

Formation de Psychanalyste Anthropologique

Session 2021-2024

MARYLINE CUESTA

- Mémoire -

LES RAPPORTS PARADOXAUX ENTRE LE NARCISSISME ET LE PRINCIPE DE CREATION ARTISTIQUE



© MC

1.	LE NARCISSISME ET LA QUETE IDENTITAIRE DE L'ARTISTE	6
1.1.	LE NARCISSISME ET LA CONSTRUCTION DE LA PSYCHE	6
1.1.1.	APPROCHE PSYCHANALYTIQUE DU NARCISSISME (EGO).....	6
1.1.1.1.	Le narcissisme primaire	6
1.1.1.2.	Le narcissisme secondaire	7
1.1.2.	APPROCHE MYTHOLOGIQUE DE L'UNITE DE L'ETRE	7
1.1.2.1.	Le règne d'Ouranos (castration orale de la naissance vers l'âge de 9 mois	7
1.1.2.2.	Le règne de Cronos : la castration anale (36 mois environ)	9
1.1.2.3.	Le règne de Zeus (castration génitale : puberté, adolescence)	9
1.1.3.	L'EQUILIBRE PSYCHIQUE.....	10
1.1.3.1.	Les instances psychiques	11
1.1.3.2.	La névrose narcissique	12
1.1.4.	L'ACCEPTATION OU LE DEPASSEMENT DES CASTRATIONS	12
1.2.	L'ARTISTE ET LE NARCISSISME PRIMAIRE	14
1.2.1.	LE NARCISSISME PRIMAIRE ET LE PRINCIPE DE CREATION ARTISTIQUE	14
1.2.1.1.	L'hyperconscience des artistes	14
1.2.1.2.	L'appel à la création artistique	16
1.2.2.	L'ATTENTE ET LA LUMIERE CHEZ EDWARD HOPPER	17
1.2.2.1.	Les difficultés conjugales	17
1.2.2.2.	La recherche sur l'interprétation de la lumière et la connexion à l'origine	19
1.2.2.3.	L'isolement de l'être et l'unité perdue	19
1.2.2.4.	Entre mise en scène et refus de l'altérité	20
1.2.2.5.	Entre détachement et quête de l'être	20
2.	LE PRINCIPE DE CREATION ET L'APPEL DE L'ÊTRE	22
2.1.	LA METAMORPHOSE DU MIROIR INTERIEUR SELON PLOTIN	22
2.1.1.	LES NIVEAUX DU MOI	22
2.1.2.	L'AMOUR PLOTINIEN	24
2.1.3.	LA METAMORPHOSE DE NOTRE PERCEPTION INTERIEURE	26
2.2.	L'OUVERT OU LA METAMORPHOSE RILKEENNE	28
2.2.1.	LES RAPPORTS PARADOXAUX ENTRE NARCISSISME ET CREATION	28
2.2.1.1.	Narcisse par Rilke	28
2.2.1.2.	La notion de l'Oouvert et la métamorphose rilkéenne.	29
2.2.2.	LE PRINCIPE DE CREATION ET L'INSPIRATION	30
2.2.2.1.	Rentrer en soi-même.	30
2.2.2.2.	Accueillir la solitude et garder patience	31

2.2.2.3.	« Vivre et écrire en rut ».....	31
2.2.2.4.	Laisser pénétrer en soi la force de la tristesse.....	32
2.2.2.5.	Eprouver le surnombre et accueillir l'Autre.....	33
2.3.	L'APPEL DE L'ÊTRE, ENTRE CONSCIENCE ET VERITE	35
2.3.1.1.	Les différentes muses de la mythologie.....	35
2.3.1.2.	Du muthos au logos	35
2.3.1.3.	Le rôle des muses.....	36
2.3.2.1.	L'artiste, précurseur d'un message au sein de la société dont il est issu	38
2.3.2.2.	La femme Klimtienne entre mémoire et avenir	39
2.3.2.3.	Transcendance de l'artiste en lien avec sa muse.....	40
CONCLUSION.....		43

INTRODUCTION

La notion de narcissisme prête souvent à confusion. Elle fait référence au mythe de Narcisse, magnifié par le tableau de Le Caravage où Narcisse observe son reflet dans une mare. La définition effectivement donnée d'un point de vue littéraire, est l'admiration ou la contemplation de soi-même.

De manière très raccourcie, le narcissisme est donc vu comme le fait de rester figé dans l'amour de son image. Cette approche n'est qu'une faible appréciation du narcissisme qui est bien plus que cela.

C'est avant tout une étape clé de la construction psychique de l'être humain.

Au sens psychanalytique, il correspond, en effet, à la formation de l'égo, le premier sentiment de soi qui implique la construction de la psyché autrement dit, l'unité de l'être permettant d'atteindre une conscience de soi. Le concept psychanalytique est élaboré dans les années 1910 par Sigmund FREUD en tant qu'étape fondamentale de la construction psychique.

Mais y-a-t-il une corrélation entre l'artiste et le narcissisme ?

L'artiste est souvent associé à une personne « narcissique » car l'activité de création artistique est vue comme narcissique par nature, du fait que le sujet s'adresse d'abord à lui-même et met en forme des choses qui sont en lui, alors que le retour vers les autres se fait dans un second temps.

Je souhaiterais désamorcer cette interprétation pour analyser en profondeur pourquoi l'artiste est viscéralement passionné, au péril même de sa vie, pour une quête sans fin d'expression de son être, comme un appel invisible et indicible et, en quoi le principe de création artistique est implicitement lié au narcissisme.

