



## Le style dans l'art

publié le 16/06/2009 - mis à jour le 18/06/2009

Monique Varieras, psychologue, psychanalyste : l'intervention à ART'RESEAU 2009

---

### Descriptif :

Le texte et les images de l'intervention de Monique Varieras à ART'RESEAU 2009

---

*L'article comporte six pages. Le texte peut être téléchargé en pdf en fin d'article.*



« Ces traces ? Sont-elles des signes laissés par quelque chose qui aurait passé, là, ou sont-elles des signes disposés pour ouvrir un passage au regard ? ... »

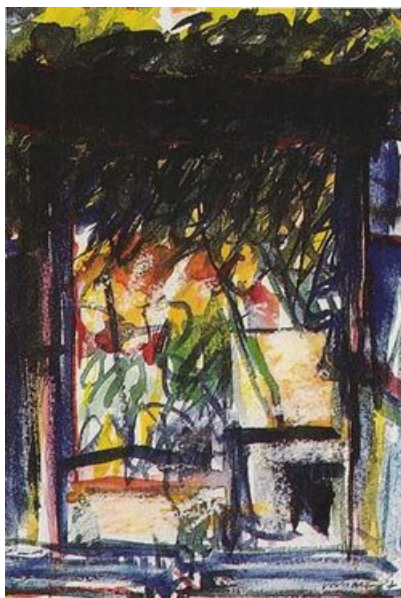
« Là, je suis comme chez moi, ce paysage est une écriture. Je le sais à son tracé rapide, à ses signes diversifiés, à son rythme si prenant que pour un peu j'entendrais la voix, son expansion et jusqu'à sa dispersion progressive, mezzo voce, murmurée, qui passe au blanc avant la fin, laissant l'espace ouvert. »



Daniel VASSART

L'œuvre, du peintre interroge. En situant les contours il pose l'énigme du regard : ce qui nous regarde, ce que nous ne voyons pas. Que peut révéler la lumière ? Une absence peut-être, l'inédit qui pourrait surgir, ou le blanc qui fait tenir l'œuvre ?

Daniel Vassart était peintre, et aussi professeur aux Beaux Arts de Valence de 1966-1989, année de sa mort.



Daniel VASSART

« Très tôt, l'élève doit prendre conscience des exigences du métier, et savoir qu'artisans et artistes sont étroitement liés (...) Depuis toujours artisans et artistes ont compris qu'il était bénéfique à tout point de vue de se grouper en atelier ou corporation autour d'un maître d'œuvre jouant le rôle de professeur. Plus près de nous, les exemples du Bauhaus avec Gropius, Klee, et Kandinsky, ou les cours de Fernand Léger, permettent de constater que patrons et apprentis peuvent s'épanouir parallèlement. »

Le maître d'œuvre jouant le professeur n'est pas le Maître du savoir, mais il maintient l'écart où chacun, de sa différence peut s'épanouir et créer. Le rapport maître-disciple, suppose alors un « lien d'âme<sup>1</sup> », une affection que supporte l'amour voilant l'angoisse sous laquelle gîtent les sentiments dans leur variabilité, comme la crainte, l'admiration, la reconnaissance..., ainsi que la faillibilité à la fidélité. « L'expression de sentiments partagés fait la force du lien d'affection.<sup>2</sup> »



Daniel VASSART

Reprenant à mon compte une partie des questions que vous posez, sur « la part des savoirs, des savoir-faire, du sensible, de l'expression, de la psyché », je vais tenter d'articuler mon propos autour du rapport de la psychanalyse à l'art. S'il n'y a pas de réponse directe à ce qu'est une démarche artistique, nous pouvons examiner ce qui l'engage, ce qui pré-occupe l'artiste et se soumet à la forme dans l'œuvre : le style. « La forme coûte cher. » Empruntant la formule à Paul Valéry, Roland Barthes dit à propos de « Fragments d'un discours amoureux », que le livre est peut-être plus pauvre, mais qu'il le préfère au séminaire, une épure par la forme.

L'artiste toujours précède le psychanalyste. S'il n'y a pas de psychanalyse appliquée à l'art, le psychanalyste est, par contre, impliqué par l'obscur dans l'art, « l'énigme étant de son côté. »

Dans l'hommage fait à Marguerite Duras en 1965, Lacan dit : « ... Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit

de prendre de sa position, lui fut-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie.

