

Claude This

De l'art et de la psychanalyse

Freud et Lacan

Ministère de la Culture et de la Communication

Beaux-Arts de Paris éditions

D'art en questions

Écrits d'artistes

Beaux-arts histoire

n.b.

Claude This

De l'art et de la psychanalyse

Malraux nous le rappelle: «L'art vient moins de quelque part que de quelqu'un.» Freud constate que «plus on pénètre profondément dans la pathogenèse de la maladie nerveuse, plus se dévoile la connexion des névroses avec les productions de la vie psychique humaine et même les plus précieuses d'entre elles». C'est pourquoi la confrontation de l'art et de la psychanalyse est inévitable.

Lorsque Freud se place en spectateur des œuvres d'art et lorsqu'il cherche à élucider les énigmes que celles-ci lui renvoient quant à l'émotion qu'elles suscitent, il ne se place pas en position d'interprète.

Il reconnaît que ce qu'il a découvert «à l'aide d'un laborieux travail sur autrui» était déjà su et exprimé intuitivement par les artistes. C'est ainsi que Freud a peu à peu interrogé les avancées théoriques de sa découverte. Ce qui a donné lieu aux textes et essais, dont les plus remarquables sont présentés ici, suivis des développements ultérieurs produits par Lacan.

Claude This est psychanalyste, membre de l'École de la Cause freudienne. Diplômée de l'École nationale des beaux-arts de Nancy, elle a inauguré à partir de 1969 un enseignement qui confrontait l'art et la psychanalyse. Elle a été professeur aux Beaux-Arts de Paris de 1977 à 1995.

Claude This
De l'art
et de la psychanalyse
Freud et Lacan

Beaux-Arts de Paris éditions

D'art en questions

Écrits d'artistes

Beaux-arts histoire

n.b.

Le choix des textes présentés dans ce volume constitue une base incontournable pour ceux qui interrogent les racines subjectives de la création artistique.

Débordant le champ de la clinique, les incursions de Freud dans l'héritage culturel de son époque ont trouvé un écho remarquable auprès des artistes, des philosophes et des critiques d'art. La voie était ouverte et beaucoup s'y sont engouffrés avec plus ou moins de rigueur.

Freud « était de son siècle », Lacan « fut de son temps », temps marqué par le Surréalisme qui inaugurerait un autre rapport aux images.

Dès 1949, Lacan remet en chantier la question du narcissisme avec « Le stade du miroir ».

Le champ de l'Imaginaire s'ouvre, incluant le corps déterminé par son image. Mais l'image du corps dépend de l'inscription du sujet dans le champ symbolique. Avec le primat du signifiant, que Lacan avait recueilli des travaux des linguistes, le sujet est tributaire de l'incorporation signifiante.

Lacan se consacra alors au nouage de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel en s'appuyant sur sa trouvaille de la topologie du nœud borroméen et en usa jusqu'à la corde.

Le dernier enseignement de Lacan reprend la question de l'Imaginaire articulé au corps pulsionnel lieu de la jouissance propre au parlêtre.

Tout au long de cette judicieuse remise en chantier de la théorie psychanalytique et des aléas de sa transmission, Lacan fit répétitivement appel aux énigmes de l'histoire de l'art et aux productions des artistes; il s'agissait d'élucider les conditions nécessaires à la découverte pour chacun de sa singularité au-delà des symptômes qui entravent toute créativité.

Il en propose alors une nouvelle écriture: le sinthome, moment où le parlêtre reconnaît les limites de sa quête de jouissance et la marque de son assujettissement au Réel impossible à atteindre sauf à le voiler de fiction. Alors il peut inventer de nouvelles manières de vivre et de s'exprimer. À chacun de construire l'œuvre de sa vie.

Quand l'œuvre est dite artistique, n'est-ce pas qu'elle est reconnue par tous comme une expression originelle et précieuse de l'humanité et s'inscrit en résonance avec le temps culturel de l'époque?

