



# Freud et l'art contemporain : de Dali à Nebreda

Frédéric Aubourg

DANS **FIGURES DE LA PSYCHANALYSE** 2002/2 n<sup>o</sup>7 , PAGES 93 À 122

ÉDITIONS **ÉRÈS**

ISSN 1623-3883

ISBN 2-7492-0040-7

DOI 10.3917/fp.007.0093

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2002-2-page-93?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour érès.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# Freud et l'art contemporain : de Dali à Nebreda

• **Frédéric Aubourg** •

Par ce travail, je voudrais faire sentir combien l'approche des œuvres d'art que Freud préconisait est pertinente, et cela au-delà de ses propres espérances ou plutôt résistances puisque Freud avait une sainte horreur de l'art de ses contemporains. Pour cela je m'attacherai d'abord à montrer quels sont les soubassements théoriques auxquels Freud se réfère pour reconnaître ou non une valeur artistique à une création. Nous verrons pourquoi, alors qu'il a posé des repères théoriques cohérents et efficaces, il ne parvient pas ou du moins résiste devant l'art contemporain au point de le disqualifier. Cette démonstration s'articulera autour d'un tableau de Salvador Dali intitulé *La métamorphose de Narcisse*.

Dans la deuxième partie de mon argumentation, j'essaierai de montrer à partir d'un autre Narcisse, travaux photographiques actuels d'un Espagnol qui s'appelle David Nebreda, combien la théorie de Freud reste pertinente et en quoi elle est susceptible d'ouvrir de nouveaux horizons et renouvelle le questionnement sur l'art contemporain.

## Introduction

Freud ne cessera d'avoir une attitude hostile quant aux formes d'expressions artistiques qui lui sont contemporaines. Qu'il s'agisse des expressionnistes ou des surréalistes, il lui sera difficile de tenir leurs œuvres pour de « l'art ». La plupart des jugements esthétiques négatifs qu'il formulera le seront sous forme épistolaire et donc privée, Freud ne manquera jamais dans ces cas de relativiser son jugement en excipant de son extranéité par rapport aux choses de l'art<sup>1</sup> ou bien

---

1. Pourtant une longue lettre adressée à sa fiancée en décembre 1883 témoigne de la sensibilité et de l'intérêt de Freud lors de sa visite dans les grands musées de Dresde. Lettre à Martha Bernays du 20 décembre 1883, dans S. Freud, *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 92-95.

encore en avouant son intolérance envers les « fous ». Toutefois, Freud ne renoncera pas à engager la psychanalyse sur le terrain de l'art avec la rigueur intellectuelle qu'on lui connaît, c'est-à-dire comme spectateur d'une œuvre qui produit sur lui un effet.

« Les œuvres d'art n'en exercent pas moins sur moi un effet puissant, en particulier les créations littéraires et les sculptures, plus rarement les peintures. J'ai été ainsi amené, en chacune des occasions qui se sont présentées, à m'attarder longuement devant elles, et je voulais les appréhender à ma manière, c'est-à-dire me rendre compte de ce par quoi elles font effet<sup>2</sup>. »

Il ne s'agit donc nullement de psychanalyse appliquée, comme le suggère maladroitement la première publication française en 1933 d'un recueil d'articles : *Essais de psychanalyse appliquée*. Ce dont il est question pour Freud, c'est d'établir un lien interprétatif entre une œuvre et l'effet quelle produit sur le spectateur. Il s'agira alors d'exhumer les sources inconscientes sur lesquelles s'appuie l'artiste pour que son œuvre soit efficace et fascine. De ce point de vue, l'analyse des œuvres servira tout autant à prouver la validité des théories sexuelles infantiles que le bien-fondé de la méthode d'interprétation des rêves par exemple. Notons que le bénéfice de cette approche, et ce n'est pas le moindre, sera d'opérer une remise en cause du statut de l'œuvre mais aussi de l'artiste en le désacralisant, favorisant ainsi de sérieux bouleversements dans l'histoire de l'art, préfigurant par exemple des travaux comme ceux d'Ernst Kris et Otto Kurz en 1934<sup>3</sup>.

## L'attitude de Freud face à l'art de ses contemporains

Freud, donc, ne portait guère dans son estime les peintres de son époque, voilà ce qu'il écrivait à K. Abraham en 1922 à propos d'un portrait de ce dernier réalisé par Lajos Tihanyi (Sytha von Stadler, selon Thévoz<sup>4</sup>), un artiste sourd et muet :

2. S. Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 87.

3. E. Kris et O. Kurz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Éditions Rivages, 1987.

4. M. Thévoz, « Freud et l'art », dans *Art, folie, graffiti, LSD, etc.*, Suisse, Éd. de l'Aire, p. 11. Publié dans un premier temps dans Roland Jaccard, *Freud*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1983, p. 113-120.

« J'ai reçu ce dessin qui est censé représenter votre tête. Il est horrible. [...] J'ai appris par Lampl que l'artiste a déclaré que c'est ainsi qu'il vous voit ! Des gens comme lui devraient, moins que tous autres, avoir accès aux milieux psychanalytiques car ils illustrent de façon par trop indésirable la théorie d'Adler<sup>5</sup> selon laquelle ce sont justement les personnes affectées d'un grave défaut congénital de la vue qui deviennent peintres et dessinateurs<sup>6</sup>. »

Déjà en 1920, dans une lettre adressée au pasteur Pfister, Freud écrivait à propos de son livre intitulé *Le fond psychologique et biologique dans les tableaux expressionnistes* :

« Je me suis plongé avec autant de curiosité que d'aversion dans votre petit livre sur l'expressionnisme et l'ai lu d'un trait. Il m'a en somme beaucoup plu, [...]. »

Et quelques lignes plus bas :

« Sachez, en effet, que, dans la vie, je suis terriblement intolérant envers les fous, n'y découvre que ce qu'ils ont de nuisible et suis en somme pour ces "artistes" exactement ce que vous stigmatisez, au début, du nom de philistin ou de cuistre. Mais vous dites aussi avec clarté et de manière exhaustive ce qui manque à ces gens pour prétendre au nom d'artiste<sup>7</sup>. »

On sait aussi que la relation qu'entretiendra Freud avec les surréalistes se fera sous le signe du malentendu et de l'incompréhension comme en témoignent les courriers<sup>8</sup> que s'échangeront André Breton et Freud en 1932. Cette discordance de point de vue repose essentiellement sur la volonté des surréalistes d'apprivoiser, à travers une méthode, l'inconscient qui par définition est indomptable.

« Pour eux, le rêve, loin de nous faire mesurer l'étendue de nos renoncements, reste motif d'exaltation : Il est porte ouverte à tout un chacun vers un réel au tissu assez lâche, en soi assez inconsistant, pour se transformer, par magie concertée et avec la complicité du hasard objectif, en un espace surréel<sup>9</sup>. »

---

5. Il s'agit de l'ouvrage paru en 1907 et traduit en français, *La compensation psychique de l'état d'infériorité des organes*, Paris, Payot, 1956.

6. Lettre de Freud à K. Abraham du 26 décembre 1922, dans *Sigmund Freud-Karl Abraham, correspondance, 1907-1926*, Paris, Gallimard, 1969, p. 337-338.

7. Lettre de Freud à O. Pfister du 21 juin 1920, dans *Correspondance avec le pasteur Pfister, 1919-1939*, Paris, Gallimard, 1966, p. 122.

8. A. Breton, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 173-180.

9. J.-B. Pontalis, « Le rêve, entre Freud et Breton », dans *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977, p. 60-61.

La distance que Freud maintiendra à l'égard des surréalistes sera constante jusqu'à la fin de sa vie, distance mâtinée d'incompréhension sur le plan esthétique et de méfiance quant au danger que pourrait représenter un amalgame entre la psychanalyse et les thèses de ce mouvement artistique dont l'enjeu pourrait être une confusion entre un symbolisme jungien et une symbolique telle que Freud la développe dans *L'interprétation des rêves*.

