Carpenté

DE L'UTILITE DE LA THEORIE NEO-FREUDIENNE POUR LA CRITIQUE D'ART

On dit souvent que pour juger l'art comme pour le créer, la seule règle est qu'il n'y a justement pas de règle. La raison en est que tous les critères dont on dispose sont si larges qu'ils défient toute application pouvant être certifiée exacte. Ce qui correspond donc à la remarque de Kant dans Analyse du Beau, remarque selon laquelle l'art, par sa nature même, appartient à un domaine qui lui est propre, loin de toutes questions touchant à la réalité ou à la morale. Il s'ensuit que l'incertitude et la controverse semblent devoir faire partie nécessairement de la critique d'art.

Les disciples de Freud ont néanmoins espéré pouvoir réduire quelque peu le degré d'imprécision de l'analyse de l'art en appliquant les théories de Freud sur la formation des symboles. Ils auraient ainsi suivi l'exemple de Freud lui-même dans ses écrits sur Leonard de Vinci et Michel-Ange. Les quelques résultats obtenus semblent avoir été du domaine de la littérature, comme par exemple les analyses de Hamlet et Macbeth par Ludwig Jekel. Plusieurs problèmes vraiment impossibles à traiter ont limité la critique d'art freudienne. Tou d'abord, Freud a articulé une théorie de pathologie mentale et une théorie partielle de la créativité, mais il n'avait aucune conception claire de l'art. Son article de 1908,intitulé "De la relation du poète avec la rêverie", ne fait aucune distinction, par exemple, entre les fantaisies de l'art supérieur et celles du jeu, de la plaisanterie, etc.; il ne fait donc aucune distinction entre celles du grand artiste et de n'importe qui. C'est-à-dire que le phénomène qu'il analyse

là est celui du "faux isolé" connu. A l'époque de ses "formulations relatives aux deux principes des fonctions mentales" (1911), il indiquait certes la direction d'une solution satisfaisante, mais il n'en créait pas vraiment une. Deuxièmement, Freud lui-même se contredisait dans ses considérations sur l'inconscience du contenu de l'art. Parfois, il semble le considérer comme une satisfaction de remplacement, relativement simple et pré-consciente, ce qui semblerait mieux convenir à un concept de l'amusement; d'autres fois, il s'intéresse à des mécanismes plus inconscients tels que ceux qu'il découvrit en 1908 dans le rapport entre forme et contenu. Troisièmement, tandis que ce rapport forme/contenu est expliqué en termes correspondant à l'idée de Freud sur la beauté purement formelle, c'est-à-dire comme un "avant-plaisir", comme une corruption pour le super-ego, afin de le détourner des plaisirs inconscients interdits des désirs fantasques, ce rapport reste obscur et incomplet. Quatrièmement, un problème plus sérieux et peut-être définitif se pose du fait que les recherches scientifiques de Freud vont dans le sens inverse du développement humain, c'est-à-dire des plus récents aux plus anciens, donc aux plus décisifs des stades de développement - de l'oedipien à l'anal à l'oral - sans que ses découvertes les plus récentes contribuent beaucoup à ses relations avec l'art.

Plus tard, il est arrivé à Freud de citer Mélanie Klein, une de ses disciples. Melanie Klein est neo-freudienne plutôt que vraiment freudienne à beaucoup d'égards. Elle situe la genèse du super-ego bien plus tôt que ne le fait Freud; elle considère en conséquence le stade oral comme plus décisif que le stade oedipien; elle insiste plus sur l'ego que sur la libido; et son interprétation des mécanismes de défense est beaucoup plus étendue que celle de Freud et tout-à-fait différente.

Pour Melanie Klein, le prototype de l'expérience de l'art se trouve dans la solution de l'enfant devant la "position

dépressive". La position dépressive intervient au cours de la première année de l'enfant, quand celui-ci

> introjecte l'objet comme un tout et... devient capable de synthétiser les différents aspects de l'objet ainsi que ses émotions à l'égard de cet objet. L'amour et la haine se rapprochent dans son esprit, ce qui entraîne l'anxiété si l'objet ... n'est pas abîmé ou détruit. Des sentiments dépressifs et de culpabilité entraînent une nécessité de préserver ou de faire revivre l'objet aimé, ceci afin d'apporter réparation aux impulsions et fantaisies destructrices. (La psychanalyse des enfants, pp.xiii-xiv.)