Claude This, novembre 2015

Sommaire

<u>Note au lecteur</u>	<u>6</u>
<u>Introduction par Claude This</u>	<u>9</u>
<u>Autoportrait d'un investigateur</u>	<u>19</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Lettre à Arthur Schnitzler</i>, 1922</u>	<u>21</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Freud présenté par lui-même</i>, 1925</u>	<u>23</u>
<u>Le refoulement</u>	<u>27</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Malaise dans la civilisation</i>, 1929</u>	<u>29</u>
<u>Sigmund Freud, <i>L'analyse avec fin et l'analyse sans fin</i>, 1937/32</u>	
<u>Le bord du trou dans le savoir...</u>	<u>35</u>
<u>Sigmund Freud, <i>La relation du mot d'esprit au rêve et à l'inconscient</i>, 1905</u>	<u>38</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Révision de la théorie du rêve</i>, 1933</u>	<u>46</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Psychologie des processus du rêve</i>, 1900</u>	<u>51</u>
<u>Jacques Lacan, <i>L'inconscient et la répétition – Tuché et automate</i>, 1964</u>	<u>54</u>
<u>Depuis toujours, le jeu</u>	<u>59</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Le créateur littéraire et la fantaisie</i>, 1908</u>	<u>61</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Au delà du principe de plaisir</i>, 1920</u>	<u>71</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Souvenirs d'enfance et « souvenirs écrans »</i>, 1901</u>	<u>76</u>
<u>Le don artistique : une énigme pour la psychanalyse</u>	<u>81</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Sur la psychanalyse – Cinquième conférence</i>, 1910</u>	<u>84</u>

<u>Sigmund Freud, <i>Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques</i>, 1911</u>	<u>86</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci</i>, 1910</u>	<u>88</u>
<u>La pulsion</u>	<u>97</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Pulsions et destins des pulsions</i>, 1915</u>	<u>100</u>
<u>Jacques Lacan, <i>La ligne et la lumière</i>, 1964</u>	<u>109</u>
<u>Jacques Lacan, <i>L'objet et la Chose</i>, 1960</u>	<u>112</u>
<u>Une fenêtre qui s'ouvre sur un chef-d'œuvre</u>	<u>115</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Le Moïse de Michel-Ange</i>, 1914</u>	<u>117</u>
<u>Das Unheimliche - L'Inquiétante Étrangeté</u>	<u>143</u>
<u>Sigmund Freud, <i>L'Inquiétante Étrangeté</i>, 1919</u>	<u>145</u>
<u>Jacques Lacan, <i>Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique</i>, 1949</u>	<u>163</u>
<u>La tête de Méduse</u>	<u>167</u>
<u>Sigmund Freud, <i>La tête de Méduse</i>, 1922</u>	<u>168</u>
<u>La psyché mise à nue</u>	<u>170</u>
<u>Sigmund Freud, <i>Un trouble de mémoire sur l'Acropole – Lettre à Romain Rolland</i>, 1936</u>	<u>172</u>
<u>Bibliographie</u>	<u>182</u>

Beaux-Arts de Paris

14, rue Bonaparte 75006 Paris

www.beaux-artsparis.fr

Président du conseil d'administration

Laurent Max Starkman

Directeur

Jean-Marc Bustamante

Directrice adjointe

Patricia Stibbe

Responsable des éditions

Pascale Le Thorel

Chargée de mission pour l'édition numérique

Carole Croënne

Administration des éditions

Dominique Adrian

Conception graphique et réalisation

Carole Peclers

Réalisation

Olivia Sanchez

Relecture

Rodolphe Ragu

Corrections

Corinne Lahens

Ce livre numérique a été converti par Isako à partir de l'édition papier du même ouvrage.

ISBN : 9782840565857

© Éditions Gallimard, pour les textes de S. Freud, p. 21, 23, 38, 46, 61, 84, 88, 100, 117, 145.

© Éditions Payot, pour les textes de S. Freud, p. 71, 76.

© Presses universitaires de France, pour les textes de S. Freud, p. 29, 32, 51, 86, 168, 172.

© Éditions du Seuil, pour les textes de J. Lacan, p. 54, 109, 112, 163.

© École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, pour la première édition.

