

APPORTS DE LACAN AU CHAMP PSYCHANALYTIQUE

Séminaire du GEP/ FEDEPSY, année 2018/2019

Martine Chessari

Entre l'art et la psychanalyse, ... il n'y a pas de rapport sexuel

« Le savoir, c'est une énigme. »

J. Lacan Encore, Séminaire XX, 26 juin 1973

« Je sais donc avec exactitude, avec férocité, ce que je veux manger ! Et je suis d'autant plus étonné d'observer autour de moi des sacrilèges mangeant n'importe quoi comme s'ils n'accomplissaient qu'une stricte nécessité ! J'ai toujours su avec précision ce que je désirais obtenir de mes sens. Il n'en est pas de même pour mes sentiments, légers et fragiles comme des bulles de savon, car je n'ai jamais pu prévoir le cours hystérique et saugrenu de ma conduite. Bien plus encore, le dénouement final de mes actes me surprend le premier. Comme si chaque fois, parmi les mille bulles irisées de mes sentiments, l'une d'elle sauvée d'une chute mortelle réussissait miraculeusement à atterrir en pleine réalité, se métamorphosant à cette seconde en un de ces actes décisifs aussi menaçants que l'explosion d'une bombe. Rien ne peut mieux éclairer cela que les anecdotes qui vont suivre. Je les présenterai sans ordre chronologique, au hasard des plongées dans mon Passé. D'une rigoureuse authenticité, racontées crûment, elles sont les éléments dermo-squelettiques de ma propre image, les matériaux calcaires de mon auto-portrait. Leurs destins étaient de demeurer secrètes, mais mon idée fixe dans ce livre est de décortiquer les secrets, et de les tuer de mes propres mains. »¹

En 1942, Salvador Dali fait paraître aux États-Unis son auto-biographie qu'il intitule du lieu de son propre regard, dans le miroir où se reflètent les contours de son image : *La vie secrète de Salvador Dali*. Étrange posture d'un regard qui se regarde dans la forme d'une mise en abîme que le passage par l'écriture rejoue. Et de quels secrets, au fond de l'abîme, s'agit-il dans cet auto-portrait qui signifie davantage le registre de l'exhibition provocante offert à la construction d'une identification narcissique – fût-elle ex-centrique, en sa qualité de génie - que de la quête d'une élaboration au lieu d'un supposé symptôme ? Les anecdotes évoquées se suivent, en effet, dans la métonymie d'un ordre qui cherche une définition dans la reconstruction d'une trajectoire, sans cesse à la lisière de l'artifice comme de la vérité, de l'authenticité comme de l'imposture, et où le faux devient plus vrai que le réel. « Suis-je un génie ? » C'est la question qu'il pose, d'entrée de jeu et en titre de chapitre, alors qu'il ne cesse de dire, entre l'absurde, l'impudique, et le fantasque, l'affirmative de son assertion.

Salvador Dali s'est fait connaître comme l'un des plus grands artistes peintres de l'art moderne depuis les premières années du XXe siècle. Mais il devient aussi, tout au long de sa carrière, un sculpteur, un poète, un réalisateur, un homme de spectacle et de cinéma sur la scène d'un grand public fasciné. Dans les années 20, fréquentant le groupe des surréalistes qui exploitent avec ferveur et engagement la question du rêve au sens de Freud comme de l'Autre scène, il s'empare lui aussi de la question de la psychanalyse pour fonder son propre champ artistique en marge du mouvement qu'il quittera bientôt. « *L'Âne pourri* » publié en 1930 dans la revue « *Le Surréalisme au service de la Révolution* » est le premier essai consacré à la *paranoïa-critique* qui se veut une méthode d'interprétation critique de la réalité basée sur l'objectivation systématique des associations et pensées délirantes. Se disant lui-même paranoïaque, il élabore une technique picturale basée sur une connaissance de l'irrationnel qu'il constitue comme un savoir conquis pour faire valoir, dans le discrédit de la réalité, le primat de l'idée obsédante. Si la question de la folie a déjà nourri de son étrangeté la révolution surréaliste conduite par André Breton, son abord par l'écriture automatique ou bien par l'association libre qui constitue le ressort des productions poétiques des auteurs ne satisfait pas Dali, en quête d'une démarche plus active, volontaire et maîtrisée, où le rêve, les productions oniriques, délirantes, s'objectivent avec méthode et ne dépendent plus de la part subjective intermédiaire de l'interprète qui, nécessairement, interfère. Avec Dali, un pas de plus est accompli, il s'agit désormais d'associer à la production hallucinatoire un traitement de la forme qui relève de l'interprétation critique, c'est ce qu'il formalise de sa méthode, en tant que fondement de sa créativité. Les écrits de Freud et de la psychanalyse ne sont pas encore traduits en France mais appartiennent encore à une extériorité germanique, juive, trop mal accueillie par les intellectuels scientifiques ou les penseurs philosophes de l'époque. Pour autant, les surréalistes, et Dali dans leur file, se revendiquent comme défenseurs de la psychanalyse, ce qui les placent