Venons-en à la rencontre entre Freud et Dali, laquelle va nous permettre de situer le point de vue de Freud quant à l'art moderne (à cette époque, on ne dit pas contemporain) et d'éclairer peut-être ses positions si tranchées. Le 15 juillet 1938, Stefan Zweig écrit à Freud son envie de le voir et espère lui présenter un de ses « plus grands admirateurs et, avec toutes ses petites folies, peut-être l'unique génie de la peinture moderne, Salvador Dali, dont vous connaissez certainement le nom et l'œuvre<sup>10</sup> ». Et Zweig insiste dans une deuxième missive datée du 18 juillet :

« Vous savez que j'ai toujours scrupuleusement évité d'introduire des gens chez vous, mais pour demain il s'agit véritablement d'une exception importante. Selon moi Salvador Dali (pour bizarres que certaines de ses œuvres puissent être) est le seul génie dans la peinture de notre époque et le seul qui lui survivra, défenseur fanatique de ses propres opinions, et le plus fidèle, le plus reconnaissant des disciples que vous avez parmi les artistes. C'est depuis des années le désir de ce véritable génie que de vous rencontrer un jour (il prétend qu'il n'est redevable à personne autant qu'à vous de son art)<sup>11</sup>. »

La rencontre aura donc lieu le 19 juillet 1938 à Londres ; Dali est accompagné de Zweig et d'un jeune homme fortuné qui se prénomme Edward James, apportant une toile qu'il possède du jeune Catalan intitulée *Métamorphose de Narcisse* (1937), premier tableau obtenu entièrement d'après l'application intégrale de la méthode paranoïa-critique. Il représente un jeune homme accroupi au bord de l'eau qui regarde son image reflétée, et ce personnage est doublé par la figure d'une main tenant un œuf avec cette particularité que le jeune homme et la main présentent les mêmes modelés, les mêmes ombres, produisant ainsi un effet de fausse reconnaissance et d'inquiétante étrangeté. Voilà comment S. Zweig dans sa lettre présentait le tableau à Freud, sûrement dans le but d'obtenir son assentiment quant à cette visite :

10. S. Zweig, *Correspondance*, Paris, Bibliothèque Rivage, 1991, p.124.

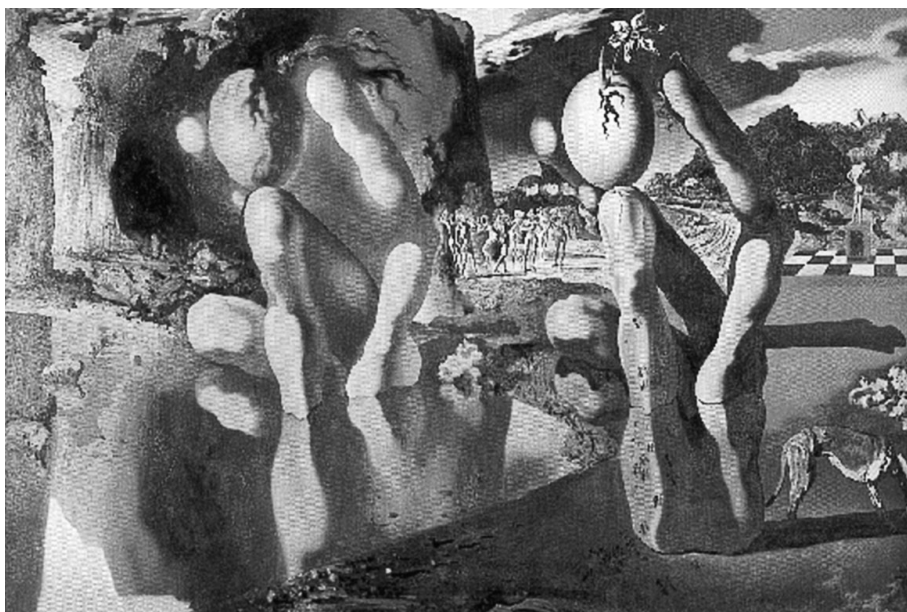
11. *Ibid.*, p. 125.

« À titre de justification, nous vous apporterons sa dernière œuvre, qui appartient à M. Edward James, pour vous la montrer. Je crois que personne, depuis les maîtres anciens, n'a su trouver de telles couleurs et quelque symbolique qu'il puisse paraître, je trouve dans les détails une perfection en regard de laquelle toute la peinture de ce temps me semble pâlir. Ce tableau a pour titre *Narcisse* et il a peut-être été créé aussi sous votre influence<sup>12</sup>. »

C'est ce tableau que Freud a vu pendant que Dali de son côté esquissait deux croquis de sa tête, croquis que Zweig n'osera pas montrer au vieil homme tellement ils étaient troublants de vérité. Zweig écrit :

« Je n'ai jamais eu le courage de le montrer à Freud, car Dali, avec sa clairvoyance, avait figuré la mort dans ce dessin<sup>13</sup>. »

En effet, Freud meurt un an plus tard (en septembre 1939).



12. *Ibid.*, p.125.

13. S. Zweig, *Le monde d'hier*, trad. J.-P. Zimmermann, Belfond, 1982, p. 488.

Dali fera de cette visite au vieux professeur un compte rendu très positif :

« Freud ne connaissait rien de moi que ma peinture qu'il admirait. J'essayai de paraître à ses yeux une sorte de dandy à "l'intellectualisme universel".<sup>14</sup> »

Pour impressionner Freud, il lui expose ses théories sur la paranoïa, mais son hôte se contente de le regarder sans réagir.

« Devant son imperturbable indifférence, explique Dali, ma voix se fit de plus en plus aiguë et insistante. Alors, Freud, continuant de m'observer comme s'il aspirait de tout son être à saisir ma réalité psychologique, s'exclama à l'adresse de Stefan Zweig : "Je n'ai jamais vu aussi parfait prototype d'Espagnol. Quel fanatisme !" <sup>15</sup> »

Malgré l'admiration de Dali pour le père de la psychanalyse, ce dont témoigne Julien Green dans son journal <sup>16</sup>, et malgré les précautions de Zweig pour introduire Dali auprès de Freud, rien ne modifiera sa position sur les surréalistes et leurs œuvres. En témoigne cette lettre adressée à S. Zweig en 1938 après la visite de Dali :

« [...] j'étais tenté de tenir les surréalistes, qui apparemment m'ont choisi comme saint patron, pour des fous intégraux (disons à quatre-vingt-quinze pour cent, comme pour l'alcool absolu). Le jeune Espagnol, avec ses candides yeux de fanatique et son indéniable maîtrise technique, m'a incité à reconsidérer mon opinion. Il serait en effet très intéressant d'étudier analytiquement la genèse d'un tableau de ce genre. Du point de vue critique, on pourrait cependant toujours dire que la notion d'art se refuse à toute extension lorsque le rapport quantitatif, entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente, ne se maintient pas dans des limites déterminées. Il s'agit là, en tout cas, de sérieux problèmes psychologiques <sup>17</sup>. »

Si le jugement de Freud est nuancé et manifeste un certain intérêt pour l'œuvre de Dali, il reste dans l'expectative et livre sur le plan théorique une position encore jamais formulée. Cette lettre est importante car elle contient

14. S. Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, La Table ronde, 1952, p. 24.

15. *Ibid.*, p. 24.

16. Dans son journal du 22 octobre 1933, Julien Green notait déjà : Dali « a parlé de Freud comme un chrétien parle des Évangiles », cité dans *Salvador Dali, L'œuvre peint, 1904-1989*, R. Descharnes et G. Neret, Köln, Taschen, 1996, p. 313.

17. Lettre de Freud à S. Zweig du 20 juillet 1938, dans *Correspondances, 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 490.

l'essentiel de l'argumentation freudienne pour rejeter certaines œuvres du domaine de l'art. Freud apporte là un élément théorique d'ordre métapsychologique qui considère qu'un certain rapport quantitatif doit être respecté entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente. S'appuyant sur la théorie de la sublimation, cet équilibre sera en faveur de l'élaboration préconsciente, ce qui revient à dire que les processus secondaires doivent prendre le pas sur les processus primaires.

Attardons-nous quelques instants sur ce que Freud, dans sa lettre à Zweig, reconnaît être de « sérieux problèmes psychologiques ». Tout d'abord de quoi est-il question ? Il s'agit de savoir si on peut tenir pour œuvre d'art un tableau surréaliste de Salvador Dali. Sarah Kofman<sup>18</sup> note que dans la mesure où, pour Freud, il n'y a pas d'art sans refoulement<sup>19</sup> et donc sans intervention des processus secondaires susceptibles de jouer le rôle de contre-investissement, il ne pouvait qu'être en contradiction avec les surréalistes et admettre difficilement l'art moderne. Certes, Freud constatait que les procédés de refoulement pouvaient accuser une certaine labilité au cours de l'histoire dévoilant ainsi une « progression séculaire du refoulement<sup>20</sup> », il n'en reste pas moins que ce qui relie l'affect et la représentation dans une œuvre d'art est de l'ordre de la substitution. Autrement dit, l'équilibre entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente doit rendre compte d'une déformation, d'un maquillage, tout comme le symbole est dans un rapport de substitution avec ce qu'il symbolise, le dévoilant tout autant qu'il le masque, et ce en référence au rêve.

Ce qui reste difficile à comprendre, c'est l'hésitation voire la résistance qu'a Freud à reconnaître le tableau de Dali comme une œuvre d'art. Il est vrai que la personnalité de Dali exubérante et fantasque s'accorde parfaitement avec un narcissisme hypertrophié dont son autobiographie nous offre de nombreux exemples. Mais au-delà de la concordance entre la personnalité de Dali et le

18. S. Kofman, *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970, p. 141.

19. Sur cette question voir J.-B. Pontalis : « [...] la sublimation est certes pour une partie de la pulsion un destin lui permettant d'échapper au refoulement. Mais elle est corrélative malgré tout d'un refoulement, et en particulier d'un refoulement concernant un certain type d'objet, l'objet proprement sexuel », *La sublimation, Problématiques III*, Paris, PUF, 1980, p. 110-111.