© École nationale supérieure des beaux-arts, 2015



www.cnl.fr

Introduction

« En France, l'intérêt pour la psychanalyse est parti des hommes de lettres. Pour comprendre cela, il faut se rappeler qu'avec l'interprétation du rêve, la psychanalyse a franchi les limites d'une pure spécialité médicale¹. » « Pour donner une idée exacte de la valeur et de l'essence de la psychanalyse², il faut voir dans quel domaine elle a trouvé à s'impliquer: « la littérature, la science de l'art, l'histoire des religions, la préhistoire, la mythologie, l'ethnologie, la pédagogie », etc. C'est ainsi que Freud avoue s'être « écarté quelque peu de son chemin pour satisfaire un tel intérêt extra-médical³ ». Quand il écrit à son ami Wilhelm Fliess en janvier 1899: « Pour me distraire, je lis l'histoire des civilisations grecques de Burckhardt, qui me fournit certains parallèles imprévus⁴ », il attend de la culture et de l'art des confirmations aux hypothèses qu'il a péniblement dégagées de sa pratique clinique. Par ailleurs, comme les grandes œuvres se prêtent à travers les siècles à des interprétations toujours nouvelles, il espère sans doute aussi que la prise en compte de la réalité de l'inconscient permettra de les comprendre et de les regarder autrement. Avec un exemple, pris dans les témoignages de Freud se soumettant lui-même au travail analytique, nous allons montrer comment ses références culturelles l'autorisent à soutenir le bien-fondé de ses propres interprétations. Sa démarche exemplaire peut être considérée comme un modèle par rapport à la manière dont nous allons conduire notre exploration des rapports de l'art et de la psychanalyse.

Freud découvre peu à peu l'ubiquité du complexe d'Œdipe. Ce sujet effrayant a été de tout temps énigmatique. La découverte d'une loi du fonctionnement psychique, saisie au niveau de sa signification affective, montre que « la fatalité de l'oracle n'était que la matérialisation de la nécessité intérieure; le fait que le héros péchait à son insu et contre son intention devait se comprendre comme l'expression adéquate de la nature inconsciente de ses aspirations criminelles⁵ ». Il devient alors évident que le drame d'Œdipe raconté par Sophocle était déjà l'expression de cette loi découverte quelques siècles plus tard par la psychanalyse.

Pourtant il a fallu aussi, pour en arriver à cette déduction, l'expérience du travail que Freud s'appliquait à lui-même et qui reste la base de la technique psychanalytique: il prête attention à ses rêves, ses oublis, ses lapsus, ses erreurs, ses angoisses et il écrit régulièrement ce qui lui vient à l'esprit à leur propos. Il expédie ses lettres à son ami Fliess. Le recueil de cette correspondance est ce que l'on appelle son auto-analyse. Ce travail lui permet de produire des interprétations éclairantes sur ce qui agissait en lui, structuré par les émotions de son passé d'enfant, et dont seuls les symptômes dont il souffrait répétitivement signalaient l'importance. Dans sa lettre à Fliess du 15 octobre 1897, voici ce qu'il écrit: « C'est un bon exercice que d'être tout à fait sincère envers soi-même. Il ne m'est venu à l'esprit qu'une seule idée ayant une valeur générale. J'ai trouvé en moi comme partout ailleurs des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiment qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants... S'il en est bien ainsi, on comprend, en dépit de toutes les objections rationnelles qui s'opposent à l'hypothèse d'une inexorable fatalité, l'effet saisissant d'Œdipe-Roi⁶. »

Il aura fallu à Freud le « temps⁷ » nécessaire pour « anticiper » logiquement ce qui devint pour lui une « certitude »: la vie psychique est réglée par des lois qui ont une « valeur générale ». Il faudra aussi le temps nécessaire pour dégager peu à peu la démarche de Freud face à l'art, le temps de la lecture d'un certain nombre de textes produits entre l'année 1900 et celle de sa mort en 1939. Les uns témoignent directement de son intérêt pour telle ou telle œuvre, littéraire ou plastique. Les autres sont relatifs à des élaborations théoriques qu'il vaut mieux connaître pour pouvoir le suivre dans sa démarche. Il revendique que celle-ci soit toujours « ouverte » et ne se clôture sur aucun savoir qui ne pourrait être à nouveau soumis à la critique⁸.