1 S. Dali *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Ed. De la table ronde, 1952

aussi, dans le contexte culturel français, comme les spécialistes du champ, avant-gardistes d'une conception nouvelle de l'abord des phénomènes psychiques où une part est laissée au registre de l'interprétation. Au moment de l'écriture de sa thèse de psychiatrie², le jeune Jacques Lacan qui fréquente aussi le groupe des surréalistes rencontrera Dali. L'essai de formalisation entrepris par celui-ci quant à sa définition du phénomène paranoïaque, à partir de Freud, mais aussi son utilisation dans la conceptualisation de sa création artistique intéressent Lacan qui, de son côté vient de rencontrer à l'hôpital Sainte-Anne Marguerite Anzieu, une malade internée après un passage à l'acte et dont il traitera le cas dans sa thèse de psychiatrie. Lacan, dans une mise à l'épreuve des fondements théoriques du savoir constitué du champ de la psychiatrie, étudie et analyse le trouble psychique de sa patiente versé dans le registre des phénomènes paranoïaques, mais il s'intéresse aussi à l'autre volet de sa singularité, concomitant du symptôme et qui relève d'une disposition spécifique à la créativité littéraire. Lacan, à travers l'étude du cas *Aimée*, mettra particulièrement l'accent sur les liens entre paranoïa et créativité, quand la conceptualisation académique de la maladie mentale se voulait centrée sur les aspects déficitaires des dysfonctionnements psychiques. L'initiative qu'il prend de faire publier quelques uns de ses textes dans la revue surréaliste est signifiante du rapport transférentiel qu'il entretient avec l'Autre scène que représente pour le jeune psychiatre le groupe des surréalistes, alors qu'il est sur le point de porter une affirmation symbolique de sa fonction, auprès de ses pairs en psychiatrie. En 1933, un an après sa thèse, il publiera lui-même aussi, dans la revue dirigée par Breton, un article - « *Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience* »³ - qui suit le fil de son élaboration théorique et que Dali, occupé par sa propre affirmation, reconnaîtra comme la validation scientifique attendue de sa propre théorisation. Il n'existe aucun récit autre que celui de Dali⁴ sur la rencontre entre les deux protagonistes, récit qui parle d'un curieux « brillant sur le nez » surgi d'une échappée, sans voix mais pas sans parole, comme une question laissée en suspens entre les deux. C'est seulement en 1966, à l'occasion de la publication de ses *Écrits* que Lacan fera mention, dans son texte intitulé « *De nos antécédents* »⁵, de sa référence aux surréalistes et à Dali, à propos du point d'ouverture de son questionnement et de son origine dans son intérêt pour la paranoïa. Si la rencontre entre Dali et Lacan est certaine, nombre d'auteurs⁶, critiques d'art, essayistes, philosophes se sont attachés à démontrer qu'il y a, dans les tout premiers travaux de Lacan sur la paranoïa, une influence théorique dalinienne, qui donne pour acquise la supposition d'un savoir objectif sur la paranoïa chez l'artiste Dali, que Lacan aurait reconstitué et validé au lieu de la science. Or, si l'on admet volontiers avec Freud que l'artiste précède le scientifique, que le rapport à la connaissance paranoïaque du peintre est indéniable, le crédit sans conteste que tous les auteurs accordent à la prémisse de son affirmation, à savoir son auto-diagnostic de paranoïaque questionne. Il reste problématique aussi de concevoir la caution du travail de Lacan de cette époque, qui reste un point d'ouverture à un cheminement de toute une vie dans la question de Freud, comme un levier de la démonstration d'une construction, dont le peintre Dali est l'auteur, quant au crédit porté à sa créativité, comme à son art. La fixité d'un discours critique issu de cette mythologie et qu'on n'interroge plus, qui fait de Dali un expert de la psychanalyse, puisque précurseur de Lacan dans le domaine de la connaissance des troubles psychiques, est suspecte. Elle interroge la question de la vérité mais elle ouvre aussi une interrogation sur la définition de l'art.

