 1944, Paris, Buchet Chastel, coll. Essai, 2014.

JUNG Carl Gustav, *L'Énergétique psychique*, 1956, Paris, Le Livre de poche, 1993.

JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 1956, Paris, Le Livre de poche, 1993.

KOFMAN Sarah, *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne,* Paris, Payot, Petite Bibliothèque, 1970.

LACAN Jacques, *Écrits,* Paris, Éditions du Seuil, 1966.

LACAN Jacques, *Le Séminaire livre XVI, D'un Autre à l'autre,* 1969, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

LACAN Jacques, *Le Séminaire livre XX, Encore,* Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LACAN Jacques, *Le Séminaire livre III, Les Psychoses,* Paris, Éditions du Seuil,

1981.
LACAN Jacques, *Le Séminaire livre VII, L'Éthique de la psychanalyse,* Paris, Éditions du Seuil, 1986.
LACAN Jacques, *Le Séminaire livre V, Les Formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
LACAN Jacques*, Le Séminaire livre X, L'Angoisse,* Paris, Éditions du Seuil, 2004.
LACAN Jacques, *Le Séminaire livre XVII, D'un Discours qui ne serait pas du semblant,* Paris, Éditions du Seuil, 2006.
LACAN Jacques*, Le Séminaire livre VI, Le Désir et son interprétation*, Paris, Édition de La Martinière, Le Champ freudien, 2013.
LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2014.
LACHANT Jacques-Alain, *La Marche qui soigne*, Paris, Payot, 2013.
MILLER Dominique, *La Psychanalyse et la vie,* Paris, Éditions Odile Jacob, 2005.
NURIDSANY Michel (dir.), *Effets de miroir,* Paris, IAPIF, 1989.
OURY Jean, *Création et Schizophrénie*, Paris, Éditions Galilée, coll. Débats, 1989.
RAZAVET Jean-Claude, *De Freud à Lacan*. *Du roc de la castration au roc de la structure*, Paris, De Boeck Université, 2000.
SOFIYANA Agnès, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur La Lettre volée », *La clinique lacanienne,* vol. n°8, 2005.
WAJCMAN Gérard, *Tableau*, reprise d'une conférence prononcée à Bruxelles en 1985 à l'invitation de l'École de la Cause Freudienne (ECF), publié dans *La Part de l'œil* n°2, Bruxelles, Académie royale des Beaux-arts, 1987.
WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier philia, 2004.
WAJCMAN Gérard, *L'Objet du siècle,* Paris, Verdier philia, 2004.
WAJCMAN Gérard, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2011.

Alchimie

BICHEN Zhao, *Traité d'Alchimie et de Physiologie Taoïste*, *Weisheng Shenglixue Mingzh.* Paris, Les Deux Océans, 1979.

BONARDEL Françoise, *Philosophie de l'alchimie*, Paris, PUF Questions, 1993.

KAPPLER Claire et THIOLIER-MEJEAN Suzanne, *Alchimies, occident-orient,* Paris, l'Harmattan, collection Kubaba, série Actes Université de Paris 1, 2006.

KLOSSOWSKI Stanislas de Rola, *Le Jeu d'Or*, Londres, éd. Thames & Hudson, 1997.

VON FRANZ Marie-Louise, *Alchimie, une introduction au symbolisme et à la psychologie*, Éditions La Fontaine de Pierre, 2000.

Techniques de la peinture

HAVEL Marc, *La Technique du tableau*, Paris, Dessain et Tolra, 1974.

MAROGER Jacques*, À la Recherche des secrets des grands peintres*, Paris, Dessain et Tolra, 1986.

MÉRIMÉE Jean-François-Léonor, *De la Peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours,* Paris, BnF Gallica, 1830.

YVEL Claude, *Peindre à l'huile comme les Maîtres, La technique du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle*, Aix-en-Provence, EDISUD, 2003.

Rencontres

BOUILLET Alain, professeur honoraire des universités de Paris 10 et de Montpellier est intervenu lors du séminaire du CrAB (collectif de réflexion autour de l'Art Brut) aux Matinées de l'INHA.

« Corps (a)ffectés », groupe de travail mensuel relié à l'ACF-IdF (association de la Cause Freudienne-Ile-de-France) qui a lieu à l'association Filigrane (Évry).

LACHAIZE Yvonne, Analyste Membre de l'École de la Cause Freudienne, *Sainte Thérèse*, 2009, pour un enseignement au Collège Freudien.

LAURENT Éric, Conférence à l'École de la Cause Freudienne le 14/10/2015.

MILLER Dominique, enseigne à l'université Paris-VIII ; j'ai pu avoir accès à ses cours grâce à la rencontre avec Mathilde Braun, psychanalyste dont j'ai fait le portrait.

MONDZAIN Marie-José, le 12 Mars 2011 à La Maison de la Poésie.

Revues, articles, recueils et textes

À quoi sert un corps ? Nouvelle revue de psychanalyse n°69, La cause freudienne, 2008.