Puisque « l'art vient moins de quelque part que de quelqu'un⁹ » et que « plus vous pénétrez profondément dans la pathogenèse de la maladie nerveuse, plus se dévoilera à vos yeux la connexion des névroses avec les autres productions de la vie psychique humaine, même avec les plus précieuses d'entre elles¹⁰ », la confrontation de l'art avec la psychanalyse est

inévitables. On espère ainsi regarder autrement les œuvres et leurs énigmes. On espère pouvoir mettre en lumière « les causes » qui déterminent l'acte du créateur. Car d'où viennent donc aux artistes leurs « imaginations » ? On s'interroge aussi sur les sources du plaisir ou de l'horreur qui affectent le spectateur aux prises avec son désir de voir et avec l'objet de sa vision.

À travers les enthousiasmes de Freud, ses erreurs et ses audaces, nous souhaitons que la lecture que nous proposons ici permette non seulement de connaître les théorisations de Freud face aux séductions et aux énigmes de l'art, mais encore de repérer l'originalité des interprétations qu'autorise la théorie psychanalytique. Car il ne s'agit pas d'une simple approche intellectuelle enrichie de quelques concepts nouveaux. Quand il est question de *voir*, de *montrer* et de *regarder*, la personne y engage sa subjectivité jusqu'au fondement des ses réactions corporelles les plus intimes et elle apprend, à ses dépend, qu'elle n'en a pas la maîtrise.

Étant donné les limites imposées à cet ouvrage nous devons laisser les lecteurs se reporter aux livres que Freud a entièrement consacrés à l'étude d'une œuvre ou d'un artiste tels que *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* et *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Dans ces textes nous n'effectuerons que les emprunts nécessaires pour étayer la logique du parcours que nous proposons à nos lecteurs.

Est-il utile de présenter Freud ? Tout le monde connaît plus ou moins ce personnage classiquement bourgeois, père de famille, et en même temps homme de science intransigeant et rigoureux face à la logique de sa découverte. L'édification de sa théorisation n'a « avancé que pas à pas », dans la mesure où la clinique enseigne qu'il vaut mieux récuser tout savoir préconçu : « Il s'agissait d'apprendre du malade quelque chose qu'on ne savait pas et qu'il ne savait pas lui-même. »

La théorie psychanalytique est donc issue des symptômes de la clinique, ce qui a conduit à dire que ce sont les hystériques qui l'ont inventée. Cependant ce sont aussi les symptômes de la vie quotidienne¹¹ qui permettent à Freud de conceptualiser son expérience clinique : le rêve en premier lieu, puis les

oublis, les lapsus, les actes manqués, les souvenirs d'enfance qui sont des souvenirs-écrans¹²; et encore le mot d'esprit¹³ auquel il consacre un travail conséquent. Puisque les lois qui règlent la vie psychique s'appliquent aussi à toutes ces manifestations qui n'ont rien de morbide, les créations des artistes allaient-elles être analysées de la même façon que toutes ces « formations de l'inconscient¹⁴ »? Freud n'a pas fait cette confusion, car il reconnaît la spécificité du travail artistique. Les œuvres sont différentes des productions du rêve qui est asocial et narcissique. Elles sont conçues pour que « d'autres hommes y participent¹⁵ ». Sans doute peuvent-elles aussi susciter et satisfaire chez ceux-ci « les mêmes motions de désirs inconscients¹⁶ » que celles dont l'expression est manifeste dans leurs symptômes¹⁷.

Cependant, les œuvres ne « disent rien », elles *montrent*, ce qui a pour conséquence de mettre au premier plan l'importance de la forme. À quoi, alors, pouvait prétendre la psychanalyse, puisqu'il n'était pas question qu'on l'*applique* à l'art? Bien que Freud ait pu lui-même se servir du terme de psychanalyse appliquée, il a répondu à la question. Tout au moins à partir de son livre sur Léonard de Vinci. « L'apport spécifique de la psychanalyse pouvait consister à reconstruire, par recouplement des impressions vécues, des destinées fortuites et des œuvres de l'artiste, sa constitution et les motions pulsionnelles qui étaient à l'œuvre en elle, soit ce qu'il y avait en lui d'universellement humain. C'est dans une telle intention que j'ai pris par exemple Léonard de Vinci comme objet d'une étude qui repose sur un seul souvenir d'enfance communiqué par lui-même, et qui vise pour l'essentiel à expliquer son tableau *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*. Mes amis et élèves ont ensuite entrepris un grand nombre d'analyses semblables sur des artistes et leurs œuvres¹⁸. » Comme Freud le suggère, il vaut mieux connaître la théorie psychanalytique pour se permettre une telle démarche. D'où la nécessité d'initier nos lecteurs aux mécanismes les plus élémentaires qui règlent la vie psychique en tenant compte de l'hypothèse fondamentale d'un inconscient qui se structure de ce que le conscient ne peut admettre et qu'il « refoule ». Cette hypothèse se déduit de la constatation que c'est la recherche de la satisfaction des pulsions, et donc de l'exigence du plaisir, qui gouverne la