Avec l'appui insistant de Stefan Zweig⁷, Dali réussit à rencontrer Freud en 1938, une année avant sa mort. Il faut dire que Freud était, jusque là, resté très méfiant vis à vis des surréalistes et de Dali, qu'il craignait de voir s'emparer de la psychanalyse pour en détourner les préceptes théoriques, au profit d'un simulacre, d'un artifice, loin de la vérité du symbolique et de l'inconscient. Dans sa *vie secrète*, Dali raconte :

« *Quelques années après ma dernière tentative pour rencontrer Freud, je dînai avec quelques amis dans un restaurant de Sens. Je mangeai mon plat favori – des escargots – lorsque j'aperçus, par-dessus l'épaule d'un voisin, la photo du maître en première page d'un journal. Je me procurai aussitôt un exemplaire qui annonçait l'arrivée de Freud à Paris, en exil, et je poussai un cri. A l'instant même, je venais de découvrir le secret morphologique de Freud. Son crâne était un escargot. Il n'y avait plus qu'à en extirper la cervelle avec une épingle. Cette découverte influença profondément le portrait que je fis de lui, un an avant sa mort. »*

Dans son livre *Le monde d'hier*⁸, Zweig raconte la présentation à Freud, imperturbable, du tableau que Dali venait de produire, *Métamorphose de Narcisse*, mais aussi la question du croquis de Dali, de la tête « croquée » de Freud : « *Je n'ai jamais eu le courage de le montrer à Freud, dit-il, car Dali, avec sa clairvoyance, avait figuré la mort dans ce dessin* »...

La conception freudienne de l'art est inhérente à la question du poète que Freud situe au registre des manifestations de l'hystérie, et où la sublimation, si elle déplace le but de la pulsion sexuelle, ne lève pas le refoulement pour autant. Le champ artistique est pour lui circonscrit à la reconnaissance d'une dimension qui laisse la part à l'interprétation fantasmatique et au refoulé, donc au symbolique, comme dans l'interprétation du rêve, où la figurabilité

2 J. Lacan *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 1975

3 J. Lacan *Le problème du style et la conception psychiatrique des formes de l'expérience*, Le Minotaure n°1, Paris, 1933

4 S. Dali *La vie secrète...* id.

5 J. Lacan *Écrits*, Paris, Ed. Du Seuil, 1966

6 Sarane Alexandrian, Ruth Amossy, Patrice Schmitt, José Ferreira

7 Correspondances Freud - S. Zweig, 1873-1939, Paris, Gallimard, 1979

8 S. Zweig *Le monde d'hier*, Paris, Librairie générale française, 1996

relève d'une écriture. L'esthétique, comme dans le cas du mot d'esprit, s'associe alors au gain de plaisir que l'artiste réussit à produire et à faire partager auprès de l'amateur qui, le temps d'une découverte, se trouve porté lui aussi vers un dépassement sublimatoire des limites imposées par la névrose.

« *L'hystérique* - écrit Freud dans une préface à T. Reik - est un indubitable poète, bien qu'il présente ses fantaisies essentiellement sur un mode mimique et sans prendre en considération la compréhension des autres ; le cérémonial et les interdits du névrosé de contrainte nous obligent à juger qu'il s'est créé une religion privée, et même les formations délirantes des paranoïaques montrent un ressemblance externe et une parenté interne qu'on ne souhaitait pas avec les systèmes de nos philosophes. »⁹ La différence du rapport à la Chose qui sépare l'hystérique de l'obsessionnel et du paranoïaque et qui se retrouve dans la délimitation des champs artistiques, religieux et scientifiques sera ce qui fera l'objet pour Lacan, en 1959, d'un séminaire sur l'éthique de la psychanalyse. La question de Lacan à cette époque, sur le fil de Freud, se précise ainsi du côté du rapport entre l'art, la psychanalyse et l'éthique, à partir d'une conceptualisation de la Chose qui n'est autre que le point d'entrée de Freud dans sa question.

La paranoïa supposée de Dali est particulièrement mise à l'œuvre dans ses tableaux¹⁰ aux images multiples sensées exprimer la consubstantialité du délire et de l'interprétation. Le même contour d'une forme esquissée laisse apparaître dans le creux d'une interprétation manifeste, une deuxième, voire une troisième, plus subtile et insidieuse, dévoilée dans le regard de l'interprète qui, en même temps qu'il discrédite le monde de la réalité apparente, systématise la confusion et crée un monde nouveau à la mesure de ses désirs hallucinatoires. L'image multiple caractérise le style dalinien. Elle met l'accent sur le primat de la Gestalt et sur la métonymie des significations que permet cette sorte de mise en abîme de regards évoquée en introduction. Sur le plan pictural, elle suppose, en effet, un abord de la surface où la dimension de la perspective est absente. Elle s'oppose en cela à la figure de l'anamorphose qui est une forme altérée selon des modalités telles, qu'elle puisse être reconstituée dans un mouvement de déplacement, de décentrement, d'un même regard. Les lignes de perspectives qui sont comme des frayages symboliques créent la vacuité d'un espace dans le champ, propice à l'émergence signifiante que représente l'image apparue. Rien de tel donc dans l'image multiple qui laisse au contraire entrevoir, c'est le cas de le dire, dans l'espace vide de l'interprétation un comblement que rien n'empêche en effet de répéter à l'infini. L'image multiple dalinienne s'est imposée avec la caution de la paranoïa comme cause, comme origine, et c'est par ce biais qu'elle est entrée dans l'art moderne. Cela tient-il du discours ? Et quelle place tient ce discours dans le champ de réalité subjective de l'artiste ?