Dans une première partie, les différentes étapes du narcissisme évoquées à travers l'analyse Freudienne seront mises en parallèle avec les mythes grecs. Nous verrons dans quelle mesure l'être humain se structure dans les deux étapes du narcissisme (primaire et secondaire) et pourquoi l'artiste semble arrêté dans le narcissisme primaire.

La deuxième partie aborde les rapports paradoxaux entre le narcissisme et le principe de création associé à la notion de métamorphose. Nous verrons en quoi ce rapport est lié à une recherche de transcendance au-delà même de la pulsion d'exister.

Ce développement s'appuie sur l'approche de psychanalyse anthropologique défendue au sein de l'APA (Association de Psychanalyse Anthropologique).

1. LE NARCISSISME ET LA QUETE IDENTITAIRE DE L'ARTISTE

1.1. LE NARCISSISME ET LA CONSTRUCTION DE LA PSYCHE

1.1.1. APPROCHE PSYCHANALYTIQUE DU NARCISSISME (EGO)

Le concept du narcissisme est élaboré dans les années 1910 par Sigmund FREUD (1856-1939) en tant qu'étape fondamentale de la construction psychique avec, pour support, le développement de la libido au cours de la formation du Moi conçu comme objet d'amour. FREUD distingue deux grandes phases du narcissisme : le narcissisme primaire et le narcissisme secondaire, définis ci-dessous.

1.1.1.1. Le narcissisme primaire

Dans le *Moi et le Ça* (1923), FREUD nommera le narcissisme primaire la période aux tout débuts de la vie de l'enfant, jusqu'à la période du sevrage entre 6 et 9 mois (correspondant au 1 an environ de l'enfant). Il fera correspondre cette période à la phase dénommée « orale ». Il s'agit des moments fondateurs d'une toute première ébauche du Moi.

L'analyse freudienne met l'accent sur un vecteur fondamental de la construction du Moi : la proximité de la mère et l'enfant suivie de la mise en distance entre eux (mère et enfant). La sortie (séparation) de la dyade est associée à la castration orale qui correspond au moment du sevrage du sein et de la diversification alimentaire. Il s'agit effectivement de la « naissance » de la conscience de soi (ou du Moi) en tant qu'unité psychique.

Ce début de construction du Moi qui correspond à la formation de l'ego, s'initie à partir de la distance corporelle progressive qui se forme entre la mère et l'enfant (4-6 Mois). Jusque-là, l'intériorité et l'extériorité n'étaient pas distinctes, comme dans un moment mythique (en rapport avec la mythologie étudié dans le chapitre suivant).

Ce narcissisme primaire est caractérisé par une plénitude apportée par l'amour et l'attention exclusive de la mère pour son enfant dès la naissance qui engendre le Moi dans une certaine perfection que l'on nomme le Moi idéal ; durant cette période, l'enfant est baigné de lumière maternelle (provenant du regard de la mère).

Selon Donald Woods Winnicott, pédiatre et psychanalyste britannique (1896-1971), ce regard peut être identifié comme un premier miroir pour l'enfant.

La distance qui se crée entre la mère et l'enfant, au moment de la castration orale, va attiser ou déclencher une énergie vitale faisant naître ce qu'on appelle le désir. FREUD va repérer ce phénomène et l'appeler l'échange pulsionnel. Il va alors démontrer comment, par cette attirance libidinale, se met en place le jeu des pulsions ¹.

La libido, provoquée par le manque est donc facteur de narcissisation.

¹ Schéma des pulsions, Vocab de psychanalyse LAPLANCHE et PONTALIS p. 227

1.1.1.2. Le narcissisme secondaire

La deuxième période fondatrice de la construction psychique démarre vers les 9 mois de l'enfant et se nomme le narcissisme secondaire. Lacan, psychiatre et psychanalyste français (1901-1981), a nommé (établi) ce moment « le stade du miroir » c'est-à-dire le moment où l'enfant sort de la dyade protectrice en reconnaissant sa propre image.

Selon Linda GANDOLFI, psychanalyste anthropologique française contemporaine, ce stade du miroir correspond à un deuxième miroir pour l'enfant : celui où il se reconnaît, le premier miroir ayant été défini par Donald Winnicott. Son regard sur lui-même et surtout son amour pour sa petite personne va s'éveiller. La mère ne devient plus centrale et l'enfant s'ouvre à tous les membres de la famille.

Mais ce Moi, en construction, cherchera progressivement à se rendre semblable au modèle. L'identification rejoint le désir de faire plaisir à l'autre, pour se montrer à sa hauteur, c'est le postulat de l'idéal du Moi qui correspond à la personne qu'on souhaite devenir, ainsi qu'aux idéaux reçus par l'éducation. C'est la somme de ces identifications qui forme un idéal, par définition inatteignable.

Le narcissisme secondaire débute vers les 9 mois et se poursuit jusqu'à l'adolescence. Il se développe en passant deux autres castrations que FREUD a dénommée la castration anale (vers 36 mois au moment du développement de la parole) et la castration génitale (entre 14 ans et 18 ans à la période de l'adolescence) entrecoupé d'une période de latence entre 7 ans et 14 ans. Cette dernière étape fluctue selon les individus, en fonction de la puberté qui peut commencer à partir de 12 ans.