20. J. Starobinski, « Hamlet et Œdipe », dans *L'œil vivant II, La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 286-319. Voir aussi S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1976, p. 230.

tableau présenté, qu'est-ce qui autorise Freud à douter ? On peut supposer que le sujet même du tableau, *Narcisse*, n'est pas indifférent. Freud semble aller un peu vite en besogne, car après tout, dans le cas de Dali, et de cette œuvre en particulier, on voit mal en quoi le fameux équilibre entre le matériel inconscient et préconscient serait abolie. Tout au plus, y a-t-il redondance entre le personnage de Narcisse et la représentation de la fleur du même nom, créant ainsi un effet de substitution signifiante qui est redoublé par l'isomorphie entre le jeune homme et la main marmoréenne, mais rien ne nous éclaire sur les intentions inconscientes de Dali en peignant cette toile. Certes, la référence à la fleur narcisse qui naît d'un oignon et qui se trouve émerger de la tête de l'adolescent prend tout son sens lorsque, comme l'explique Dali, on se réfère à l'expression catalane « avoir un oignon dans la tête ». Dali écrit dans le poème intitulé *Narcisse* qui accompagne le tableau :

« Premier Pêcheur de Port-Lligat : "Qu'est-ce qu'il a ce garçon à se regarder toute la journée dans sa glace ?"

Second Pêcheur : "Si tu veux que je te le dise (baissant la voix) : il a un oignon dans la tête."

"Oignon dans la tête", en catalan, correspond exactement à la notion psychanalytique de "complexe".

Si l'on a un oignon dans la tête, celle-ci peut fleurir d'un moment à l'autre, Narcisse<sup>21</sup> ! »

Dali en peignant le tableau connaissait les théories de Freud et donne, après Caravage et Poussin, une représentation pleine de charme de *Narcisse*. Toutefois, on peut se demander si Dali en travaillant ce thème n'était pas traversé par des affects qui peut-être lui échappaient à ce moment. Il est possible qu'en lisant le mythe de Narcisse, Dali ait pris connaissance de la version de Pausanias dans laquelle il est dit que le jeune homme avait une sœur jumelle dont il était amoureux, et qu'après la mort de celle-ci, il aurait cherché à se consoler en regardant dans la fontaine une image à sa ressemblance. Ici, point de fontaine, point de reflet ou si peu, mais la représentation morbide d'un double fossilisé laissant ainsi au spectateur qui se mire dans le tableau une impression d'inquiétante

21. S. Dali, « La métamorphose de Narcisse », dans *Oui 2, L'archangélisme scientifique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 96.

étrangeté. Ne peut-on imaginer qu'il est question dans ce tableau d'une question essentielle pour Dali, la mort d'un frère ?

« Mon frère était mort à sept ans d'une méningite, trois ans avant ma propre naissance. Désespérés, mon père et ma mère ne trouvèrent de consolation qu'à mon arrivée au monde. Je ressemblais à mon frère comme deux gouttes d'eau se ressemblent. [...] Nous différions cependant par certains traits psychologiques et par le regard qu'il avait, voilé de cette mélancolie des intelligences "insurmontables". J'étais beaucoup moins intelligent si, en revanche, je reflétais tout<sup>22</sup>. »

Dali est tel un miroir qui aurait perdu son image, celle de cet autre Salvador Dali, puisqu'il s'appelait aussi Salvador, mort trois ans avant sa naissance, non pas d'une méningite mais d'un « catarrhe gastro-entérique infectieux<sup>23</sup> ». Autre point important, le premier Salvador portait aussi comme prénoms Galo et Anselmo, et l'on peut penser que l'homophonie avec Gala, sa future égérie, n'est pas fortuite. De plus, Salvador Dali avait comme prénoms Felipe et Jacinto, ce qui n'est pas sans évoquer un autre nom de fleur. Ce double absent qui hante le peintre sera incarné par sa femme Gala dont on connaît le rôle tant à ses côtés que dans son œuvre. Dans le poème qui accompagne le tableau, Dali termine par la description du jeu de substitutions qui, de la tête fendue, qui n'est pas sans rappeler la prétendue méningite qui tua son frère, à la fleur de narcisse s'achève par la naissance de Gala-narcisse, Gala-Dali :

*Quand cette tête se fendra,  
quand cette tête se craquellera,  
quand cette tête éclatera,  
ce sera la fleur,  
le nouveau Narcisse,  
Gala -  
mon narcisse<sup>24</sup>.*

Que le problème du double, de l'autre Salvador mort, constitue chez Dali un point capital, cela est certain<sup>25</sup>, que le tableau qu'il présente à Freud s'inspire de

22. S. Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, op. cit., p. 2.

23. L. Romero, *Tout Dali en un visage*, Trad. J. B. Giorda, Paris, Société nouvelle des Éd. du Chêne, 1975, p. 320.

24. S. Dali, *La métamorphose de Narcisse*, op. cit., p. 100.

25. Voir sur ce sujet l'article de R. Lethier, « L'Angélus de Dali », dans *Littoral*, février 1996, n° 43, p. 37-56.

cette problématique est aussi assuré, et l'on est en droit de se demander si la réaction de Freud aussi distante et suspicieuse quant au statut artistique de l'œuvre ne repose pas justement sur le sens profond du tableau lui-même. Il serait alors légitime de penser qu'en voyant ce tableau, Freud n'ait pas vu ou pas voulu voir le sens caché que renferme la reduplication de ce jeune adolescent au bord de l'eau. Car, s'il n'est pas question du double en tant que reflet sur la surface de l'eau, comme dans le tableau du Caravage, il s'agit d'un double marmoréen, pétrifié comme un cadavre fossilisé que cette main érigée représente. Plus que d'un double reflété, il s'agit d'un autre identique, comme d'un frère que l'on remplace (Dali) ou dont on souhaite secrètement prendre la place. N'oublions pas que Freud, comme Dali, a eu affaire à ce que Max Schur appelle la « culpabilité du survivant<sup>26</sup> ». En effet, lorsque Freud avait un peu plus d'un an, son jeune frère, Julius<sup>27</sup>, né à Freiberg en 1857, meurt quelques mois plus tard le 15 avril 1858. Freud dans son auto-analyse repérera combien la mort de ce jeune frère influera sur ses relations avec les hommes. Il écrira dans une lettre adressée à Fliess le 3 octobre 1897 :

« [...] la naissance d'un frère d'un an plus jeune que moi avait suscité en moi de méchants souhaits et une véritable jalousie enfantine et sa mort (survenue quelques mois plus tard) avait laissé en moi le germe d'un remords. [...] Ce neveu [il s'agit d'un neveu de Freud, compagnon de jeu dans son enfance<sup>28</sup>] et ce frère cadet ont déterminé le caractère névrotique mais aussi l'intensité de toutes mes amitiés<sup>29</sup>. »

Le premier oubli de nom propre que Freud analysera dans une lettre<sup>30</sup> du 26 août 1898 adressée à Fliess portera justement sur le nom d'un poète allemand nommé Julius Mosen ; or Julius était le nom de ce frère mort en 1858. Ce frère réapparaîtra au détour de l'analyse que Freud tenta du *Moïse* de Michel-Ange et dont Marie Balmory nous rappelle qu'il est en rapport avec la tombe du pape Julius<sup>31</sup> qui porte le nom du frère mort.

26. M. Schur, *La mort dans la vie de Freud*, Paris, Gallimard, 1975, p. 293.

27. D. Anzieu, *L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1975, p. 469 et aussi p. 500.

28. Note de l'auteur.

29. S. Freud, Lettre n° 70 du 3 octobre 1897, dans *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1979, p. 195.

30. S. Freud, Lettre n° 94 du 26 août 1898, p. 231-232.

31. M. Balmory, *L'homme aux statues, Freud et la faute cachée du père*, Paris, Grasset, 1979, p. 92-93.

Enfin, on peut conjecturer que l'accueil réservé au jeune Catalan par Freud n'était pas sans éveiller ce que fut son propre rapport à la langue espagnole et les circonstances dans lesquelles il s'inscrivit. Rappelons que pendant dix ans, entre 1871 et 1881, l'adolescent Freud entretient à travers un échange épistolaire<sup>32</sup> une relation avec Eduard Silberstein. C'est avec lui qu'il apprend l'espagnol et fonde l'*Academia Castellana*, sorte de société secrète où Freud signe du nom de Cipion et Silberstein de celui de Berganza, qui sont les deux chiens du *Colloque des chiens* de Cervantès. La rupture entre les deux protagonistes, motivée par la déception de Freud devant son ami qui se destine à une carrière de banquier, sera la première d'une longue série, avec Fliess, Jung et d'autres encore, dans lesquelles Freud retrouve probablement la problématique de son frère cadet mort. Ironie du sort, ce qui figure à droite du Narcisse pétrifié n'est autre qu'un chien dévorant une carcasse.