vie psychique. Cependant, il faut constater que cette exigence butera bien souvent sur les refus que lui opposera la réalité non satisfaisante : une réalité résultant aussi bien des exigences du monde extérieur que de celles de notre propre psychisme. C'est pour cette raison « que nous entretenons une vie imaginaire dans laquelle nous aimons compenser les défauts de la réalité par des productions d'accomplissement du désir¹⁹ ».

Cependant, il existe d'autres voies que le refoulement qui peut conduire à la névrose, ou que le fantasme qui résulte de ce que Freud appelle ici la vie imaginative et dont son texte sur Léonard de Vinci montre comment il se structure. Cette autre solution à l'issue des exigences de la pulsion, c'est la sublimation. « Par ses répressions, le névrosé a sacrifié beaucoup de sources d'énergie psychique... Nous connaissons un processus de développement bien plus adéquat appelé sublimation par lequel l'énergie des motions de désirs infantiles n'est pas coupée (de sa source), mais demeure utilisable en ce sens qu'un but plus élevé, qui peut ne plus être sexuel, est assigné aux différentes motions en lieu et place du but utilisable. Ce sont précisément les composantes de la pulsion sexuelle qui se distinguent surtout par leur capacité de sublimation, leur aptitude à changer leur but sexuel contre un but socialement plus précieux. C'est au quantum d'énergie gagné de cette manière à nos réalisations que nous devons vraisemblablement nos plus hautes réussites culturelles. Un refoulement prématuré exclut la sublimation de la pulsion refoulée ; après la suppression du refoulement la voie de la sublimation est de nouveau libre²⁰. »

Suffirait-il de recourir au concept de pulsion avec son destin particulier qui est celui de la sublimation, pour donner la clef de ce qui est à l'origine des créations des artistes ? La longue citation que nous venons de donner montre plutôt que ce qui est en question, c'est la possibilité d'être créatif. Il convient donc de différencier créativité et création. Pour Léonard de Vinci, sa créativité, qui s'exerce autant du côté de la science que du côté de l'art, s'origine dans la curiosité sexuelle de l'enfant. Cependant Freud conclut sur une notion à laquelle il tient et qu'il n'explique pas : il constate que certains individus sont en possession de *dons artistiques*. « Comme le don artistique

et la capacité de réalisation sont en rapport intime avec la sublimation, force nous est de reconnaître que l'essence de la réalisation artistique nous est, elle aussi psychanalytiquement inaccessible²¹. »

Donc, par rapport au *don*, qui serait le privilège de quelques-uns, Freud n'a rien à expliquer. Il l'a répété d'autres fois, en des termes qui nécessitent qu'on les interroge : « Lorsque l'individu devenu ennemi de la réalité est en possession de *don artistique*, qui reste une énigme pour nous du point de vue psychologique, il peut transposer ses fantaisies en créations artistiques en lieu et place de symptômes, échapper ainsi au destin de la névrose et récupérer par ce détour sa relation à la réalité²². » En parlant d'*énigme*, Freud se situe dans le registre du *sens* à découvrir ; le don pouvant être envisagé comme la limite réelle sur laquelle vient buter l'inépuisable recherche du sens. Cette recherche caractérise les textes qui théorisent les premiers moments de sa découverte quand il interroge le sens de toutes les « formations de l'inconscient ». En 1910, dans son essai sur Léonard de Vinci, on remarque que le souvenir est traité comme une de ces formations et étudié comme un souvenir-écran. Il fait donc partie des symptômes, pas fatalement morbides, à partir desquels Freud construit le « système de l'inconscient » et qui sont soumis aux processus qui s'accomplissent dans ce système, en premier lieu la *condensation* et le *déplacement*²³.