ALBERT Annick, *Le temps d'un rêve*, AIRE Psy, www.analyse-integrative-re.com/publications/articles/a-vie-int%C3%A9rieure-temps/.

BARBARAS Renaud, « Le Mouvement du monde et le problème de l'apparaître », Paris, *Revue Philosophie* 2013/3 (n° 118), www.cairn.info/revue-philosophie-2013-3-p-21.htm.

BIASOTTO-MOTTE Giselle, *Pourquoi s'intéresse-t-on au corps dans la psychanalyse ?,* le Champ lacanien, www.champlacanien.net.

BONARDEL Françoise, « La question de l'opérativité dans l'"alchimie" jungienne », *in Cahiers jungiens de psychanalyse,* 1/2007, n°121, pp. 37-50.

www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2007-1-page-37.htm.

BONET Gérard, *Le Moi et ses doubles*, www.caim.

BOURLOT Gilles, « *La Théorie freudienne du récit : la narration et ses enjeux spécifiques pour la psychanalyse. »,* paru dans Oxymoron, http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3141.

CHÂTELET Isabelle, « La fortune de la catharsis chez Freud », *Champ psychosomatique*, 2006/1 (n°41), pp.29-38. https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2006-1-p-29.htm.

CREUSA Capalbo, « L'Historicité chez Merleau-Ponty »*, in Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 73, N°19, 1975.

FULLUM-LOCAT Geneviève, « L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007. www.archipel.uqam.ca/840/1/M10036.pdf°.

HERLANT-HENART Christina, *Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricœur,* www.fondsricoeur.fr.

IZCOVICH Anita, « Fonctions de l'Agalma », *in Forum du champ lacanien*, Mensuel n° 25, mai 2007.

JARCZYK Gwendoline, « Un entretien avec Paul Ricœur, Soi-même comme un autre », *Revue Rue Descartes* n°1, 1991.

L'Esthétique aujourd'hui, Figure de l'art 10, publication de l'Université de Pau.

LACAN Jacques, *Le Phénomène lacanien*, Conférence prononcée au Centre universitaire méditerranéen de Nice, le 30 novembre 1974. Texte établi par Jacques-Alain Miller, tiré à part des Cahiers cliniques de Nice, 2011.

LAURENT Éric, *Lacan et la Chine (I). La Poétique chinoise de Lacan,* lacanquotidien.fr n°539.

« Le Corps des femmes », *Revue de psychanalyse* n°89, Navarin Éditeur, mars 2015.

« Les hors-champs de l'art », *in* Cassandre, Paris, mars 2007.

LÉVI-STRAUSS Claude, *« Un Totem et sa signification »,* Archives www.ina.fr.

LOPEZ Lola, *Le Mystère du corps parlant*, site www.champlacanien.fr.

MIANI Bruno, *L'Actualité du style dans la psychose, in* www.causefreudienne.net/lactualite-du-style-dans-la-psychose.

MITAINE Benoît, *« Paratexte »,* HAL, 2015, https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-01104420/document.

MITCHELL William John Thomas, *Les quatre concepts fondamentaux de la science de l'image,* Paris, Édition Les Prairiesordinaires, collection Penser/Croiser, 2009.
PETITIER Paule, « Le Michelet de Roland Barthes », *in Littérature* n°119, *L'inscription*, Paris, Larousse, 2000.
ROUGÉ Bertrand, « Les deux récits du tableau : Histoire et configuration narrative en peinture », *in Littérature* n°106, 1997, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_106_2_2438.
SALAZAR Philippe-Joseph, *Temps, peinture et champ historique chez Roger de Piles,* http://se17.bowdoin.edu/files/09.SALAZAR.pdf.
SCILICET 6/7, tu peux savoir ce qu'en pense l'École freudienne de Paris, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
THIS Claude (dir.), *De l'art et de la psychanalyse Freud Lacan*, Paris, Édition École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1999.

Émissions de radio

France culture, Les Chemins de la philosophie.
France culture, Les Regardeurs.
www.radiolacan.com/fr

Littérature

BONNEFIS Philippe, *Métro Flaubert,* Paris, Éditions Galilée, 2002.
BROOK Peter, *Oublier le temps,* Paris, Éditions du Seuil, 2003.
CHAR René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2010.
DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Le Double*, 1846, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1980.
DUBUFFET Jean, *Biographie au pas de course*, Paris, Gallimard, 2001.
FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes, tome 1 - Œuvres de jeunesse*, Paris, La

Pléiade, 2001.

GAROUSTE Gérard et PARRIGNON Judith, *L'Intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou,* Paris, Le Livre de poche, 2011.

GUERÊME Raymond, *Interdit aux nomades*, écrit avec LIGNER Isabelle, Paris, Calmann-Lévy, 2011.

MENOU Jérôme, *Le Livre du témoignage,* Morsang-sur-Orge, Édition Les Temps Mêlés, 2010.

MICHAUX Henri, *Qui je fus,* 1927, Paris, Gallimard, 2000.