Nous sommes forcé d'admettre que Freud ne regarde pas le tableau pour ce qu'il est. Ses *a priori* esthétiques, son appréhension à l'encontre des surréalistes, les éléments personnels auxquels renvoie le tableau, tout cela le dérange. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'œuvre qu'apportent les visiteurs représente Narcisse. En effet, Freud introduisit le concept de narcissisme dans une note des *Trois essais sur la théorie de la sexualité*<sup>33</sup>, en 1910, quelques mois avant la rédaction d'un *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, où il développe pour la première fois l'importance du narcissisme dans la problématique de l'artiste. On peut donc légitimement supposer que la méfiance de Freud à l'égard du surréalisme, ajoutée au télescopage que représente le tableau de Dali avec des éléments de sa propre histoire, a favorisé cette disqualification de sa part. Prétendant que le rapport quantitatif entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente n'est pas « correcte », ce jugement est peut-être un peu hâtif et témoigne du fait que Freud refoule ce qui justement constitue le sens profond de l'image dalinienne. Quant à Dali, qui a très bien compris le sens de la remarque de Freud, il ne se gêna pas pour transformer et renverser en sa faveur les propos du vieil homme :

---

32. S. Freud, *Lettres de jeunesse*, Trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1990.

33. Dans une note à la deuxième édition en 1910, p. 50.

« Le jour où je rendis visite à Freud exilé en Angleterre, à la veille de sa mort, il me dit : "Dans les tableaux classiques, je cherche le subconscient, dans les œuvres surréalistes, je cherche ce qui est conscient !" <sup>34</sup> »

Nul doute que Dali a inventé cette assertion après avoir pris connaissance de la remarque que Freud fit à S. Zweig dans sa lettre, retournant ainsi la situation pour créer une ligne de démarcation dans le domaine des courants artistiques dont son œuvre sortira anobli en se parant du jugement du père de la psychanalyse.

## Les fondements théoriques du point de vue de Freud

Toutefois, si Freud reste victime de ses *a priori* esthétiques et de son inconscient, il n'en reste pas moins que son hypothèse, qui suppose une prééminence du matériel préconscient sur le matériel inconscient, reste intéressante et pertinente. En 1919, dans son avant-propos au livre de Théodor Reik, *Problèmes de psychologie religieuse*, Freud reconnaissait que chaque forme de névrose était en résonance avec les créations suprêmes de notre culture :

« L'hystérique 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 une ressemblance externe et une parenté interne qu'on ne souhaitait pas avec les systèmes de nos philosophes <sup>35</sup>. »

Ce qui est mis en avant ici, c'est le caractère singulier de la production névrotique au regard de ce que sont l'art, la religion et la science. L'hystérique est un poète énigmatique, l'obsessionnel suit des rites obscurs et le paranoïaque ne produit qu'un ersatz de philosophie, rien de tout cela n'est partageable avec autrui et reste à usage strictement privé. Ce qui importe aux yeux de Freud, comme le souligne Sarah Kofman, c'est que chacune de ces névroses ne constitue que des caricatures des grandes productions sociales et qu'à ce titre Freud s'oppose, écrit-elle :

34. S. Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, op. cit., p. 304.

35. S. Freud, « Avant-propos à Théodor Reik », *Problèmes de psychologie religieuse*, dans *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 1996, p. 213.

« [...] à l'assimilation de l'artiste au névrosé et à la conception surréaliste selon laquelle, dans l'art, n'interviendraient que les processus primaires : Dans ce cas, la distinction entre l'un et l'autre ne serait plus possible ; c'est pourquoi aussi l'art moderne lui paraît dangereux<sup>36</sup> ».

En fait, cela reviendrait peut-être à dire que certaines créations artistiques ne peuvent se revendiquer de la sublimation, sans prendre le risque de remettre en cause la théorie psychanalytique de la sublimation.

Mais revenons sur cette distinction opérée par Freud entre névrose et art en référence à la partageabilité, c'est-à-dire à l'intelligibilité. Ernst Gombrich s'est lui aussi penché sur les « sérieux problèmes psychologiques » que poserait l'analyse d'un tableau de Dali et voilà comment il propose d'y répondre :

« Une surabondance de matière inconsciente et une trop faible élaboration préconsciente ne sauraient donc permettre d'obtenir ce que Freud considérerait comme une œuvre d'art. La terminologie utilisée par Freud en cette occasion nous dirige alors vers la signification d'un de ses ouvrages d'une importance décisive pour la conception d'une théorie des arts ; je veux parler du *Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, paru en 1905. Cette référence ne devrait pas surprendre, car c'est précisément dans ce contexte que Freud indique ce que la comparaison avec le rêve est capable d'accomplir et le point où elle nous fait faux bond<sup>37</sup>. »

Et Gombrich en arrive à ce qui permet à Freud de distinguer le rêve du mot d'esprit et qui est justement la partageabilité, laquelle existe dans le mot d'esprit puisqu'il est censé être intelligible, alors que le rêve reste abscons et ne peut faire l'objet d'un quelconque partage. Dans le texte auquel se réfère Gombrich, Freud oppose au rêve qui se caractérise par son incompréhensibilité pour les autres, mais aussi pour le rêveur, le mot d'esprit :

« Le mot d'esprit, par contre, est la plus sociale de toutes les activités psychiques ayant pour but un gain de plaisir. [...] Il lui faut donc s'astreindre à respecter la condition d'intelligibilité, il ne peut légitimement avoir recours à la déformation par condensation et déplacement, qui est possible dans l'incons-

36. S. Kofman, *op. cit.*, p. 194.

37. E. Gombrich, « Les théories esthétiques de Sigmund Freud », dans *Vienne, 1880-1938, L'apocalypse joyeuse*, Éd. du Centre Pompidou, 1986, p. 361.

cient, que dans les proportions telles que celle-ci puisse être rectifiée par la compréhension de la tierce personne<sup>38</sup>. »

Partageabilité, intelligibilité, voilà les remparts qui séparent le mot d'esprit et l'œuvre d'art du rêve et du symptôme.

### Critique de Jean Frois-Wittman

Le fait qu'une œuvre d'art puisse être disqualifiée du seul fait que le matériel inconscient y soit trop prégnant a été critiqué par Jean Frois-Wittmann. Il est le premier psychanalyste qui publiera dans la revue *Minotaure*. Son article intitulé *L'art moderne et le principe du plaisir* est à ma connaissance le seul qui remette en cause cette hypothèse freudienne. Publié en 1933 dans le numéro 3-4 de la revue<sup>39</sup> *Minotaure*, cet article succède à celui d'un psychiatre encore peu connu à l'époque, Jacques Lacan, qui écrit sur les sœurs Papin. L'article de Frois-Wittmann avait déjà été publié en 1927 dans une revue anglo-saxonne<sup>40</sup>, puis en 1929 dans la *Revue française de psychanalyse*<sup>41</sup>. L'auteur s'insurge contre les psychanalystes comme Rank, Sydow et Pfister qui à travers leurs travaux invalident et rejettent les artistes modernes, c'est-à-dire, à cette époque, les post-impressionnistes, les cubistes, les expressionnistes et les surréalistes. Ils les disqualifient sous le prétexte que ces œuvres « [...] contiennent des symptômes névrotiques, ce qui repose sur la prémisse [...] que l'artiste doit être parfaitement normal et que l'artiste traditionnel l'est plus que le moderne<sup>42</sup> ». Partant de l'idée que ce que le public refuse et désavoue dans l'art moderne, c'est, dit-il :

« [...] cette liberté donnée aux pulsions ou aux fictions de l'inconscient. [...] Il ne suffit donc pas que le public montre une condescendante tolérance envers l'art moderne et "essaye de le comprendre" ; les résistances ne seraient alors que

38. J'ai repris la traduction de Denis Messier, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, p. 320-321.

39. J. Frois-Wittmann, « L'art moderne et le principe du plaisir », dans *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 79-80.

40. J. Frois-Wittmann, « Preliminary psychoanalytical considerations of modern art », dans *Archives of Psychoanalysis*, 1, July 1927, p. 891-941.

41. J. Frois-Wittmann, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », dans *Revue française de psychanalyse*, tome 3, n° 2, 1929, p. 355-393.

42. *Ibid.*, p. 358.

déplacées. Il faut rapprocher le spectateur de l'artiste en détruisant en lui de plus en plus de valeurs du surmoi et en rendant ainsi la vie et la mobilité à sa libido<sup>43</sup> ».

Le rêve d'un public affranchi de son surmoi via la psychanalyse et amoureux de l'art moderne, voilà l'utopie à laquelle Frois-Wittmann aspire. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est la critique qu'il fait de cette idée freudienne qui consiste à refuser le statut d'œuvre d'art à un matériel trop inconscient et insuffisamment développé sur le plan préconscient. Nous avons vu que cette idée sert à Freud en 1938 pour disqualifier les travaux des surréalistes, notamment Dali, dans sa lettre à S. Zweig. Toutefois, cette idée présente dès 1908 dans le corpus freudien était formulée différemment dans le texte *La création littéraire et la fantaisie*. C'est sur cet article que Frois-Wittmann s'appuie pour réhabiliter l'art moderne aux yeux de la psychanalyse. Freud y développe l'idée qu'à la différence du rêveur éveillé, qui évoque ses fantasmes avec honte et ne provoque pas le moindre plaisir à son interlocuteur, l'artiste, lui, y parvient. Freud écrit :

« C'est là son secret le plus intime ; c'est dans la technique du dépassement de cette répulsion, qui a sans doute quelque chose à voir avec les barrières qui s'élèvent entre chaque moi individuel et les autres, que gît la véritable ars poetica. Nous pouvons soupçonner à cette technique deux sortes de moyens : Le créateur littéraire atténue le caractère du rêve diurne égoïste par des modifications et des voiles, et il nous enjôle par un gain de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous offre à travers la présentation de ses fantaisies. Un tel gain de plaisir, qui nous est offert pour rendre possible par son biais la libération d'un plaisir plus grand, émanant de sources psychiques plus profondes, c'est ce qu'on appelle une *prime de séduction* ou un *plaisir préliminaire*. Je pense que tout le plaisir esthétique que le créateur littéraire nous procure porte le caractère d'un tel plaisir préliminaire, et que la jouissance (*Genuss*) propre de l'œuvre littéraire est issue du relâchement de tensions siégeant dans notre âme. Peut-être même le fait que le créateur littéraire nous mette en mesure de jouir désormais de nos propres fantaisies, sans reproche et sans honte, n'entre-t-il pas pour peu dans ce résultat. Ici, nous serions au seuil de nouvelles investigations, intéressantes et complexes, mais, au moins pour cette fois, au terme de nos analyses<sup>44</sup>. »

43. *Ibid.*, p. 389.