En 1976, Lacan a fait un pas de plus par rapport à Freud. Il énonce à présent le primat du réel sur le symbolique et le champ de la créativité lui revient par l'intermédiaire de James Joyce et de son écriture. L'écriture de Joyce, hors de toute référence à l'imaginaire et au fantasme, met en question, cette fois, le rapport de la créativité avec le réel, et sa fonction sinthomale au lieu du nouage borroméen. Le sinthome, quatrième terme de nœud borroméen, est l'élément qui fait tenir la structure. Y aurait-il, dans cette notion de *hasard objectif* propre aux surréalistes des années 1920 un point d'ouverture vers le cheminement de Lacan jusqu'au primat du réel et au sinthome ? A partir de Joyce et de son rapport sinthomal à la créativité, nous pourrions interroger la création de Dali et sa fonction, au lieu de la différence entre le sinthome et le fétiche, au regard du narcissisme ou de l'ego, comme du rapport à la question du père.

La question telle que nous la posons, à partir de Dali, nous amènera ainsi à proposer un retour approfondi sur les conceptualisations de Freud quant à la création artistique et à la sublimation. Il s'agira aussi de situer la sublimation par rapport au champ de la perversion et dans sa relation avec la question de la pulsion. Indéniablement, nous serons amenés à revisiter le séminaire VII sur l'éthique de la psychanalyse de Lacan, celui sur le sinthome (séminaire XXIII), mais aussi à reprendre les conceptualisations sur le transfert qui ne sont pas étrangères à la notion de création, aussi bien dans le champ de la psychanalyse que celui de l'art.

Il nous sera nécessaire de revenir aussi sur le contexte artistique du surréalisme et sur son impact dans le champ culturel et scientifique de l'époque.

Et puis nous aborderons bien sûr, plus spécifiquement, les écrits théoriques et littéraires de Dali, en parallèle d'une visite documentée, critique, de son œuvre artistique.

Bibliographie non exhaustive :

- S. Alexandrian *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974
- R. Amossy *Dali ou le filon de la paranoïa*, Paris, PUF, 1995
- R. Amossy *Délire paranoïaque et poésie. Breton et Dali : le tournant des années 1930*, Europe, 1991
- A. Breton *Qu'est-ce que le surréalisme ?* Paris, actual, 1986
- A. Breton *Les vases communicants*, Paris, Folio, 1996
- A. Breton *Écrits sur l'art et autres essais*, Paris, Gallimard, 2008
- S. Dali *La vie secrète de Salvador Dali*, adaptation française de Michel Déon, Paris, Ed. De la table ronde, 1952

9 S. Freud « *Avant-propos à Theodor Reik* », *Problèmes de psychologie religieuse*, in *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 1996

10 Par exemple : « Visage paranoïaque », « Dormeuse, cheval, lion, etc., invisibles », « L'Homme invisible » « L'image disparaît »

- S. Dali Journal d'un génie, Paris, Gallimard, 1994
- S. Dali La conquête de l'irrationnel, Paris, Ed. Surréalistes, 1935
- S. Dali « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste », Le Minotaure n°1, Paris, 1933
- S. Dali, « l'Âne pourri » Le surréalisme au service de la révolution, n°1, Paris 1930
- S. Dali Métamorphoses de Narcisse, Ed. Surréalistes, 1937
- J. Ferreira Dali-Lacan La rencontre, Ce que le psychanalyste doit au peintre, Paris, L'Harmattan, 2003
- S. Freud « La création littéraire et la fantaisie » in L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris Gallimard, 1985
- S. Freud Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, Gallimard, 1987
- S. Freud Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen, Paris, Gallimard, 1986
- S. Freud Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, Paris, Folio, 1988
- S. Freud Trois essais sur la théorie de la sexualité, Paris, Gallimard, 1962
- S. Freud « Pour introduire le narcissisme », in La vie sexuelle, Paris, PUF,
- S. Freud « Pulsions et destin des pulsions » in Métapsychologie, Paris, Gallimard, 1968
- S. Freud Totem et tabou, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1989
- S. Kofman L'enfance de l'art, une interprétation de l'esthétique freudienne, Paris, Payot, 1975
- J. Lacan Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1986
- J. Lacan Séminaire XXIII Le sinthome, Paris, Seuil, 2005
- J. Lacan Séminaire VIII Le transfert, Paris, Seuil, 2001
- J. Lacan « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in Écrits, Paris, Seuil, 1966
- J-B. Pontalis « Le rêve entre Freud et Breton » in Entre le rêve et la douleur, Paris, Gallimard, 1977