C'est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne. »

Freud met l'art du côté de la sublimation par effet de refoulement. Il bute sur le mystère des œuvres d'art qu'il a tendance à renvoyer, aux causes biologiques ou aux aléas de la naissance.

Dans « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci », Freud tente d'appliquer la psychanalyse à l'art, il reconnaîtra que « Le don artistique et la capacité de travail étant intimement liés à la sublimation, nous devons avouer que l'essence de la fonction artistique nous reste aussi, psychanalytiquement inaccessible. »

En 1930, dans son allocution pour le prix Goethe, Freud rapproche les deux hommes Goethe et Léonard de Vinci en ce qu'ils étaient l'un et l'autre savants et artistes. Mais il dit que Léonard de Vinci « ne s'accordait pas avec l'artiste qu'il le dérangeait et peut-être même l'étouffait-il à la fin. » Il lui manquait, dit-il, un intérêt pour ce qui est érotique. Il considérait Goethe à bien des égards proche de la psychanalyse, et plus épanoui.

Il cite Méphisto dans le « Faust » de Goethe :

Le meilleur de ce que tu sais,

Tu ne saurais, pourtant, le dire aux écoliers.

Freud souligne une possible incompatibilité entre un certain savoir, et la démarche artistique, un savoir bouchon, obturant l'énigme accolée à tout savoir, celle du sexe et de la mort.

Revenons à Lacan :

Dans un bref passage de « L'éthique de la psychanalyse », Lacan pose « l'architecture primitive comme quelque chose d'organisée autour d'un vide (...), le vrai sens de toute architecture ». L'architecture serait donc un arrangement structurel dans un espace qui fait bord au non-lieu et tente de définir l'habitable, se heurtant du même coup à la limite toujours fragile entre un dedans et un dehors.

Lacan opère un renversement par rapport à Freud (et ce n'est pas le seul renversement). Sa visée n'est pas la capture du refoulé de l'artiste ou de l'œuvre, mais d'y trouver ce qui peut faire enseignement pour la théorie psychanalytique.

Il fait du trou une place topologique enserrée par trois éléments, représentés par le nouage de trois cercles : le réel, irréductible au sens, il surgit, chaque fois, dans la rencontre comme impossible ; le symbolique qui implique l'acte du sujet dans son rapport au désir ; et l'imaginaire qui fabrique le fantasme, les histoires qu'on se raconte, et tisse l'enveloppe corporelle.

Du trou s'échappent les choses, marquées du style du sujet, inféré par le cycle des répétitions, comme tentatives toujours manquées de retrouver un objet, cause d'une jouissance perdue. Le style serait ce qui vient de loin, un trait, comme témoignage d'une rencontre primordiale, du signifiant, de l'Autre, et des effets de jouissance de cette rencontre sur le corps. La première rencontre engendre la première séparation. À ce moment, l'Autre se constitue (à travers la mère), et du même effet se trouve dépositaire de l'objet. Le sujet s'inscrit dans le désir de l'Autre, lui emprunte ses premiers signifiants, et sans recevoir d'accuser réception, la réitération de sa demande, ne fait que creuser le trou. Un circuit s'établit où l'entrée égale la sortie.

En somme :

- ▶ La naissance de l'objet inclus en même temps sa perte.
- ▶ Du trait émerge une jouissance primordiale.
- ▶ Sur le bord du trait, l'angoisse fait naître le désir, et fonde la structure subjective.

C'est donc sur un palimpseste d'écriture et de ratage, que la pointe du style se confronte à l'art du geste. La singularité du trait se fait sur un forçage dans le réel, et le signal de ce réel est l'angoisse « une déchirure dans l'écran ». Lacan donne à l'angoisse un statut dynamique, en fait un moment logique et structurant, inséparable de la constitution du désir, un affect majeur. Le style serait le produit de la nécessité de s'extraire d'un ratage fondamental sur fond de vide, et signe, dans l'inédit de la création la traversée de l'angoisse.

Du trou, l'artiste puise ses inventions, comme le névrosé son symptôme, le psychotique ses trouvailles. Celui-ci a d'ailleurs bien souvent recours à l'art comme tentative de se soustraire d'un lieu à la fois intime et étranger. Dans ce sens, l'art, comme le réel, n'est pas tranquille.