44. S. Freud, « La création littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 46.

Pour Frois-Wittmann, « l'art moderne » se distingue de « l'art classique » en ceci qu'il résout le conflit existant dans l'art traditionnel entre ce qu'il appelle « l'avant-plaisir » (le plaisir préliminaire) et le « plaisir final » (la jouissance). Cette résolution du conflit passe par « une certaine unification entre les deux sortes de plaisir<sup>45</sup> ». Pour lui, dans « l'art moderne » :

« L'avant-plaisir, en plus des facteurs habituels : communion, appréciation de l'arrangement des parties, etc., comporte [...] la surprise, l'absurdité, l'établissement de rapports, qui satisfont des pulsions de curiosités, de révolte, de toute-puissance. »

Tout cela renvoyant aux mots d'esprit ou au plaisir que Ferenczi<sup>46</sup> repère dans le fait de comparer des choses apparemment dissemblables.

« Quant au plaisir final, en plus des pulsions œdipiennes, narcissiques, homosexuelles, anales-sadiques, libérées à différents degrés par les œuvres traditionnelles, on trouve aussi et surtout la simplicité enfantine, la moquerie du censeur, la négation du père et de la réalité, la régression au sentiment intra-utérin d'omnipotence, la tendance à la submersion du moi par le ça (lyrisme)<sup>47</sup>. »

Pour intéressant et subversif que soit le point de vue de Frois-Wittmann, sa thèse semble quelque peu réductionniste. Toutefois, elle a le mérite de relever un problème que Freud ne résoudra pas et qui est, si l'on peut dire, d'ordre éthique. Car à travers les prises de position de Freud c'est toute une esthétique qui se trouve balisée avec ses seuils de tolérance et ses critères pour admettre une œuvre ou pas. La question est d'autant plus importante que le xx<sup>e</sup> siècle, et peut-être plus encore la fin de ce siècle, a vu éclore des formes d'expressions très subversives par rapport à ce qui retenait l'attention de Freud à l'époque.

On peut donc dégager trois points qui résument la position de Freud quant à l'art :

– Tout d'abord Freud associe la sublimation à la création d'objets ou d'idées qui sont socialement reconnus et valorisés et qui de ce fait participent au dévelop-

45. J. Frois-Wittmann, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *op. cit.*, p. 377.

46. S. Ferenczi, « Analyse des comparaisons », dans *Œuvres complètes*, tome 2 : 1913-1919, Paris, Payot, 1978, p.185-193.

47. J. Frois-Wittmann, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *op. cit.*, p. 376.

pement de la culture. Cette conception entérine le fait que la « sublimation est un concept qui comprend un jugement de valeur<sup>48</sup> » dans la mesure où ce qu'elle produit n'est pas désapprouvé par le surmoi ou le monde extérieur<sup>49</sup>.

– Deuxièmement, Freud ne reconnaît le statut d'œuvre d'art qu'aux objets présentant un certain équilibre entre ce qui relève du matériel inconscient et préconscient, ce dernier devant être prépondérant. Dans ce cas, la sublimation s'érige sur les bases d'une certaine censure, d'un certain refoulement, sur les motifs inconscients de l'artiste dans l'œuvre.

– Enfin, nous dit Freud, cette même censure (modifications et voiles) est requise pour que le spectateur puisse jouir pleinement de l'œuvre. La censure permet à travers le travail de figurabilité et la séduction qu'opère l'œuvre de déclencher un plaisir préliminaire qui conditionne l'accès à une « véritable jouissance » pour le public.

Autrement dit, et c'est le terme que je choisis pour résumer la thèse de Freud, l'œuvre doit se présenter comme barrée, barrée par la barre du refoulement pour qu'elle puisse revendiquer son statut d'œuvre d'art. La conception freudienne suppose que l'œuvre d'art fonctionne par prétéition, c'est-à-dire qu'elle attire l'attention sur une chose tout en déclarant n'en pas parler, ce qui introduit à la « valeur symptomale » de l'œuvre d'art. Ceci ne signifie pas que la sublimation soit assimilable à un symptôme. C'est justement parce que l'œuvre est barrée qu'elle a cette vertu résolutoire et salvatrice pour l'artiste et qu'elle est source de jouissance pour le spectateur.

Si le rapport qu'entretient Freud à l'art fait preuve d'un certain conservatisme esthétique que Gombrich reconnaîtra être celui des « Victoriens les plus cultivés d'Europe centrale<sup>50</sup> », il lui revient néanmoins d'avoir situé le problème de la sublimation sur un plan éthique. C'est d'ailleurs à partir de cette dimension éthique que Lacan développera le champ de la Chose pour autant que ce dont il est question dans la sublimation, c'est la création d'un signifiant en tant qu'il façonne un objet élevé à la dignité de la Chose<sup>51</sup>.

48. Lettre à M. Bonaparte (27-5-1937), dans *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, E. Jones, Paris, PUF, 1953, p. 521-522.

49. S. Freud, W. C. Bullitt, *Le président T. W. Wilson*, PBP, Paris, Payot, 1990, p. 84-85.

50. E. Gombrich, « L'esthétique de Freud », dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1992, p. 377.

51. J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, livre VII, Paris, Le Seuil, 1986, p. 133.

Dès 1905-1906 dans *Personnages psychopathiques à la scène*<sup>52</sup>, puis en 1908 dans *La création littéraire et la fantaisie*<sup>53</sup>, et enfin en 1920 dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud ne cessera de relever le paradoxe qui veut qu'un événement douloureux représenté sur la scène, par exemple, peut mener le spectateur à « un haut degré de jouissance ». Ainsi, dans *Au-delà du principe de plaisir*, il écrit :

« [...] nous acquérons la conviction que même sous la domination du principe de plaisir, il y a plus d'une voie et d'un moyen pour faire de ce qui est en soi empreint de déplaisir l'objet du souvenir et de l'élaboration animique. Puisse une esthétique d'orientation économique s'occuper de ces cas et situations aboutissant à un gain de plaisir final<sup>54</sup> ! »

### David Nebreda Nicolas

Je voudrais maintenant essayer de montrer que les thèses de Freud sur la recevabilité d'une œuvre d'art se trouvent fondées. Je m'appuierai sur le travail d'un homme que Freud aurait sûrement tenu pour fou et il n'aurait pas eu tort puisque cet homme, David Nebreda, se considère schizophrène. Ce qui est important dans l'œuvre de Nebreda repose pour partie sur les conditions de sa genèse qui, à mon sens, reproduisent à rebours le postulat freudien de l'œuvre barrée.

Que penser lorsque l'on est confronté au travail de David Nebreda qui photographie son corps décharné, squelettique, tailladé et sanguinolent, étiré par des fils qui traversent la peau, recouvert d'excréments, toujours exhibé dans la souffrance du feu et l'humiliation du fouet. Ce travail a comme objet le corps, celui de l'auteur mis en scène dans d'effroyables monstrations de l'abject et de l'ignominie. Proche de certains autoportraits d'Egon Schiele, le corps décharné de Nebreda étale sa soumission à l'ordre de la pourriture, du *Luder*, dirait Schreber<sup>55</sup>, et de la mortification acceptée. Certes, la qualité des photographies transforme ce donné à voir terrible en quelque chose d'esthétique, de paradoxa-

52. S. Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », dans *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1984, p. 124-125.

