

Peindre

Par Jérôme La Selve

Je suis peintre ! Cela veut dire que depuis mon adolescence j'ai ressenti le désir de dessiner, de peindre ? S'agit-il de recopier, de reproduire, d'interpréter un modèle ? Peut-être y répondrai-je aujourd'hui.

Déjà je distingue ce qui relève du désir de peindre, de l'acte de peindre. Deux temps qui relèvent chacun d'une organisation psychique propre. Le désir relève d'une cause qui met en jeu la subjectivité ; peindre, je l'associe plutôt à une pulsion d'où le sujet est absent. La pulsion et ses trois temps, j'y reviendrai, c'est ce moment très particulier de la réalisation de l'acte de peindre qui commence avec la saisie du pinceau, le choix de la couleur, le dépôt de cette couleur sur le papier ou la toile. Mais s'agit-il d'une pulsion ou d'un passage à l'acte ? La pulsion est-elle un acte, un passage à l'acte ? Dans le Dictionnaire de la psychanalyse, j'ai trouvé une réponse : peindre est un acte, ce n'est pas un passage à l'acte « *qui est demande d'amour, de reconnaissance symbolique sur fond de désespoir, demande faite par un sujet qui ne peut se vivre que comme déchet à évacuer* » (page 38). De touche en touche se constitue le tableau : est-ce une image ? Est-ce une œuvre ? La distinction de ces deux signifiants me fait associer à la distinction des trois registres Imaginaire, Symbolique et Réel.

L'image c'est de l'imaginaire, qui s'origine dès l'instant de vouloir peindre. C'est comme pour le mathématicien, il doit imaginer son équation. Il existe ce temps imaginaire où s'élabore l'idée – mais est-ce une idée ? – l'idée de ce que je vais peindre. S'agit-il d'une représentation psychique ? Représentation psychique d'un objet ; il m'arrive de « voir » ce que je peux faire d'un modèle, modèle réel ou modèle inventé, en une réalisation idéale. Le résultat sur la toile est tout autre, insatisfaisant. Cela pose la question de savoir ce que l'artiste peint ou qu'est-ce qui se peint à l'insu du peintre. L'insu est à l'œuvre dans l'acte de peindre, comme il l'est dans l'acte de dire. Est-ce cette part d'insu qui apparaît sur la toile et qui vaut l'étonnement du peintre, étonnement souvent défavorable parce que ce n'est pas ça, ce n'est pas ça que je veux peindre. Ce n'est pas comme ça que je le vois. Ça rate ! Ce que je veux peindre échappe à la représentation que je m'en fais. L'objet, je dirai que je me l'approprie

dans une représentation imaginaire, je n'arrive pas à le reproduire sur la toile. D'où cette question : cet objet, est-il imaginaire ? N'est-ce pas un objet réel que je ne vois donc pas et que je ne peux donc représenter comme tel. J'en fais une représentation ratée, au mieux surprenante, étonnante. Du même coup s'introduit la dimension symbolique : le dessin serait une représentation symbolique d'un objet réel que j'aurais imaginé. Mais de quel objet s'agit-il ? De l'objet cause de mon désir ? Un objet que je prends comme modèle mais qui se révélera au-delà du modèle ? Un objet saisi par le spectateur, par le regardeur. Mais je ne sais pas si l'objet saisi est le même pour le peintre et pour le regardeur ?

J'ai fait l'expérience de peindre des arbres, des paysages, des nus, d'abord d'après des photos c'est-à-dire d'une image, puis d'après des modèles vivants. Le travail n'est pas le même. Peindre d'après photo relève d'un travail de recopiage, le plus fidèlement possible, le plus esthétiquement possible. Le dessin produit est-il une métonymie de la photo ? Il s'en distingue par le trait, le coup de crayon qui fait trace de la présence du peintre en tant que sujet. Peindre d'après modèle relèverait plutôt de la métaphore : un signifiant pour un autre signifiant. Du coup, en écrivant ces mots je donne une autre valeur, une autre consistance au modèle. Il n'est plus objet, il devient signifiant. Peindre, dessiner devient écriture, acte d'écrire. Le modèle représenterait le sujet pour le signifiant qu'est le dessin. C'est une autre lecture de la peinture. La peinture, le dessin s'inscriraient dans une chaîne signifiante, la perte s'inscrivant dans la différence entre le modèle et l'œuvre.

Je parlais de métaphore tout à l'heure. Quelle est la perte lors de la production d'une métaphore ? La métaphore est la symbolisation de la perte.

En évoquant la production j'associe avec la structure des discours : l'agent, l'Autre, le produit, la vérité. Pourrait-on dire que peindre est effet de langage ? Me vient alors la question de la peinture chez le psychotique. Pour Garrouste, le sujet c'est l'artiste lui-même. Avec Clémence, nous en avons déduit que ce n'est pas l'art qui fait tenir le psychotique, ce qui le fait tenir c'est d'être artiste que je formulerai ainsi : c'est qu'il y ait de l'artiste comme on dit qu'il y a du psychanalyste.