Aujourd'hui, la recherche psychanalytique, qui se réclame des apports de l'enseignement de Jacques Lacan, permet de dire que Freud cherche le *sens* à partir de la *fonction du signifiant* « car le sens nécessite le symbole, le signifiant et il nécessite en outre l'Autre, que ce soit l'interlocuteur ou [l'Autre] comme lieu de la structure du langage²⁴ ». De plus, si nous sommes attentifs à la manière dont Freud se réfère encore à cette question du *don*, nous remarquons, toujours à propos de Léonard de Vinci, qu'il établit un lien entre le *don* et la *pulsion* : « De l'obscur période de l'enfance, Léonard surgit devant nous artiste, peintre et sculpteur, en vertu d'un don spécifique, qui pourrait bien avoir été renforcé par l'éveil précoce, dans les premières années d'enfance, de la pulsion à regarder. Nous aimerions fort indiquer de quelle manière l'activité artistique se ramène aux pulsions

psychiques originaires, si ce n'était justement ici que les moyens nous font défaut²⁵. » Cette fois, c'est du côté de la pulsion que l'on pourrait attendre quelques éclaircissements quant à l'énigme posée par les artistes, ceux qui peuvent transformer leurs imaginations, qui se structurent par rapport à leurs fantasmes, pour créer des réalités d'un nouvel ordre. C'est donc du côté de la pulsion que Freud nous conduit. C'est également la voie qu'il va lui-même suivre quand il interroge à nouveau les énigmes de l'art mais cette fois en allant « y voir ».

Nous avons respecté, dans le parcours freudien, ce qui témoigne du dynamisme de sa théorisation. Nous pourrions résumer brutalement sa démarche en indiquant que la pensée de Freud, qui avait initialement porté tout son intérêt sur la découverte du *sens* des *symptômes* va peu à peu se consacrer à la question du *plaisir* et de la *jouissance* qui dérive de celle de la pulsion. Cette évolution est manifeste quand Freud, en 1914, analyse le *Moïse* de Michel-Ange. En effet, avant de procéder à l'analyse formelle de la statue, il s'interroge sur la place qu'il occupe lui-même face à la statue : il est spectateur, il est sous son regard, il se reconnaît comme « aveugle » au même titre que les idolâtres de tous les veaux d'or de la terre. Cependant, il peut aussi se dégager de cette fascination, pour y voir peut-être un peu mieux et recevoir de la statue une interprétation « à laquelle on ne s'attendait pas ». Désormais, la question de Freud se construit peu à peu autour d'une interrogation : pour un sujet aux prises avec son désir de voir, qu'est-ce que regarder, si l'on tient compte du réel de ce qui est donné à voir ? L'artiste n'échappe pas à cette question dans la mesure où il est aussi le spectateur de ses propres œuvres. Tous les textes que nous avons répertoriés et qui constituent la deuxième partie de cet ouvrage se rapportent à cette question.

Qu'est-ce que regarder quand ce qui se montre est l'image de soi-même ? Qu'est-ce que regarder quand l'image qui se présente s'anime, c'est-à-dire est investie d'un désir qui vient de l'Autre ? Qu'est-ce que regarder quand la curiosité infantile découvre ce qui reste ordinairement caché et

quand la différence sexuelle expose sa réalité? Les textes de « L'Inquiétante Étrangeté²⁶ » et de « La tête de Méduse²⁷ » sont des réponses à ces questions.

Reste le dernier écrit de Freud consacré au trouble dont il fut saisi à Athènes sur l'Acropole²⁸. Cet *événement* est demeuré, pour lui, une énigme pendant plus de trente ans et il ne l'avait jamais oublié. Pour en témoigner et en donner une interprétation, il a recours à un concept qu'il a dégagé peu à peu, celui de *clivage*. Aujourd'hui, avec Lacan, nous parlerions de *sujet divisé*. Freud reconnaît que l'émoi dont il fut le sujet face à ce qu'il avait passionnément désiré dans son enfance, aller à Athènes voir l'Acropole, n'était pas qu'un trouble de mémoire insignifiant puisqu'il fut ébranlé jusqu'au sentiment intime de son existence, et qu'il a choisi d'en témoigner plutôt que de se laisser aller aux effusions de l'enthousiasme.