L'application classique de cet argument à la théorie de l'art se trouve dans "Une approche psychanalytique à l'esthétique" de Hanna Segal (1952, réimprimé dans Nouvelles directions de la psychanalyse de Melanie Klein et al). Pour Hanna Segal, "toute création est réellement une nouvelle création d'un objet autrefois aimé et autrefois entier, et maintenant perdu et détruit, un monde intérieur et un Moi détruits.". La création artistique réussie implique pour elle une identification en tant que bonne et donnante, tout au moins dans l'art. Elle demande aussi un sens aigu des réalités, l'artiste devant accepter tout le complexe des sentiments ambivalents de la position dépressive. Cet accent mis sur l'ambivalence lui permet de résoudre des problèmes conventionnels en attribuant de la beauté à l'art. S'appuyant sur Ella Sharpe, Hanna Segal identifie la "beauté" à la bonté rythmique dont le prototype est la satisfaction de l'enfant qui tète et entend les battements rythmés du coeur de sa mère. S'appuyant toujours sur Ella Sharpe, Hanna Segal identifie la "laideur" à ce qui est détruit, arythmique, lié à une tension pénible. Pour Hanna Segal, "le "laid" est une des plus importantes et des plus nécessaires composantes d'une expérience esthétique satisfaisante", tout comme la "beauté", c'est-à-dire que l'art a besoin des deux. Ceux qui ne peuvent tolérer ces sentiments de culpabilité, de perte, etc., peuvent avoir recours à des modes de défense "maniaques"tels que la négation de la réalité psychique ou les tentatives de contrôle omnipotent. Dans l'art, le résultat est un"effet

superficiel et affecté".

Le sens de l'art réussi, pour le public, s'explique selon Hanna Segal par le concept du nach-erleben de Wilhelm Dilthey, c'est-à-dire l'idée qu'il nous est possible de reconstituer intuitivement l'état mental et émotionnel d'autres personnes d'après leur comportement. Car pour Segal, l'art rend concret le monde intérieur de l'artiste. Devant du bon art, le public, selon Hanna Segal, devrait réagir comme suit:

> L'artiste a, dans sa haine, détruit tous les objets qu'il aimait, tout comme nous avons détruit les nôtres, et comme moi, il ressent au fond de lui mort et désolation. A présent, il peut y faire face et il peut aussi m'amener à y faire face, et malgré la ruine et le désespoir, nous y survivons, et le monde également. Plus encore, ses objets devenus maudits et qui ont été détruits, sont de nouveau vivants et sont devenus grâce à cet art immortels.

L'application d'une telle pensée n'est pas du tout facile. Il faut un certain degré d'études techniques, et il faut une bonne dose d'intuition. Cependant, deux importants critiques ont utilisé le paradigme de Klein: Adrian Stokes et Anton Ehrenzweig.

Stokes a été analysé dans les années 30 par Melanie Klein. Il a lu Hanna Segal et un bon nombre d'autres études psychanalitiques sur l'art. Ce fut, surtout dans ses dernières années, un critique extraordinaire. Une de ses plus grandes forces était sa capacité de donner un sens à l'unité de l'art. Pour lui, cela "symbolise les éléments intégrés du Moi autant que d'une autre personne" (The Image in Form, p. 120). L'unité pour laquelle il s'est le plus engagé est, chose curieuse, justement celle qui a aussi attiré les meilleurs des critiques dits formalistes ou"modernistes", tels que Clement Greenberg qui est surtout touché par une unité "difficilement acquise". Mais tandis que les critiques modernistes mettent en général l'accent sur le mélange du proche et du lointain, de l'équilibré et du déséquilibré, etc., Stokes insiste sur l'unité de l'actif-

vital et du calme mortel ainsi que sur la désintégration et l'intégration, le tout dans le sens d'une signification inconsciente. C'est de la manière suivante qu'il décrit la cour de Luciano Laurana au Palais d'Urbino:

> Dans la coordination des matériaux contrastants, le même soin a été apporté à chacun: c'est ensemble qu'ils dégagent un calme qui, pour ainsi dire, respire." (The Image in Form, p. 126)

Son jugement sur Monet est également très significatif. Remarquant que Monet était attiré par des scènes de dissolution prochaine - reflexions, objets recouverts de neige ou baignés de lumière, et autres - il affirme que Monet "distillait une beauté d'un instant, mais solide, à partir d'eux"(p.255). Monet a donc sa propre approche du sujet :"l'objet du sujet est brisé , reconstitué dans la configuration des traits de pinceaux manifestes et fragmentés"(p.252). Pour Stokes, cette caractéristique individuelle est déterminante, car le style de l'artiste doit avoir sa propre nécessité, sa propre obsession même. L'intuition de Stokes était profonde, mais le modèle de Klein lui a très nettement donné accès à la personnalité de l'artiste.