Tout art est défectueux dira Lacan. Andy Warhol dit quelque part « mes peintures ne correspondent jamais à ce que j'avais prévu, mais je ne suis jamais surpris. »

Car là où vient l'inspiration, quel que soit l'art qui s'impose, surgit l'objet marqué de sa perte, et c'est la trace qu'engage le geste du sujet créateur. La fragilité de cet appui improbable qu'est la trace donne aux œuvres leur caractère provisoire.

C'est alors à une exposition d'Anish Kapoor au CAPC de Bordeaux que je pense, à mon intérêt affecté pour son travail, et ses installations souvent énigmatiques. L'affection mobilise les sentiments, l'émotion, voire la maladie, comme nous sommes affectés d'un style.

Il joue sur les oppositions intérieur-extérieur, visible-invisible, matériel-immatériel. Pour Kapoor comme pour les minimalistes, la présence du spectateur est primordiale. Le spectateur transforme l'œuvre. Kapoor précise : « L'art puise son essence dans notre culture matérialiste. Les œuvres qui prennent cette culture pour sujet auront, d'après moi, une très courte existence. J'éprouve le besoin de m'adresser à l'humanité à un niveau plus profond. Mon travail s'oriente vers le « non-objet. » Il revendique que son objectif est la réalisation de sculptures importées « d'un autre monde ». Dans son traitement du réel, il traduit ce qui fait signe dans la culture : l'éphémère, le non-objet, ce qu'on ne voit pas et qui tient l'ensemble.

L'absence dans l'œuvre convoque le spectateur, ou le visiteur, et ce qu'on ne voit pas est le cachet de l'artiste. Lors d'une interview parue dans *Télérama*, Enki Bilal dit : « J'aime les ellipses et ce qu'on ne voit pas entre deux images, cet espace où le lecteur se fabrique sa propre histoire. »

Jean-Luc Godard dit de Louise Bourgeois qu'« elle est de ces artistes qui font tenir les pages. »

Reste à savoir ce qui s'enseigne ? Comment penser une pédagogie qui contient en elle-même ce qui ne se transmet pas ? Qu'en est-il de la position du maître ? Comment, dans la contrainte de l'enseignement, le maître peut-il produire un écart pour que le sujet passe des identifications à la singularisation ? Si la pédagogie ne peut rien sur l'indéfinissable qu'est le style, elle consisterait alors à assurer le respect et l'attention à son expression. Peut-être le pédagogue serait alors celui qui enseigne la technique, conduit le tour de main et provoque la rencontre.



D.VASSART

Il n'y a pas de création ex nihilo même si l'artiste au cours de son œuvre s'affranchit des influences pour aller vers un langage singulier.

Du trou, l'art et la psychanalyse s'enseignent, en ce qu'il met en abîme toute compréhension ou maîtrise du savoir. De ce parallèle entre artiste et psychanalyste ressort l'acte comme tentative jamais finie et toujours réitérée, à travers le geste du peintre ou du plasticien, le mouvement du danseur, et du côté du psychanalyste, l'interprétation.

L'artiste opère avec les moyens que la science et la technologie mettent à sa disposition, lui-même pris dans son rapport à l'Autre, l'Autre social et politique.

La justesse de l'articulation de l'art et de la technique s'acquiert par l'expérience, elle est assurée par sa constante révision à donner forme au style, une transformation de la trace vers une écriture, le moins de traits, ou le plus juste du trait, « un effort honnête et constant », comme le dit Matisse, et qui va vers l'épure.

La beauté s'éclaire du pas qu'elle prend sur la vérité. La beauté n'est pas stable comme voudrait s'affirmer la vérité et c'est cela la beauté, une harmonie sensible d'un jeu de nœuds.

*Monique Variéras*

4 juin 2009

(1) François Waquet, Les enfants de Socrate, éd. Albin Michel

(2) Umberto Ecco, cité par Françoise Waquet



**Académie  
de Poitiers**

Avertissement : ce document est la reprise au format pdf d'un article proposé sur l'espace pédagogique de l'académie de Poitiers.

Il ne peut en aucun cas être proposé au téléchargement ou à la consultation depuis un autre site.