1.1.2. APPROCHE MYTHOLOGIQUE DE L'UNITE DE L'ETRE

La mise en parallèle des mythes grecs et les étapes de l'évolution de l'enfant, permet une mise en évidence imagée et pertinente des différentes phases de la construction de la psyché, énoncées ci-dessus, tout en nourrissant l'étude de l'être humain d'une approche anthropologique.

Dans la Philosophie de la mythologie, SCHELLING² a repéré que la chronologie entre les trois grands règnes d'Ouranos, Cronos et de Zeus doit être vue comme une succession logique rendant possible la venue d'un temps historique et de ce fait, la venue de l'homme à la conscience. A ces trois grands règnes s'associe 3 castrations comme 3 moments clés de la venue de la conscience qui structurent l'unité de l'être.

Dans la Maladie, le mythe et le symbole³, Linda et René GANDOLFI ont pu mettre en parallèle l'évolution de l'enfant et les mythes Grecs, considérés par Schelling comme une grande métaphore de la venue de l'être à la conscience.

1.1.2.1. Le règne d'Ouranos (castration orale de la naissance vers l'âge de 9 mois

L'œuvre du poète grec HÉSIODE (VIIIe siècle av. J.-C.) s'intitulant « La Théogonie » (en grec ancien Θεογονία / Theogonía) et écrite en hexamètres dactyliques, joue un rôle fondateur dans la connaissance de la mythologie grecque. Le terme « théogonie » vient du nom θεός / theós qui signifie « dieu » et du verbe γεννάω / gennáō qui signifie « engendrer ». Il s'agit donc d'un récit de l'origine des dieux.

² Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING, Philosophie de la mythologie, trad. A Pernet, éd Million, 1992

³ L et R GANDOLFI, La maladie, le mythe et le symbole, éd du Rocher, 2012

HÉSIODE narre d'abord les circonstances de sa vocation : les Muses l'ont visité alors qu'il faisait paître ses troupeaux sur les pentes du mont Hélicon. Elles lui ont remis un rameau de laurier, et lui ont ordonné de chanter l'histoire des dieux immortels. La seule condition qu'elles imposent à ce don de voyance poétique est de les célébrer au début et à la fin de chacun de ses chants, ce que fait HÉSIODE aussitôt en leur écrivant un hymne.

HÉSIODE évoque ensuite l'émergence du règne de Zeus.

Au commencement est le Chaos, état d'indistinction universel qui donne naissance à Gaïa (la Terre), suivie par Éros (le Désir, principe du commencement et de l'origine). De ces divinités premières naissent les éléments naturels (la Nuit, le Jour, etc.) et de nombreuses divinités allégoriques (le Sommeil, la Mort, etc.).

Gaïa va engendrer Ouranos (ciel), son propre principe masculin, qui la recouvre aussitôt sans pouvoir s'en détacher. La psychanalyse anthropologique a repéré dans ce mythe originel ce moment où le nourrisson et la mère forment une dyade.

Puis, s'unissant à Ouranos, elle enfante notamment des Titans, parmi lesquels Cronos qui deviendra le roi des Titans. Les Titans formaient la progéniture la plus intelligente de Gaïa et d'Ouranos reconnu comme le premier couple divin de la mythologie. Les premiers hommes apparurent au temps de Cronos, pendant lequel ils connurent l'âge d'or, vivant sans aucun souci, sans même avoir besoin de travailler.

Mais la première particularité de ce mythe est liée au récit du moment-clé de la mise au monde de Cronos : Gaïa demande à Cronos de couper le sexe d'Ouranos avec une serpe dentelée, pour se libérer. Il s'agit donc d'un moment clé : le moment de la disparition de l'unité avec la séparation de Gaïa et d'Ouranos mais aussi et de la naissance de Cronos.

Si on met en parallèle l'évolution de l'enfant, il s'agit ici de la métaphore du moment de la naissance, de cette première grande déchirure entre le nouveau-né qui naît à l'existence en s'arrachant du ventre maternel.

On peut associer aussi une deuxième étape clé où le nourrisson commence à se détacher de la mère vers ses 9 mois au moment du sevrage. Grâce à l'analogie avec le mythe de Cronos, il est plus aisé de comprendre ce que signifie la « castration orale », identifiée et vécue comme une véritable coupure, déchirure ou séparation. Ce moment douloureux est pourtant une nécessité pour que se déploie un espace temporel (Cronos) propre à l'enfant ou l'être en devenir.

On note bien que dans le premier moment mythique, la psyché de l'homme est dans une grande proximité avec la nature. L'homme est poreux et intégré dans la nature : il fait corps avec elle. Il n'y a pas encore de barrière entre l'intériorité et l'extériorité. Il s'agit bien de l'âge d'or, l'âge des temps heureux et insouciant qui ne connaît ni la vieillesse ni la mort.

La deuxième particularité de ce mythe est la naissance d'Aphrodite qui naît de l'écume formée par le sang du sexe d'Ouranos tranché et tombé dans la mer. La séparation tranchante d'Ouranos et Gaïa entraîne la naissance d'Aphrodite, déesse du désir et de l'amour. Le manque issu de la séparation est donc bien la source du désir et de l'énergie vitale. Aphrodite symbolise les pulsions qui vont rapprocher l'enfant à sa mère par le biais de l'attraction libidinale dénommée « libido » par FREUD.⁴

⁴ Sigmund FREUD : *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad P. COTET, PUF, 2010

1.1.2.2. Le règne de Cronos : la castration anale (36 mois environ)

Selon la Théogonie d'HÉSIODE, la séparation d'Ouranos et de Gaïa par Cronos est une histoire qui se répète. Ouranos le sait et prévient Cronos qu'il sera lui aussi évincé par son fils. Le phallus ayant disparu, il ne peut subir la même castration. La gestation devient temporaire et permet la mise au monde des enfants de Cronos par sa femme et sœur Rhéa. Cronos trouve une parade : avaler les enfants au fur et à mesure que Rhéa les met au monde de manière à empêcher le cycle de l'évolution. Rhéa trouve alors un stratagème : elle cache le dernier-né Zeus qu'elle remplace par une pierre. Cronos avale la pierre et Zeus peut naître et grandir.