53. S. Freud, « La création littéraire et la fantaisie », *op. cit.*, p. 35.

54. S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Œuvres complètes*, tome XV, Paris, PUF, 1996, p. 288.

55. M. de Certeau, « L'institution de la pourriture : *luder* », dans *Action poétique*, n° 72, décembre 1977.

lement visible comme s'il était question de donner des lettres de noblesse à ce qui peut apparaître à la plupart comme le pire. Le dégoût nous saisit d'autant plus que ces images aux relents scatologiques nous sont présentées à travers des photographies bien léchées, combinant ainsi fascination et répulsion. Il est important de savoir qu'il n'agresse pas son corps dans le but de se photographier et que l'idée d'exposer ou même de montrer ces images n'était pas présente au début puisqu'il les avait enterrées dans des boîtes. Enfin, Nebreda s'attache à préciser que les pratiques corporelles et l'ascèse qu'il s'impose ne relèvent pas du masochisme car ce qu'il cherche à atteindre est, je cite, « un point antérieur à l'expérience du plaisir ou de la douleur ». Voilà ce qu'il dit sur le fait qu'il ne cherche pas à surprendre ou à provoquer :

« Ce serait plus facile pour le spectateur si l'auteur avait cette intention. Voilà précisément la différence entre l'idée de l'amoral et celle de l'immoral. Et voilà pourquoi j'estime que ce travail est difficile, il évolue dans une zone frontière avant la morale, sans pour autant être immoral. Il est davantage amoral qu'immoral. L'amoral ne peut être rejeté. Il n'y a pas de possibilité morale de rejeter l'amoral, l'immoral si. Pour moi, ce sont des contraires. L'amoral est la transcendance de ce qui est moral ; c'est ce qui ne parvient pas à être immoral, qui ne peut l'être, en deçà du plaisir ou de la douleur. L'immoral serait la déprivation, la dégradation de ce qui est moral, et même amoral. L'amoral est inattaquable et innocent, l'immoral, y compris l'utilisation capricieuse de la morale, est répugnant<sup>56</sup>. »

Nebreda nest pas dans un rapport pervers à la jouissance, schizophrène, il est plongé et englué dans la jouissance. Ce qu'il nous donne à voir est cela même. Jouissance qui le laisse en prise avec un Réel qui a rompu les amarres d'avec le Symbolique et l'Imaginaire. Jouissance qui le laisse encombré d'un corps sans sujet, corps réel mené à sa dernière limite comme pour rejoindre l'abolition subjective dont son existence est le théâtre. Cette œuvre photographique apparaît comme l'ultime tentative d'imaginarisation du symbolique<sup>57</sup>. Or, c'est cette jouissance dont le corps transfiguré de Nebreda est le support qui sert justement d'objet et d'œuvre. Nous ne sommes pas loin de ces formes « de membres

56. C. Millet, « David Nebreda et le double photographique », dans *Artpress*, n° 255, mars 2000, p. 54.

57. S. Leclaire, « À la recherche des principes d'une psychothérapie des psychoses », dans *Écrits pour la psychanalyse*, tome 2, Seuil/Arcanes, 1998.

disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s'aillent et s'arment pour les persécutions intestines<sup>58</sup> » que Lacan empruntait à Bosch pour introduire le stade du miroir.

### L'œuvre d'art comme expérience du stade du miroir

La particularité des photographies de Nebreda repose essentiellement sur le mode de production des images, c'est-à-dire à la fois sur les conditions techniques requises par l'artiste et sur la place qu'occupe cette pratique pour l'auteur. La manière dont Nebreda utilise l'objectif photographique que l'on peut considérer comme un regard extérieur, véritable témoin, est le seul qu'il tolère.

« Je ne me suis pas regardé dans un miroir depuis plus de dix ans, et je ne désire pas le faire. À une époque, le miroir a été très important en tant qu'objet. On [Nebreda utilise souvent la forme impersonnelle pour parler de lui<sup>59</sup>] vivait avec lui, les mains posées sur lui, on dormait avec lui, un miroir à côté du lit<sup>60</sup>. »

L'objectif qui nous permet d'entrer dans ce théâtre de l'intime semble occuper un rôle double ; il est à la fois l'insatiable optique qui organise et se nourrit du terrible spectacle et en même temps l'opérateur virtuel qui faisant face à Nebreda lui permet une reconstitution, au sens médico-légal, de son incertaine reconstruction psychique. C'est ce que Nebreda appelle son « projet vital », sa « tentative d'autorécupération de soi, d'autoreconstitution d'une image et d'une situation totalement perdues dans le temps et dans l'espace<sup>61</sup> ». Ce qui est important dans ce projet, c'est l'utilisation qu'il va faire de l'appareil photographique et du miroir pour parvenir à « *se voir sans être vu* ». Jean Rogozinski a demandé à D. Nebreda de lui expliquer comment il procédait :

« C'est ici qu'intervient ce double aveugle, l'autoportrait photographique. [...] sa "construction" suppose qu'il ne voie jamais ce qu'il est en train de photographier. Il ne lui suffit pas de se prendre en photo : encore faudra-t-il, dans ces

58. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 97.

59. Note de l'auteur.

60. C. Millet, « David Nebreda et le double photographique », *op. cit.*, p. 51.

61. D. Nebreda, « Autoportraits réalisés entre août et octobre 1997 », dans *David Nebreda, Autoportraits*, Paris, Éd. Léo Scheer, 2000, p. 116-117.

photos, parvenir à se *voir sans se voir*, à voir son image sans voir qu'elle le voit – à montrer l'aveuglement de son regard. Il dissimulera donc son visage derrière un tissu, une tache de lumière, une souillure sur la glace, se représentera les yeux fermés, bandés, recouverts de merde ou de cendre, ou bien, plus radicalement, en train de s'arracher les yeux. Pour y arriver, il met en place différents dispositifs techniques, utilise notamment la surimpression ou le déclenchement à distance et en différé. Mais cela non plus ne suffit pas. [...] C'est alors que survient la merveille, qu'il découvre une technique lui permettant de se *photographier dans le miroir* (ou du moins d'en donner l'apparence). C'est alors seulement, [...] que son visage surgit dans la photo, que nous apercevons enfin son regard qui nous regarde. Dès lors (comme le dit Nebreda), "*l'auteur se considère comme un 'nouveau-né' et ne reconnaît son identité qu'à partir de cette époque*". Comme il se refuse par principe à toute manipulation des négatifs après la prise de vue, il a dû, pour obtenir ce résultat, utiliser une double exposition et sur-imprimer sa propre image à l'image du miroir. Il voulait absolument éviter que l'objectif, en se reflétant dans la glace, n'apparaisse dans la photo. Aussi a-t-il disposé un écran noir derrière l'appareil et enveloppé celui-ci dans un tissu sombre, en ménageant seulement une ouverture pour l'objectif : l'appareil pouvait alors prendre en photo le miroir sans être "pris" par lui. Par la suite, de nombreuses photos utiliseront ce dispositif, en nous présentant son visage de face, reflété dans un miroir, ou en l'intégrant dans une composition plus complexe dont le reflet du visage n'est que l'un des éléments<sup>62</sup>. »

Ce dispositif contient à lui seul toute la complexité du rapport qu'entretient Nebreda avec son corps et son image. Si la référence au stade du miroir de Lacan paraît s'imposer, on peut aussi se référer à l'article de Roger Caillois *Mimétisme et psychasthénie légendaire*. Pour Caillois, le mimétisme correspond à ce qu'il appelle une *tentation de l'espace*. Pour appuyer cette thèse, il se réfère à la psychopathologie du schizophrène développée par Janet :

« [...] à la question : où êtes-vous ? Je sais où je suis, mais je ne me sens pas à l'endroit où je me trouve. L'espace semble à ces esprits dépossédés une volonté dévoratrice. L'espace les poursuit, les cerne, les digère dans une phagocytose géante. À la fin, il les remplace. Le corps alors se désolidarise d'avec la pensée, l'individu franchit la frontière de sa peau et habite de l'autre côté de ses sens. Il

62. J. Rogozinski, « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon DDM) », dans *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 116-117.

cherche à se voir d'un point quelconque de l'espace. Lui-même se sent devenir de l'espace, de l'espace noir où l'on ne peut mettre de choses. [...] Et il invente des espaces dont il est la "possession convulsive"<sup>63</sup> ».

L'intitulé de la photographie de Nebreda, *La découverte du véritable sens du miroir. Il ne sait plus où il est*, illustre cette thèse. Ne supportant pas de faire un autoportrait face au miroir, Nebreda décompose spatialement et temporellement cette confrontation, l'appareil photographique permettant ainsi d'instituer illusoirement l'image que nous voyons comme une image spéculaire. Nous voyons bien quelqu'un qui est encadré par un miroir, mais lui n'y était pas, nous ne voyons en fait que son reflet qui, par cet artifice photographique, s'est désolidarisé du corps présent. Ces photographies permettent à Nebreda de se voir dans le miroir en s'évitant d'en faire l'expérience. Lorsque Catherine Millet lui demande de parler du double photographique, voici comment Nebreda répond :

« C'est en quelque sorte tout le projet. [...] Il s'agit en tout cas d'un projet, d'un désir de disparition<sup>64</sup>. »

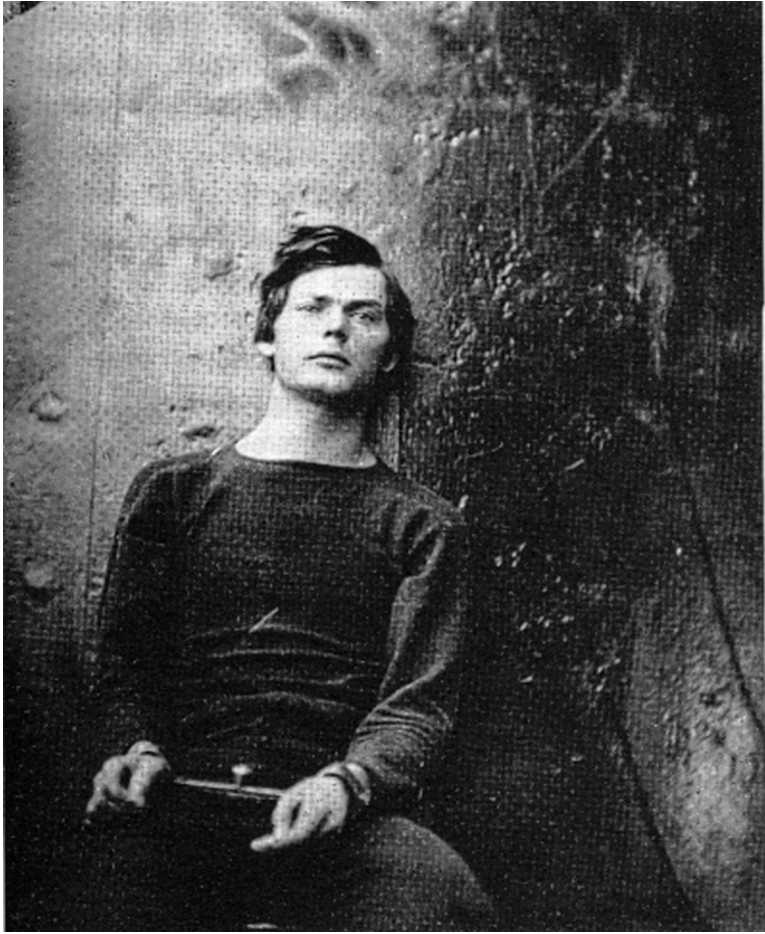
Il y a dans ce procédé la démonstration de ce que Roland Barthes dit à propos du *punctum* face au portrait du jeune condamné à mort, Lewis Payne, juste avant qu'il ne soit exécuté :