Nous avons suivi Freud au fil de ses écrits. Chacune de ses avancées théoriques s'appuie sur l'expérience qui lui vient de sa clinique et aussi, comme nous l'avons souligné avec insistance, de ses intérêts culturels et de ses rencontres avec les œuvres d'art. Les fruits de sa recherche sont au croisement de ces deux axes : la psychanalyse et l'art, l'art et la psychanalyse. Peut-être pourrait-on nous reprocher de nous être livrée à une exégèse des textes freudiens et de quelques développements ultérieurs, avec ceux de Lacan. Comme il est impossible de séparer la théorie qui s'élabore « pas à pas » et les expériences de la vie de celui qui en fait son œuvre, il est nécessaire d'en passer par ces « moments remarquables ». Quand ceux-ci sont repensés et reconstruits dans l'optique d'une transmission possible à d'autres, ils deviennent ce que les artistes d'aujourd'hui appellent des « événements ».

Pour conclure je citerai encore une fois Freud lui-même : « Nous n'avons jamais été fiers de la complétude et de la clôture de notre savoir et de notre pouvoir ; nous sommes, aujourd'hui comme hier, toujours prêts à admettre l'inachèvement de notre connaissance, à apprendre du nouveau et à améliorer ce qui peut l'être dans notre démarche²⁹. »

Cette attitude peut laisser espérer que la psychanalyse n'est pas là pour clôturer par des interprétations sans appel la rencontre avec le travail des artistes, mais au contraire qu'elle pourrait susciter le désir de nouvelles confrontations dépouillées de partis pris.

Claude This

Notes

1. S. Freud, *Sigmund Freud présenté par lui-même*, Gallimard, Paris, p. 106. J.-B. Pontalis dans sa préface de *Sur la psychanalyse. Cinq conférences*, Gallimard, Paris, p. 14, note à ce propos: « Pour le plaisir de l'anecdote: Gide fut si enthousiaste qu'il songea à demander à Freud une préface pour son Corydon... »
2. *Op. cit.*, p. 106.
3. *Op. cit.*, p. 107.
4. S. Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, Presses universitaires de France, Paris, p. 244.
5. *Op. cit.*, p. 197.
6. *Op. cit.*, p. 198.
7. J. Lacan, « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », in: *Écrits*, Seuil, Paris, p. 197-214.
8. S. Freud, « Conférence: Voies nouvelles de la thérapie psychanalytique, 1919 [1918] », in: *Sériel*, n°3, Université de Nantes.
9. André Malraux.
10. S. Freud, *Sur la psychanalyse. Cinq conférences*, Gallimard, Paris, p. 106-107.
11. S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot.
12. *Op. cit.*, p. 55-64.
13. S. Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris.
14. J. Lacan, *Le Séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris.
15. S. Freud, *Sigmund Freud présenté par lui-même*, Gallimard, Paris, p. 110.
16. *Op. cit.*, p. 110.
17. De plus il reconnaît que les œuvres se servent du plaisir procuré par la beauté formelle comme d'une « prime de séduction ».
18. *Op. cit.*, p. 110.

19. S. Freud, *Sur la psychanalyse. Cinq conférences*, Gallimard, Paris, p. 107.
20. *Op. cit.*, p. 114-115.
21. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, p. 177.
22. S. Freud, *Sur la psychanalyse. Cinq conférences*, Gallimard, Paris, p. 107-108.
23. S. Freud, « Conférence XXIII : Les modes de formation du symptôme » in: *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, p. 338.
24. J.-A. Miller, *Le Symptôme-Charlatan*, Seuil, p. 14. *Le séminaire de Barcelone sur « Die Wege der Symtombildung »*.
25. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, p. 171-172.
26. S. Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, p. 209-263.
27. S. Freud, « La tête de la Méduse », in: *Résultats, idées, problèmes, II, 1921-1938*, Presses universitaires de France, Paris, p. 49-50.
28. S. Freud, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole. Lettre à Romain Rolland », in: *Résultats, idées, problèmes, II, 1921-1938*, Presses universitaires de France, Paris, p. 221-230.
29. S. Freud, « Conférence : Voies nouvelles de la thérapie psychanalytique, 1919 [1918] », in: *Sériel*, n° 3, Université de Nantes.