Ce mythe évoque le moment où l'enfant découvre et investit le monde qui l'entoure à partir de son de son âme sensible (imaginaire). Cronos symbolise le tout premier temps cyclique.

Il s'agit de la deuxième période de construction psychique appelé narcissisme secondaire.

Durant cette deuxième période, l'enfant prend conscience de la présence du père et tant qu'Autre à côté de la mère. L'altérité, ou la rencontre de l'Autre, naît de cette rencontre duelle et active au cours de laquelle l'être humain s'exerce au faire et à l'agir. L'enfant gagne sa place dans la famille et s'engage plus profondément dans l'existence. Il s'agit d'une phase de fortification du Moi dans son processus de défense qui implique le développement de l'humeur belliqueuse. Cela fait partie de la construction de l'être. La confrontation aux autres suppose l'idée du conflit.

1.1.2.3. Le règne de Zeus (castration génitale : puberté, adolescence)

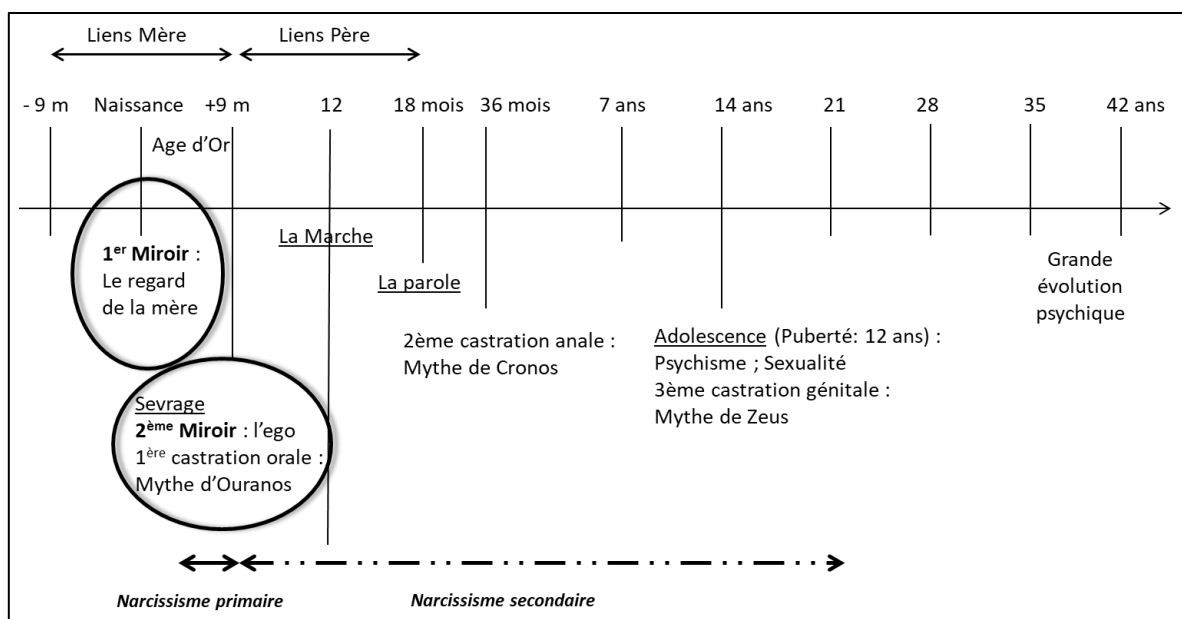
HÉSIODE nous indique que Zeus lutte contre toute castration et met tout en œuvre pour ne pas être détrôné à son tour. Pour cela Zeus va dévorer Métis (déesse de l'intelligence rusée) alors qu'elle est enceinte de lui. Il va accoucher lui-même d'Athéna par la tête. La logique de répétition est ainsi respectée sauf que Zeus va plus loin : il avale le principe féminin qui doit mettre au monde l'enfant susceptible de le détrôner. Le principe masculin s'approprie l'intelligence du principe masculin de la femme.

Or, c'est en accouchant par la tête qu'il accomplit la véritable castration. Zeus évite d'être détrôné en épousant Métis (la dualité) mais il accouche par la tête d'un principe féminin viril auquel il va devoir déléguer une partie de sa puissance. Il est question de transmission. Athéna, la déesse guerrière naît casquée et prête au combat dès sa venue au monde.

L'homme s'émancipe de la femme en accouchant de la Déesse casquée qui sera assimilée par Linda GANDOLFI à la pensée.

Dans la castration génitale, l'acceptation de la perte de l'imaginaire de l'autre sexe que le sien, permet à l'être humain de forger sa virilité. Le monde de la pensée est le véritable combat de l'homme contre les ténèbres originelles. Chez l'adolescent, cette étape est le moment où il sort d'un désir de représentation parentale, de mimétisme et/ou de mêmeté, vers une différenciation corporelle, sexuelle et intellectuelle.