« Il y a du psychanalyste. », « Il y a de l'artiste. » Ces deux expressions témoignent d'une fonction commune au psychanalyste et à l'artiste, celle que souligne Charles

Melman, de faire vaciller la limite entre symbolique et réel. « *L'un et l'autre tentent de saisir ce qui échappe au symbolique, ce qui résiste au symbolique, et donc de faire valoir une esthétique différente.* » (Retour à Schreber) Artiste et psychanalyste interprètent sur l'équivoque.

Peut-on dire d'un tableau qu'il est un dire ? Charles Melman cite Lacan dans la Leçon IV des *Non-dupes errent* : « *Mon dit a été celui de ce nœud... Mais c'est pas ce nœud qui est important, c'est son dire. Ce qu'il y a de bien dans ce nœud c'est que justement il met en évidence que ce dire, le mien, y est impliqué. Ce dire n'est pas la parole : toute parole n'est pas un dire, sans quoi toute parole serait un événement, ce qui n'est évidemment pas le cas. Un dire est de l'ordre de l'événement, quelque chose qui advient. C'est quelque chose qui est dans le coup, dans le coup de ce qui nous détermine en tant que ce n'est pas tout à fait ce qu'on croit. Ce qui nous ramène à la mise en place du fantasme.* »

A propos de la pulsion : peindre, cela s'inscrit-il dans une pulsion ? Freud distingue trois temps de la pulsion : le premier est actif, allant un objet externe : le peintre se saisit du pinceau ; le deuxième est réflexif, prenant comme objet une partie du corps : le choix, le mélange des couleurs, la création d'une couleur par le regard et par la main, est-ce le temps réflexif de la pulsion ? le troisième temps de la pulsion que Freud désigne comme passif : se faire objet, temps actif pour Lacan, par quoi peut-il être représenté en peinture ? A quel moment le peintre se fait-il objet pour quelqu'un ? Ce qui me vient, c'est le moment, non pas quand il dépose la peinture sur la toile, mais celui juste après. Je crois que c'est Cézanne qui disait d'une aquarelle réussie : « *c'est de porter la dernière touche et de laisser sécher* ». C'est ce temps-là, « *laisser sécher* », que je considère comme troisième temps. Le peintre par cette décision se fait objet, il s'intègre à son œuvre, se fait objet de son œuvre.

Je pourrais aussi évoquer les quatre composantes de la pulsion : la poussée, le but, l'objet, la source (cf. Dico de la Psy), mais je conclurai par cette définition que donne Freud de la pulsion : « *la pulsion est le représentant psychique d'une source continue d'excitation provenant de l'intérieur de l'organisme* ».

Un mot pour citer le devenir des pulsions : renversement, retournement, refoulement, sublimation. Si peindre relève d'une pulsion, la sublimation en est le devenir.

Quand j'évoquais tout à l'heure le ratage éprouvé par le peintre, Lacan nous en propose l'explication quand « *il insiste sur le fait que le propre de l'objet pulsionnel est de n'être jamais à la hauteur de l'attente* » (Dico de la Psy, page 488). C'est la conséquence du trajet de la pulsion qui rate son objet pour la ramener à son point de départ (la boucle autour de l'objet).

Voici quelques citations du peintre Alexandre Hollan et du peintre Alberto Giacometti :

HOLLAN :

- « *Je ne vois pas ce que je regarde, c'est mon meilleur point de départ.* »
- « *Depuis toujours mon contact avec l'arbre a besoin de proximité. Je veux le toucher avec les yeux. Une photo d'un bel arbre ne m'intéresse pas.* »
- « *Quand l'arbre n'est plus devant moi je dois le retrouver, le ressentir en moi-même... Les dessins d'été les plus aboutis ont besoin de grandir, d'aller vers une plus grande simplicité. Le grand format est très exigeant, il n'aime pas les nuances, les détails. Il veut manifester la force de la nature clairement. J'essaye de lui obéir.* »
(Ne s'agit-il pas là de se faire objet, troisième temps de la pulsion ?)
- « *Je suis ce que je vois est vrai seulement au moment où je vois vraiment. Alors il n'y a plus de séparation. Je nais d'un instant à l'autre à une réalité personnelle, mais qui s'ouvre sur une autre, plus grande, plus mystérieuse. L'instant d'après ceci ne sera plus vrai.* »
- « *Empoigner l'arbre, l'attraper là où il se trouve, là où il bouge ... ne pas trop regarder pour mieux voir l'essentiel.* »

GIACOMETTI :

- « *Il faudrait arriver à saisir dans une culture et la tête et le corps et la terre sur laquelle il repose, et en même temps on aurait la possibilité de mettre tout ce que l'on veut dedans. Oui, il faudrait pour sculpter ce tout, sculpter les yeux.* »

- « *En fait, on ne copie jamais que la vision qu'il en reste à chaque instant, l'image qui devient conscience. Vous ne copiez jamais le verre sur la table, vous copiez le résidu d'une vision. »*
- « *Je ne crée pas pour réaliser de belles peintures ou de belles sculptures. L'art ce n'est qu'un moyen de voir. »*
- « *Pourquoi cette manie de vouloir se rendre compte de ce qu'on voit ? »*
- « *L'aventure, c'est de voir surgir quelque chose d'inconnue chaque jour dans le même visage, c'est plus grand que tous les voyages autour du monde. »*
- « *Il s'agit moins de représenter quelqu'un comme on le connaît mais comme on le voit. »*

20 Mars 2020