Le modèle de Klein a donc attiré son attention sur certaines faiblesses artistiques, en particulier sur celles qui sont associées à des défenses "maniaques". Le classicisme qui attirait Stokes est celui qui n'a pas d"arrière-pensée comme "la pensée le fait ainsi" (p.240). Les Monet qu'il préférait finalement étaient ceux qui ont été occasionnellement trouvés dans les années 1880 - 1890 et dans lesquels "un motif fortement peint au pinceau suggère une manipulation de l'objet... pour mettre en évidence la domination de l'objet par l'artiste." (p. 256). Clement Greenberg a aussi relevé le même problème dans certains Monet, et il était très convaincu , mais pour lui, le problème est simplement une rare précision du dessin.

Anton Ehrenzweig (1908-1966) était tout autant un théoricien qu'un critique. Son but primordial était de découvrir le

le monde des images "poémagogique" (reflétant le thème de la mort et de la renaissance) qui était pour lui l'essence même de l'art. Ses principales formulations théoriques et sa recherche d'un monde des images universel précèdent son contact avec Klein, vers 1949 (L'ordre caché de l'art., p.197), et ni son paradigme ni sa théorie de l'art ne sont réellement kleiniennes, et surtout pas son insistance sur le monde des images anal et "océanique". Le premier volume de l'ordre caché de l'art fait une distinction importante entre vision scandante ou syncrétistique (le terme est de Piaget) et vision analytique ou convergeante, distinction toutefois utile à la critique kleinienne ou autre. Pour Ehrenzweig, le "regard vide" de la vision syncrétistique est essentiel pour la créativité artistique. Il permet un ordre inconscient caché qui est détruit quand l'effort est conscient. (Il est aussi d'accord avec la notion d'attention "multi-dimensionelle" de Klee). Cette distinction conduit Ehrenzweig à se demander quel peut être un motif fertile; ce serait un motif qui a "quelque chose d'incomplet et de vague dans sa structure" qui exclut donc un aboutissement prématuré, trop conscient, de la forme artistique (L'ordre caché dans l'art, p. 64). Ici encore, des considérations néo-freudiennes peuvent venir étayer des déductions modernes, dans ce cas l'analyse très perceptive de l'élément de base ou de la pierre de construction, faite par Walter Darby Bannard dans "Cubisme, Expressionnisme abstrait, et David Smith" (Artforum, avril 1968).

La critique d'art contemporaine a vraiment besoin de surmonter la crainte de la personnalité de l'artiste et du contenu qui le caractérise le plus. Des modèles de n'importe quelle sorte qui relient une théorie de la personnalité et une théorie de l'art sont donc à cet égard essentiels. Les considérations critiques exposées ici ne sont pas sans problème. Même dans le cas de Stokes, il existe une certaine tendance vers les excès "Patériens" romantiques. Dans le cas de Ehrenzweig, il y a surestimation d'artistes relativement peu importants tels que Bridget Riley, pour des raisons qui sont vraiment d'ordre pré-conscient. Cependant, des considérations kleiniennes

peuvent et devraient conduire à une ré-évaluation d'une grande partie de notre art d'aujourd'hui. On pense à cet égard à Vasarely et à ses oeuvres illusionnistes dont le triomphe maniaque sur la surface de l'image en tant que telle reste méconnu. Ou bien encore à ce grand maître insuffisamment apprécié, Jack Bush, qui a pu prendre une simple image de souffrance pour représenter les maux provoqués par son angine et qui l'a aussitôt transformée en un art splendide. Plus l'éventail des possibilités techniques de critiques sera élargi, mieux cela vaudra.

Littéraire - Pictural

Le ~~seul~~ lieu entre l'analysé et son maître, Professeur est le discours, le langage

- Il est inutile de dresser ~~[illegible]~~ l'inventaire des différences fondamentales qui existent entre le mot et la peinture.

Certes, la méthode psychanalitique peut ~~[illegible]~~ donner une approche ou moins des éclairage, les éléments d'~~analyse~~ nécessaires pour découvrir ce qui étant caché à la conscience, apparaît néanmoins à la surface de la toile

Le mot de Fontalis = inconscient ce par quoi on est vécu - et agi -

Mais ~~elle~~ la psych. ne semble pas être arrivée pour éclairer les peintres. Elle est une Thérapeutique, une méthode un devenir thérapeutique, quand à moi il me semble dangereux d'élargir ou définir son territoire d'application.

De toutes les œuvres de Freud, la plus fécondante est son travail sur L. de V.

La psy. ne peut être qu'un des éléments lumière portée par le regard sur l'œuvre.

Si l'art est un problème psychologique (activité artistique est une tentative pour résoudre Thérapeutique ~~est~~ elle ~~[illegible]~~ une La Création est les conflits intérieurs)