Ce dépassement donnera alors accès à l'unité psychique différenciée de la mère et du père. L'autonomie et l'ouverture affranchie vers l'Autre, ne peuvent être atteintes qu'en combattant le désir de rattachement à un idéal qui n'est pas le sien et donc inatteignable. Mais dans la séparation se joue surtout la nuance entre l'opposition et le dépassement. Seule la notion de transmission donnera à l'être la possibilité de vivre ce dépassement plus sereinement et d'accéder à sa propre capacité de penser.



Chronologie de l'unité de l'être - Approche mythologique et psychanalytique

En somme, les trois castrations repérées par la psychanalyse et largement élaborées dans la théogonie d'HÉSIODE donnent une base structurale importante à la compréhension de l'évolution psychique. Le mot clé de cette avancée est la préservation tout au long de cette élaboration de l'unité psychique de l'être. Nous pouvons voir à quel point le Moi est une fiction (comme le proposait déjà FISCHTE, philosophe allemand) et à quel point il est fragile.

Notons que chaque étape prépare la venue de l'étape suivante en procédant par refoulement. C'est justement dans le déroulement de ces étapes que quelque chose de particulier va se passer. Pour aller plus loin dans cette thématique, il nous faut entrer dans les arcanes du Narcissisme freudien.

1.1.3. L'EQUILIBRE PSYCHIQUE

En mettant en parallèle les mythes et les arcanes du Narcissisme amorcée par la théorie de FREUD, il est constaté que le passage à l'autonomie, garant de l'équilibre psychique au moment de l'adolescence, conclue l'ensemble des castrations précédentes.

Aussi, chaque castration nécessite une acceptation : la première est celle de la séparation du sevrage de l'origine (castration orale), la deuxième, celle de la perte de la fusion entre l'intériorité et l'externalité (castration anale), et la troisième, celle de l'acceptation identitaire et du nécessaire dépassement de l'idéal désiré et conditionné par l'accompagnement parental (castration génitale).

Il est donc important de comprendre que la manière dont sont vécues les étapes de castration conditionne l'équilibre psychique. En fonction des fondements de la structure du Moi particulièrement entrepris pendant l'étape de narcissisme primaire, le champ des possibles s'ouvre aux troubles narcissiques.

1.1.3.1. Les instances psychiques

Le pôle pulsionnel de la personnalité de chaque individu est dénommé « le Ça ». Ce terme a été inventé en 1923 par Georges GRODDECK, médecin et psychothérapeute allemand de la fin du XIXème siècle (1866-1934) et fut repris et conceptualisé la même année par Sigmund FREUD ⁵.

Dans la théorie freudienne, l'instance psychique "Ça" représente les intérêts pulsionnels de l'individu et compose les 3 parties de l'appareil psychique avec le « Moi » et le « Surmoi ».

Le Ça est la partie la plus chaotique et la plus obscure qui fait partie du domaine de l'instinctif et du biologique qui ne connaît ni règles de temps ou d'espace, ni interdits. Le surmoi incarne les règles, la loi, les limites et les interdits notamment celui de l'inceste.

L'instance première est le Ça. En sont issus dans un premier temps le Moi, formé grâce au contact avec la réalité extérieure, puis dans un second temps, le Surmoi, introjecté par le Moi qui fait se retourner l'énergie pulsionnelle contre lui-même.

Le Moi représente les intérêts de la totalité de la personne et le Surmoi, les intérêts extérieurs.

Le nourrisson a une vie mentale et somatique très proche du pulsionnel, c'est à dire commandée presque exclusivement par les besoins archaïques. Sa vie psychique est dominée par le principe de plaisir qui régit le fonctionnement du ça, et est donc soumise au principe de toute puissance et au désir de satisfaction immédiate et illimitée. Du monde qui l'entoure et le domine, n'existe que ce dont il a besoin. Tout ce qu'il croit et ressent existe, car il ne fait pas la part du réel et de l'imaginaire.

Réservoir de la libido et de l'énergie psychique, les contenus du Ça sont d'une part, héréditaires puis d'autre part, refoulés et acquis. Les pulsions (pulsion de vie et pulsion de mort) sont contenues dans le Ça. FREUD en distingue deux :

- La pulsion de vie (ou d'auto conservation, ou sexuelle) : les pulsions qui en découlent ont pour fonction de lier les énergies et de maintenir la vie ;
- La pulsion de mort : elle fait tendre l'organisme vers un état zéro et comprend la destruction (principe d'agressivité), la répétition et la régression.

Le Ça entrera en conflit avec ces nouvelles instances en construction (le Moi et le Surmoi). A la rencontre du Ça et du Surmoi (ainsi que son "pendant" plus élaboré qu'est l'Idéal du Moi représentant les intérêts narcissiques de l'individu) se trouve le Moi. ⁶

INCONSCIENT		Idéal du Moi : "tu dois", "tu devrais". Surmoi : "tu ne dois pas" (interdits, la loi, les limites...)
CONSCIENT		Moi : pôle défensif de la personnalité construit avec les exigences du ça et les interdits du Surmoi face au réel.
INCONSCIENT		Ça : pôle pulsionnel. Besoin de satisfaire immédiatement les pulsions. Principe de plaisir.

Sous la pression du Surmoi et de la réalité extérieure, le Moi élabore des mécanismes de défense permettant de lutter contre une surcharge d'énergie qui ne peut se libérer et qui provoque ce que l'on appelle un « affect » d'angoisse liée à la pulsion.