Autoportrait d'un investigateur

Quand un peintre réalise son autoportrait, quand il se montre sous les travestissements d'une représentation, on soupçonne qu'il avoue la passion qui l'anime : voir et regarder. Qu'il se flatte ou qu'il se présente avec les rides de la vie, l'apparence qu'il se donne le trahit obligatoirement. Sous les oripeaux dont il pare son image, on peut reconnaître, avec Balzac, qu'« il y a quelqu'un là-dessous¹ ». Car on sait bien que la réalité de l'image que l'on cherche à donner de soi-même n'est pas innocente. Elle est alourdie du poids des images qui se sont accumulées dès l'enfance, et grâce auxquelles la subjectivité d'une personne s'est construite.

La psychanalyse en a reconnu l'importance jusque dans la souffrance des symptômes. Qu'on les appelle image narcissique, souvenir-écran, rêve, fantaisie, fantasme ou délire, qu'elles soient apaisantes ou terrifiantes, c'est en les soumettant à l'épreuve de les décrire, d'en parler, de les avouer, qu'une psychanalyse se déroule. Ce travail reste cependant dans le secret d'une relation privilégiée. Pourtant, cela n'empêche pas ceux qui se sont livrés à un tel décryptage d'éprouver encore le désir d'une confiance ou d'un aveu les concernant au plus près. Peut-être sont-ils seulement un peu mieux avertis que d'autres des limites de leur sincérité, et savent-ils qu'ils s'exposent à se tromper grossièrement alors qu'ils s'imaginent être sincères.

Le 14 mars 1922, c'est sur le ton de la confiance que Freud adresse une lettre à son contemporain le Dr Arthur Schnitzler, poète et auteur dramatique. Il tente de justifier la timidité qui l'a retenu à ne jamais chercher à rencontrer ce célèbre voisin qui habite tout à côté de chez lui. Il lui confie que ce qu'il admire en lui, ce n'est pas seulement l'écrivain talentueux mais plutôt l'investigateur, « celui qui ne cherche pas mais qui trouve² ». On comprend alors que la crainte de Freud est de l'ordre de ce qu'il a lui-même conceptualisé : rencontrer Schnitzler, ce serait rencontrer son double, et cela ne peut être qu'étrangement inquiétant. Si nous avons choisi cette lettre pour introduire ce recueil de textes de psychanalyse et pour présenter Freud lui-même, c'est dans la mesure où celui qui se profile ordinairement comme un homme de science, avoue, là, sa connivence avec un homme de lettres, un poète.

Last, Hugh

Léonard de Vinci

Lermolieff, Ivan

Lorrain, Claude Gellée, dit le

Louis-Combet, Claude

Lübke, Wilhelm

Luther, Martin

M

Mach, Ernst

Messier, Denis

Meyer, Conrad Ferdinand

Meyerson, Ignacio

Michel-Ange, Michelangelo Buonarroti,

dit

Miller, Jacques-Alain

N

Napoléon I^{er}, Napoléon Bonaparte

P

Pfeifer, Sigmund

Picasso, Pablo

Pontalis, Jean-Bertrand

Prévert, Jacques

R

Rabelais, François

Rank, Otto

Rauzy, Alain

Rolland, Romain

S

Sauerlandt, Max

Savonarole, Jérôme,

Schaeffer, Albrecht

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (von)

Schiller, Friedrich

Schnitzler, Arthur

Seghers, Pierre

Seidlitz, Woldemar von

Seligmann, Siegfried

Serres, Michel

Shaw, Bernard

Sophocle

T

Thode, Henry

Tiepolo, Giambattista

V

Vasari, Giorgio

W

Weiss, Edoardo

Z

Zeitlin, Rose-Marie

Zurbarán, Francisco de