« La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. [...]. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe<sup>65</sup>. »

63. R. Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », dans *Minotaure*, n° 7 (juin 1935), p. 5.

64. C. Millet, « David Nebreda et le double photographique », *op. cit.*, p. 51.

65. R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 149-150.



Pour Nebreda la catastrophe a déjà eu lieu, l'impossible confrontation de son corps réel et de son image spéculaire atteste de son impossible présence à son propre regard. D'ailleurs, que se passe-t-il du point de vue du regard dans ce jeu d'escamotage ? Peut-être Nebreda nous rend-il sensible à cet œil que Lacan appelait la *voyure* ou *la pousse du voyant* dans son séminaire de 1964. Cette *voyure* est quelque chose d'avant l'œil qui consiste dans la préexistence d'un regard – « je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout<sup>66</sup> ».

66. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Paris, Le Seuil, 1973, p. 69.

Les autoportraits épiphaniques que Nebreda réalise nous renvoient non seulement à la schize qui s'est introduite entre son image spéculaire et son corps, mais aussi à l'effet mimétique qu'exerce sur lui le miroir au point qu'il n'est plus qu'une image, un reflet sans référent dans le réel du corps. L'image qui apparaît dans le miroir, telle que nous la montrent plusieurs photographies, aurait un statut d'hallucination visuelle proche de l'héautoscopie. Cette *tentation de l'espace* que Caillois repère comme le moteur du mimétisme est pour Nebreda ce qu'il met en scène face à l'espace d'un miroir phagocytant son image. Devant le miroir, il est à découvert, comme on le dit dans un combat, il n'est que vu sous l'œil de la *voyure*. Il ne voit pas mais il est vu dans le tableau, dirait Lacan.

Dans le cas de Nebreda, ce qui est exceptionnel, c'est que malgré l'enfermement psychiatrique et familial auquel il n'a pas échappé, ses productions photographiques vont franchir le pas de l'intime et produire un effet de mue, comme les crustacés qui se débarrassent de leur carapace trop étroite, pour devenir des objets artistiques. Ce passage de l'intime au public a d'ailleurs eu un effet important pour Nebreda qu'il explique de la manière suivante :

« Depuis que s'est forgé ce nouveau projet de régénération (qui n'est pas ma régénération), chaque pas que je fais est fonction de ce que les autres me montrent que je suis. Cette activité d'exposition est donc très importante. Je crois, par exemple, que mon contact avec l'extérieur a détruit mon sens de l'ordre et a suscité des mots, inconnus pour moi jusqu'alors, tels que honte, douleur ou dégoût. Je voudrais insister : je découvre seulement maintenant la signification de mots comme dégoût, honte ou haine<sup>67</sup>. »

Montrer ces photographies au public a produit un effet sur David Nebreda. Comme si l'exposition de ses portraits au miroir, où l'artiste n'est qu'un corps ravi par le miroir, corps trop proche de la Chose, avait permis une ébauche d'authentification du sujet. Comme si le regard des autres sur ces images produisait quelque chose de l'ordre de l'assentiment ou du témoignage devant son reflet photographié. En exposant ses photographies, Nebreda se sert du public comme du grand Autre à l'instar de l'enfant devant le miroir, comme le souligne Lacan dans le séminaire *Le transfert*<sup>68</sup>.

67. C. Millet, « David Nebreda et le double photographique », *op. cit.*, p. 52.

68. J. Lacan, *Le transfert*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 411.

Si l'on admet, comme le suggère fort justement Cécile Zervudacki<sup>69</sup>, l'injonction paradoxale qui est faite à Nebreda d'être à lui-même sa propre mère, j'ajouterais, en m'appuyant sur Piera Aulagnier, que c'est parce que ce qui fait défaut au psychotique, c'est la « dimension historique de la mère [...] pour que le sujet soit à son tour reconnu comme un chaînon venant s'insérer dans une chaîne signifiante dont il est l'aboutissement et dont il a à garantir la suite<sup>70</sup> ». L'absence de cette dimension historique peut se formuler autrement en disant que Nebreda na jamais été un enfant imaginé mais un « objet organique » issu de la toute-puissance maternelle au sens où ce « corps réel [est] un assemblage physique et musculaire qui tire sa substance de son propre corps à elle, qui lui apporte la confirmation de son rôle de créateur unique ». Voilà comment Piera Aulagnier rend compte de ce qui s'impose face au miroir pour le psychotique :

« [...] ce qui lui apparaît, c'est ce qui, dans son histoire, a remplacé le "corps imaginé" : c'est son corps tel que dans sa réalité il est vu par l'Autre, assemblage musculaire tenu ensemble [...] ce qui se dessine dans la glace, c'est lui plus l'Autre, mais l'Autre en tant qu'agent de la castration et lui comme lieu de cette castration, ce corps inexorablement châtré, parce que jamais reconnu dans son autonomie de désirant [...]»<sup>71</sup>.

C'est bien à une renaissance à laquelle nous convie Nebreda comme spectateur, renaissance à laquelle nous participons en étant pris dans le dispositif comme témoin oculaire.

### **Une démarche à rebours : de la jouissance au plaisir préliminaire**

Lorsque Nebreda nous dit, pour se défendre du masochisme, que ce qu'il cherche à atteindre c'est un « point antérieur à l'expérience du plaisir ou de la douleur », il faut le croire. Quel est donc ce point antérieur au plaisir ou à la douleur sinon l'absence de sujet ? Nous serions plutôt du côté de la disparition, de l'aphanisis, comme le démontre l'apparition dans le miroir d'une image de Nebreda en son absence, ou à l'inverse de son impossibilité d'être présent à son

69. C. Zervudacki, « Le corps des ressuscités », dans *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 65.

70. P. Aulagnier, « Remarques sur la structure psychotique », dans *Un interprète en quête de sens*, Paris, Payot, 1991, p. 271.

71. P. Aulagnier, *ibid.*, p. 276.

regard devant le miroir. Néanmoins nous devons considérer l'artifice photographique qu'il utilise comme une tentative de reconstitution de ce qui ne s'est pas passé. Qu'est-ce qui ne s'est pas passé ? Disons pour aller vite qu'il n'y a pas eu d'Autre pour authentifier son image dans le miroir, pour valider son identification spéculaire de sujet. On comprend alors ce que Nebreda veut dire lorsqu'il parle d'un point antérieur au plaisir et à la souffrance, il s'agit de la jouissance qui signe son inexistence subjective. L'œuvre de Nebreda est très puissante, car la vérité, la violence et l'obscénité qui s'en dégagent nous confrontent d'emblée à la jouissance accablante du psychotique. Ce qui importe, c'est que cette œuvre, centrée exclusivement sur l'auteur, va lui permettre à travers le travail de mise en image puis de l'exposition au regard du public de produire une reconstruction subjective.

Arrêtons-nous quelques instants sur ce travail de mise en image qui, comme je le pense, nous permettra de mettre à l'épreuve l'hypothèse freudienne de ce que j'ai appelé « l'œuvre barrée ».

Ce qui frappe dans ces images, c'est le mélange subtil entre l'horreur et le sublime qui tout à la fois fascine le spectateur dans une position indécise, proche de la sidération, et le laisse médusé. En quoi cette oscillation nous autorise-t-elle à considérer ce travail comme une œuvre d'art et non comme un document purement clinique ? Très précisément parce que ces images se constituent à partir d'un compromis entre ce que Freud appelait « prime de séduction » et « jouissance supérieure ». Si ce compromis se dénouait, nous n'aurions plus affaire qu'aux multiples pratiques artistiques avant-gardistes comme le Body-Art, ou à l'inverse à la pathologie psychiatrique. Ce qui fait tenir l'œuvre, c'est le lien que crée Nebreda entre ce qu'il appelle la « procédure » et le « mythe ». La « procédure » désigne l'outillage qui, dans la solitude du rituel et l'organisation des cérémonies auto-agressives, va se combiner : le fouet, le couteau, la lame de rasoir, les brûlures, les incisions, les interdits alimentaires, le recueil des excréments. Cette terrible panoplie mise au service de pratiques du corps extrêmes, proche de la mort, a pourtant pour Nebreda une valeur protectrice contre ce qu'il appelle « l'invasion » que constitue le processus schizophrénique.