⁵ Sigmund FREUD : *Psychanalyse et Médecine*. Section III (1925), Ed. BoD, Books on Demand

⁶ Cours de psychologie pour ISP : sélection de textes. Mis en forme et présenté par Mr D. GIFFARD pour le site "Psychiatrie Infirmière" : <http://psychiatriinfirmiere.free.fr>

Ces mécanismes psychiques préservent le Moi et le protègent aussi des exigences pulsionnelles du ça. Mais ce dont le Moi se protège en priorité, c'est de l'angoisse. Le Moi est le pôle défensif de la personnalité construit avec les exigences du Ça et les interdits du Surmoi face au réel.

Si une représentation inconsciente est incompatible avec les exigences du Surmoi, elle apporte du plaisir mais provoque aussi du déplaisir. Le Moi, pour se défendre contre cette représentation, va utiliser divers procédés que l'on réunit sous le terme de "mécanismes de défense du Moi".

1.1.3.2. *La névrose narcissique*

Lorsqu'il y a refoulement lié à un mécanisme de défense contre l'angoisse, le Moi abandonne le Ça à son sort et entreprend un refoulement de l'aspiration instinctive jugée comme dangereuse. Le problème est qu'on ne peut pas se fuir. L'aspiration refoulée est isolée et abandonnée à elle-même et devient inaccessible. Une partie du ça demeure au moi un terrain défendu. Mais, elle engendre des rejets psychiques qui apparaissent ensuite dans la conscience et que l'on appelle « symptômes » ou « troubles nerveux ».

FREUD explique alors la genèse des névroses ainsi : « Le moi a tenté d'étouffer certaines parties du ça d'une manière impropre ; il y a échoué et le ça se venge. La névrose est donc la conséquence d'un conflit entre le moi et le ça, conflit auquel le moi prend part car il ne peut absolument pas renoncer à la subordination aux réalités du monde extérieur ». Mais ce qui cause le mal c'est le refoulement, qui a lieu quand le moi est peu développé, peu différencié et sans force. C'est la raison pour laquelle, les refoulements « décisifs » ont tous lieu dans la première enfance.

Dans le cas contraire, où le « Moi » se laisse entraîner par le « Ça » en renonçant à toute considération avec le monde extérieur (et à tout principe de réalité), on assiste à la genèse des psychoses. Le « moi » prend parti du « Ça » et le ce dernier garde son caractère d'aveugle inflexibilité.

En somme, pour en revenir à ce passage important entre narcissisme primaire et le narcissisme secondaire, le désir qui découle du manque (de l'origine maternelle) est la source même de « l'appel à être soi ».

Ce désir va être le moteur des pulsions de vie (Eros) et de mort (Thanatos) conditionnées par la satisfaction ou non d'un désir. Et c'est justement ce désir qui sera un moteur important de créativité chez les artistes notamment.

Cet aller-retour progressif entre la mère et l'enfant permet donc d'accepter progressivement cette distanciation elle-même facteur d'individuation.

1.1.4. L'ACCEPTATION OU LE DEPASSEMENT DES CASTRATIONS

Le passage du narcissisme primaire au narcissisme secondaire semble être le saut le plus significatif de la construction de la psyché. La difficulté de ce passage est liée au fait qu'il s'agit de la plus grande acceptation de castration : celle de la perte de l'unité originelle maternelle c'est à dire la séparation d'avec l'origine. Et c'est cette grande difficulté qui fait naître, paradoxalement, la pulsion vitale c'est-à-dire le désir de vivre en lien avec le désir de se ré-approcher de la mère et de l'origine.

En l'absence de sa maman, l'enfant va rêver d'elle et va fantasmer sur son retour. Ce qui lui permet de patienter dans ces moments de manque et de non satisfaction. La mère demeure le premier objet de désir.

Serge LÉBOVICI, professeur de psychiatrie et psychanalyste français (1915-2000) explique que le bébé conçoit le regard de la mère comme une lumière dont il est entouré, baigné et qu'à l'inverse, les perturbations qu'il y perçoit l'atteignent profondément comme des ombres inquiétantes au point de provoquer parfois des troubles persistants.⁷

Pour la vie psychique, ce moment initial est fait de multiples instants qui vont laisser des traces indélébiles, des sources d'excitations permanentes jamais assouvies, dont la libido se nourrit.

Lou ANDREAS SALOME (1861 – 1937) femme de lettres germano-russe et une des premières femmes psychanalystes, donne une définition du narcissisme non pas forcément comme étant l'amour de soi mais comme étant « le point où le soi se retourne en son contraire ».⁸ Elle évoque la période pulsionnelle où l'être est dans une totalité originelle confuse et elle implique le corps encore peu indifférencié. Il s'agit bien de ce que FREUD plus tard nommera le narcissisme primaire.

Selon elle, l'amour de soi et l'amour du monde sont confondus. Elle rejoint la position de Walter F. OTTO (1874-1958) sur l'association entre la conscience mythique et la conscience historique.⁹

Elle accorde plus de place à ce narcissisme primaire d'avant la coupure. D'un point de vue anthropologique, l'âme sensible précède l'âme d'entendement. En mettant le narcissisme primaire au premier plan, elle écarte le « Ça » qui lui paraît trop éclaté, trop dispersé pour évoquer cette unité primordiale. Le narcissisme assure, selon elle, deux fonctions : le réservoir du repli sur soi et d'auto-jouissance (de « l'effet couette » jusqu'à l'addiction) et le lieu de toute rechute dans la régression. Il constitue la base sur laquelle repose ce qu'elle appelle l'échelle psychique.