MICHAUX Henri, *Passages,* 1951, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1963.

MICHAUX Henri, *Vents et poussières*, Paris, K. Flinker, 1962.

MICHAUX Henri, *Émergences-résurgences*, 1972, Paris, Champs Flammarion, 1984.

MICHAUX Henri, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 1981.

MICHELET Jules, *La Sorcière,* 1862*,* Paris, Le Livre de poche, 1993.

PAVESE Cesare, *Le Métier de vivre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005.

PENNAC Daniel, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, 2012.

POE Edgar Allan, *6 nouvelles fantastiques*, Gallimard, coll. Folio plus classique 2009.

QUIGNARD Pascal, *Les désarçonnés,* Paris, Grasset, 2012.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.

SEI Shonagôn, *Notes de chevet*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Orient, 1985.

SICARD Michel, *Flores, poèmes*, Paris, Galilée, 1998.

SOESEKI Natsume, *Je suis un chat*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Orient, 1986.

TANIZAKI Junchirô, *Mémoires d'un vieux fou...,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002

TCHEKHOV Anton, *La salle n°6 et autres histoires de fous*, Paris, Librio, 1997.

Sites internet

http///fr.wikipedia.org

http://creative.arte.tv/fr/episode/les-mises-en-scene-de-linstantane-de-florence-paradeis

http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3141

www.archipel.uqam.ca/840/1/M10036.pdf

www.buffon.cnrs.fr/etudes/pdf/moule-interieur.pdf

www.caim.

www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/qu_est_ce_que_le_style

www.causefreudienne.net/lactualite-du-style-dans-la-psychose

www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4rd4Xr/r9nqXKx

www.collectif-artbrut.org

www.collectifpsychiatrie.fr

www.esam-c2.fr

www.fabula.org

www.fondsricoeur.fr

www.franceculture

www.huffingtonpost.fr/2014/05/22/ariana-page-russell-dermographisme-art-photos-maladie-de-peau_n_5364383.html

www.ina.fr.

www.inha.fr

www.lesperipheriques.org

www.persee.fr/

www.pileface.com/sollers

www.salvador-dali.org/obra/la-collection/135/galarina

www.scoplepave.org

www.youtube.com

www.youtube.com/watch?v=jy2g0mFzkQc

www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=1

Résumé

Toute cette recherche se concentre sur le portrait en peinture comme possibilité de la rencontre, de moments d'amitié. Il s'agit d'en analyser les enjeux en utilisant la philosophie et la psychanalyse comme outils théoriques. Comprendre combien cette pratique de corps-à-corps, de présence à présence s'inscrit dans le temps, le déploie, le relate. La rencontre, tout comme ma pratique, a pour origine le désir de l'Autre. Chacune de mes peintures est une réponse à cette demande : « Comment désires-tu être peint ? ». Mes pinceaux, guidés par les paroles livrées dans mon atelier, tentent de s'approcher au plus près de ce qui est dit : quête impossible !... tant le langage implique une perte, nous divise. Nous nous percevons comme uniques car nous sommes séparés de l'autre, nous sommes entourés de vide. L'autre et le vide ne sont pas seulement extériorités, ils sont en nous, et pour la psychanalyse c'est par l'imaginaire que nous trouvons notre unité. La psychanalyse, la méditation, l'alchimie et la peinture ont ceci de commun qu'elles sont toutes des disciplines construites à partir de la pratique et chacune d'entre elles aborde l'introspection à sa manière, qui peuvent s'enrichir les unes les autres.

Mots clés
Alchimie, Autre, Corps, Hystérie, Imaginaire, Méditation, Peinture, Portrait, Psychanalyse, Récit, Réel, Rencontre Reste. Savoir, Symbolique, Temps.

Sumary

The present research work focuses on the painted portrait and the opportunity it offers to meet people and exchange moments of friendship. It aims at analyzing what is at stakes in this process by means of theoretical tools such as psychology and psychoanalysis. It is also concerned with the understanding of how this « hand to hand » and « presence to presence » practice gets its anchorage in time and how it unfolds it and refers to it. The get together process, as well as my own practice, are the expression of desire – desire of the Other. Each of my paintings is an attempt to answer this single question: « How would the person posing for me like to be painted? ». Then, as if guided by his or her wish, my brushes enter into action in order to fulfill it to the best of my abilities – the task is of course impossible, because language implies a loss and gets us apart from one another. Each of us sees oneself as unique, for we are separated from each other: we are indeed surrounded by emptiness. The Other and emptiness don't belong to the outside, they are part of ourselves. In the field of psychoanalysis, we manage to find our unity through imagination. Psychoanalysis, meditation, alchemy and painting have all in common to be based on practice. Each of these disciplines deals with insight in its own way: in the end they all benefit from each other.

Key words
Alchemy, Body, Encounter, Hysteria, Imagination, Know, Meditation, Narrative, Other, Painting, Portrait, Psychoanalysis, Real, Rest, Symbolic, Time.