Le « mythe », lui, correspond selon ses termes à « une série de formes simples et d'archétypes universels » qui lui permettent de constituer ce double photographique à travers la construction d'une identification aux figures majeures de la tradition et avant tout à celle du Crucifié, sans que soit impliqué, pour autant, un quelconque sentiment religieux. Jean Rogonzinski écrit :

« En conférant à la blessure, au sang, à la merde, une dimension symbolique ou "iconique", en en faisant autant de stigmates d'une Passion, elle s'efforce d'accomplir une sorte de catharsis. Ses nombreuses citations de motifs picturaux issus de la tradition sont au service de ce projet. L'insertion de motifs du Corrège ou de Géricault, les fragments d'un Christ aux outrages intégrés dans une photo [il s'agit du *Christ injurié* de Grünewald<sup>72</sup>], ces postures inspirées des icônes byzantines, cette silhouette émaciée s'étirant vers le ciel et qui semble sortie de l'univers du Greco, ces allusions parfois grinçantes à l'échelle de Jacob ou au sacrifice d'Abraham : tout cela nous invite, en réinsérant son travail dans une filiation symbolique, à surmonter notre dégoût – et rend possibles la transmission et l'accueil, l'envol de l'ange<sup>73</sup>. »

Cette « identification » est tout à fait essentielle dans ce qui nous intéresse ici, voyons ce qu'en dit Nebreda, toujours en s'exprimant à la troisième personne :

« C'est à partir de cette expérience [celle de la mort] et de celle de sa renaissance que s'est développé le concept de "Ce qui est nécessaire" et que sont alors apparus la conscience et le sentiment d'être de plus en plus "réincarné" et en relation avec certaines figures mythiques essentielles de l'histoire de la culture occidentale. [...] Il ne s'agit pas d'une attitude de sympathie ou d'affinité intellectuelle mais d'une véritable identification qui le porte à établir une relation directe entre ces figures culturelles, certains types d'animaux, d'aliments, de règles numériques et de symboles, entre lui-même et l'autre photographique<sup>74</sup>. »

Ces éléments « mythiques », archétypes universels auxquels Nebreda s'identifie et qui fondent sa « réincarnation » sont à mettre en relation avec ce que Freud repère dans l'ordre du figurable comme étant source d'un « plaisir préliminaire » et qui constitue la « prime de séduction » pour le spectateur. On peut d'ailleurs aussi considérer ces éléments sous l'angle du style. Rappelons que Ludwig Binswanger dans son livre *Sur la fuite des idées*<sup>75</sup> mettait l'accent avec

72. Note de l'auteur.

73. J. Rogonziński, « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon DNN) », dans *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 108.

74. D. Nebreda, « Notes à propos des autoportraits », dans *Sur David Nebreda, op. cit.*, p. 174.

75. L. Binswanger, *Sur la fuite des idées*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 2000.

insistance sur la nécessité qu'il y avait d'interroger le délire, non pas dans son rapport avec la réalité mais du point de vue de la « compréhension de la forme du vécu esthétique », c'est-à-dire de ce qu'on appelle le style. C'est d'ailleurs après avoir lu cet ouvrage que Lacan, conforté dans ses idées sur la psychose, publiera en 1933, dans la revue *Minotaure*, un article intitulé « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience<sup>76</sup> ». Mais déjà dans sa thèse sur la paranoïa, Lacan repère, sur le plan des symboles qu'utilisent les délirants, une tendance qu'il qualifie « d'identification itérative de l'objet » qui se manifeste par des fantasmes riches :

« [...] de *recommencement*, de *répétition indéfinie* des mêmes événements dans le temps et dans l'espace, les *démultipliations ubiquistes* d'un même personnage, les *cycles de mort et de résurrection* que le sujet attribue à sa personne, les *doubles et triples* réalités qu'il reconnaît concurremment<sup>77</sup> ».

Proches des créations artistiques, ces motifs délirants paraissent à Lacan « une des conditions de la typification, créatrice du style<sup>78</sup> » et présentent par ailleurs une parenté certaine avec les productions mythiques du folklore : « [...] mythe de retour éternel, sosies et doubles des héros, mythe du Phœnix, etc. » dont Lacan souligne qu'ils n'ont d'équivalent que dans l'inspiration des artistes les plus grands. Enfin, Lacan remarque que les symboles engendrés par la psychose n'ont « [...] besoin d'aucune interprétation pour exprimer par leurs seuls thèmes, et à merveille, ces complexes instinctifs et sociaux que la psychanalyse a la plus grande peine à mettre au jour chez les névrosés<sup>79</sup> ».

C'est d'ailleurs sur cette marge de « communicabilité humaine », je dirais de partageabilité, qu'offre l'expérience vécue paranoïaque que Lacan insiste pour dire combien la connaissance de cette syntaxe originale lui semble être une « [...] introduction indispensable à la compréhension des valeurs symboliques de l'art et tout spécialement aux problèmes du style – à savoir des vertus de convic-

76. J. Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », dans *Minotaure*, 1933, n° 1, p. 68-69.

77. J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 296.

78. J. Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », dans *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 387.

79. *Ibid.*, p. 387.

tion et de communion humaine qui lui sont propres, non moins qu'aux paradoxes de sa genèse –, problèmes toujours insolubles à toute anthropologie qui ne se sera pas libérée du réalisme naïf de l'objet<sup>80</sup> ».

Peut-être les concepts de « survivances<sup>81</sup> » et de « formules de pathos » exhumés par cet autre schizophrène, Aby Warburg, grand historien d'art et fondateur de l'iconologie pourraient-ils correspondre à ce que Lacan appelle le style ? C'est un rapprochement que G. Didi-Huberman propose dans son avant-dernier ouvrage *L'image survivante*<sup>82</sup>. Cela constitue sûrement une piste intéressante sur laquelle il y aurait lieu de travailler.

### Pour conclure

Si le travail de l'œuvre s'appuie sur la crudité et la violence de la scène pulsionnelle, Nebreda, en introduisant des éléments, des références culturelles, artistiques ou religieuses, permet au spectateur d'opérer un léger décalage par rapport à l'exposition de ce théâtre de la cruauté. Comme si Nebreda partait du fond de cette jouissance qui nous est barrée et l'habillait de ce que Freud appelait cette « prime de séduction », ce « plaisir préliminaire » pour la rendre partageable et intelligible, une sorte de plus-de-jouir selon l'expression de Lacan. Ainsi le travail de Nebreda illustrerait, à rebours, ce que Freud décrivait dans l'abord d'une œuvre d'art, la véritable jouissance de l'œuvre et de son contenu inconscient devant passer selon lui par une étape de séduction, un piège à regard. L'œuvre de Nebreda relève bien de cette logique dans un mouvement que je qualifierais d'asymptotique tant il est vrai que l'équilibre est fragile et susceptible de se rompre à tout moment.

La fracture que Freud semblait vouloir instaurer entre l'art classique et l'art moderne (notamment avec les surréalistes) n'était peut-être pas encore ouverte. Peut-être le *ready-made* de Marcel Duchamp constitue-t-il le paradigme d'une

80. *Ibid.*, p. 387-388.

81. Collecteur insatiable de documents sur la psychologie des modes d'expression humaine, A. Warburg a mis au centre de son approche anthropologique de l'art, la notion de « survivance » (*Nachleben*) de l'image qui désigne la persistance et la répétition dans le temps de « formules de pathos » (*pathosformel*). Voir sur ce sujet l'excellent ouvrage de Georges Didi-Huberman, note 82.

82. G. Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002.

nouvelle génération d'objets artistiques qui échapperait aux exigences de l'esthétique freudienne. Jean Clair fait remarquer que lorsque Alfred Barr demandait pourquoi il avait usé du hasard, Marcel Duchamp « avait répondu que c'était là l'un des deux moyens d'éviter "l'élément personnel subconscient en art" (l'autre étant, dans la facture, d'user d'un tracé purement mécanique<sup>83</sup>) ».

À l'éradication des motifs personnels de l'artiste, Duchamp, parlant des *ready-made*, y adjoindra le désintérêt que l'œuvre doit produire sur le plan esthétique confinant à une « indifférence visuelle<sup>84</sup> ». Il y a dans la démarche duchampienne une attaque, une subversion de la théorie de la sublimation, comme le fait remarquer R. Tostain, si la sublimation est de déplacer l'intérêt érotique :

« [...] faire taire le désir sexuel pour qu'émerge le plaisir, celui du beau. Là, c'est le contraire : il s'agit de faire taire le plaisir – pas de beau, pas d'émotion esthétique, pour que le désir ait le champ libre<sup>85</sup> ».

Mais ce champ laissé libre n'incite-t-il pas le spectateur à parer le *ready-made* d'une valeur de séduction d'autant plus grande qu'il n'y a rien à voir, ou si peu ? C'est peut-être alors au spectateur de sublimer.

83. J. Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 38.

84. M. Duchamp, « À propos des « ready-made », » dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 191-192.

85. R. Tostain « *Ready-made* et objet a », dans *Le temps d'aimer*, Paris, Denoël, 1988, p. 75.