Le corps est donc la part d'extériorité la plus proche de nous. Lou ANDREAS SALOME souligne l'ambiguïté de ce corps qui enferme l'être mais qui peut être abordé de l'extérieur comme un objet. Cette fusion primordiale nous relie à la fois au corps et à l'universel.

*« Ce qui constitue l'être corporel, séparant la chose de la chose, la personne de la personne, tient dans ce « secret manifeste » d'être par excellence, le principe d'unification des processus internes et externes (...) Ainsi, dans nos relations d'objet, il est à la fois le champ de séparation qui nous coupe de tout le reste et le lieu de rencontre de toute chose [...] ».*¹⁰

Elle en déduit que le corps physique se trouve ainsi « au carrefour des pulsions » qui s'expriment dans l'activité amoureuse et nous tirent de la solitude de l'individu. Mais le corps est aussi un obstacle car il ne veut pas renoncer à la fusion originelle et représente donc un frein à la construction du Moi. Ce dernier doit s'arracher à cette fusion. Lou Andréas Salomé a une vision particulière de ce stade qu'elle qualifie de : réprobation comme une étape importante pour l'intellect : le passage entre la sensibilité et l'entendement.

A ce niveau, elle place la sensibilité notamment de l'artiste au centre de sa découverte de l'accès à l'inconscient.

Un paradoxe est posé entre le désir inconscient charnel de fusion à l'origine et la soif d'émancipation et d'individuation consciente de l'être nécessitant une séparation de cette même origine. Nous verrons ci-après que l'artiste est au cœur de ce paradoxe et en offre un témoignage par son art.

⁷ Pinol-Dourriez M., *Bébé agi, bébé actif*, Paris, PUF, 1964.

⁸ Lou ANDREAS-SALOME : *Lettre ouverte à FREUD* - Ed. Point, 1983 – Lettre 3 p. 40

⁹ Walter F. OTTO (Walter Friedrich Gustav Hermann) : « *Les Dieux de la Grèce, Les dieux de la Grèce - La figure du divin au miroir de l'esprit grec* », Payot, 1993

¹⁰ Lou ANDREAS-SALOME : opus cité. Ed. Point, 1983 – Lettre 3 p. 43

1.2. L'ARTISTE ET LE NARCISSISME PRIMAIRE

1.2.1. LE NARCISSISME PRIMAIRE ET LE PRINCIPE DE CREATION ARTISTIQUE

Au-delà de cet apprentissage à la séparation puis à l'autonomie, il est bien question de conscience de soi et de narcissisation c'est-à-dire de fondement de l'égo. Il n'en est pas moins difficile, pour le Moi en devenir, de quitter un monde maternel enchanté garant de sécurité mais aussi porteur de lumière et déclencheur d'imaginaire.

Cet imaginaire que l'enfant développe en lien avec le désir de se rapprocher de maman va bien au-delà car il foisonne avec une connexion à l'origine qui le dote d'une conscience émotionnelle originelle. En effet, les nourrissons tout comme les hommes du paléolithique ont les sens en éveil par rapport à une réalité du monde qu'HÉSIODE a si bien retraduit dans sa Cosmogonie. Le petit être est en rapport avec l'essence des choses et a encore accès à une connaissance qu'il perdra en grandissant. On peut supposer qu'il perçoit avant le stade du miroir, la réalité sans filtre.

Dans le mythe de Narcisse, Tirésias a prédit à Liriopé, la mère de Narcisse, enceinte, qui s'interrogeait sur l'espérance qu'il aurait une longue vieillesse, répondit : « S'il ne se connaît pas ». Se connaître c'est donc mourir à une perception originelle du monde ; un monde qui nous livre peut-être à ce moment-là ses secrets. Ainsi, la perception de l'enfant avant le stade du miroir, alors qu'il est encore dans la dyade, est le foyer de ce que l'on appelle « le principe de création artistique ». La créativité n'est-elle pas le fait de faire vivre en soi ce désir de créer ? Les artistes sont-ils rattachés à ce désir primaire ? Nous aborderons dans le chapitre suivant la théorie de Lou ANDREAS SALOME basée sur l'idée que l'artiste ait pu garder un lien avec cette perception originaire mais au prix d'une souffrance terrible.

1.2.1.1. *L'hyperconscience des artistes*

Dans « Lettre Ouverte à FREUD », Lou Andréas SALOME va montrer à FREUD l'importance de sa découverte — l'accès à l'inconscient —, comme le lieu d'origine de la vie. Elle va montrer qu'il éclaire la position des artistes qui seuls sont restés en contact avec cette intériorité lointaine.

Au début de sa lettre, Lou ANDREAS SALOME repart sur l'époque de l'enfance au moment où les processus de séparation n'ont pas encore opéré. L'être est alors pour elle dans un monde sacré et a accès à la pureté du divin. C'est un monde de puissance magique que l'on ne peut retrouver dans la réalité. Seul l'artiste est capable de le restituer. L'œuvre d'art ne convoque pas la réalité mais crée une réalité parallèle. C'est la métaphysique qui donne à l'art ou plutôt à l'artiste son support universel.

En allant fouiller dans les couches de l'inconscient, quelque chose que Lou ANDREAS SALOME nomme « au-delà du principe de plaisir » — c'est « l'au-delà » qui est important —, apparaît dans les couches profondes de l'inconscient. Ce quelque chose touche la métaphysique. Elle donne l'exemple du rêve qui n'est pas que la satisfaction du désir. C'est dans cette couche que se trouve le génie créateur.

« Et c'est dans la mesure où chacun a en fin de compte des racines dans cette même couche profonde qu'il serait touché par l'œuvre du créateur, qu'il aurait le sentiment de prendre une part active à l'effet qu'elle produit. »¹¹

¹¹ Lou ANDREAS-SALOME : opus cité – Lettre 7 - Ed. Point,1983, p. 109

Selon Lou ANDREAS SALOME, c'est grâce à cette origine qui nous habite que l'on peut comprendre l'artiste. Il existe ainsi selon elle, un état « hors de soi » qui ressemble à un état « chez soi ».

L'artiste est capable de s'arroger cette part inconsciente profonde. Elle explique que l'émergence de ce processus est inconsciente chez l'artiste.

Selon elle, l'artiste reste en connexion avec l'origine et en contact avec une antériorité lointaine absorbée dans le narcissisme primaire. « *L'artiste créateur serait le conservateur d'idées originelles qui résistent à l'évolution, laquelle est aussi une forme de limitation restrictive, et qui recourent encore à une sorte de contrainte de répétition.* »¹².

Sa sensibilité hors du commun émane de la confusion ou la porosité avec le monde. Cette sensibilité développée forge une hyperconscience qui l'appelle à retrouver dans le monde quelque chose de la satisfaction de l'origine. Mais pourquoi l'artiste semble-il être arrêté dans le narcissisme primaire et en quoi cet arrêt est la source d'une capacité d'hyperconscience qui lui donne sa valeur d'artiste et lui permet d'être ce qu'il est ?

Le célèbre Mythe de la caverne de la République de PLATON démontre la place importante de l'hallucination et du fantasme. Les êtres humains sont comme des prisonniers enchaînés dans une caverne, et qui ne voient du vrai monde que les ombres projetées par la lumière du dehors sur le mur de la paroi du fond. Des liens les empêchent de tourner la tête. « Un feu brûle en arrière d'eux » et fait danser les ombres. Gérard BONNET, psychanalyste, y voit les feux de la libido propre au sujet.

Dans son fameux mythe de la caverne, PLATON montre à quel point l'homme coupé de la divinité devient un forçat de l'existence. Il rejoint ainsi la sagesse orientale pour laquelle le monde est maya (illusion) et que ce que nous prenons pour la réalité n'est que la partie immergée de l'iceberg de la vie.

Le feu qui « brûle en arrière d'eux » représente la façon dont chacun s'approprie la lumière d'origine. Cette lumière ne saurait suffire sans le feu qui va alimenter les désirs uniques à chacun. Sans cela les rêves n'existeraient pas. Les représentations que se fait l'enfant, comme les ombres de sa caverne intérieure vont jouer un rôle au cours de son existence.

Donald MELTZER, psychiatre psychanalyste américain (1922-2004), a démontré que des moments lumineux du début de la vie, même s'ils sont fugaces et épisodiques, impriment en profondeur la psyché car l'enfant intériorise la lumière perçue dans le regard maternel et il en joue en la faisant miroiter dans son monde intérieur.¹³

C'est ce que l'artiste ne cesse jamais de perpétuer : il fait miroiter cette lumière en lui. Dans le mythe de la caverne, on pourrait se poser la question : Est-ce que l'artiste est enchaîné ou pas comme les autres humains ? A mon sens, ce n'est pas l'important qu'il le soit ou non car dans sa réalité, il n'a pas besoin de tourner la tête pour voir et/ou savoir. Il sent qu'il existe quelque chose au-delà qui fait miroir au dedans de lui et il va chercher à l'exprimer. En désirant capter dans le monde une lumière qui éclaire en lui un ressenti qui l'inspire, il cherche à voir en dedans de lui-même l'écho d'une origine perdue.

Ainsi, il a l'impression de s'approcher de sa vérité et de son identité originelle. Le risque est de s'abstraire de la réalité physique pour tendre vers un imaginaire obsédant.

¹² Lou ANDREAS-SALOME : opus cité, p. 108

¹³ Gérard BONNET : *Le Narcissisme De l'amour de soi à l'amour de l'autre* - p. 32

Le critique d'art américain Richard WOLHEIM écrivait sur MANET : « avec lui nous contemplons des figures distraites, perdues en elles-mêmes, dont l'esprit est livré, ou plutôt en proie à des pensées puissantes et troublantes ». ¹⁴

Un état de « self-absorption ». Comme si l'artiste cherchait à retrouver en l'autre les traces de ce contenant d'une richesse infinie qui est la source de sa vocation première. Les personnages des tableaux ont une contenance au sens propre du terme et nous touchent. ¹⁵

Les artistes semblent donc avoir la capacité à capter le monde sensible originel aussi bien que la sensibilité intérieure des autres personnes qu'ils rencontrent. C'est à ce moment précis qu'ils touchent l'observateur au plus profond de lui-même et à travers le temps. C'est comme s'il tentait de colorer les ombres qu'il perçoit et que le mythe de la caverne décrit si bien, comme pour montrer au monde quelque chose que lui seul a pu voir ou sentir, quelque chose qui brule en lui. On peut alors se poser la question sur la conception admise dans l'antiquité selon laquelle c'est l'œil qui éclaire le monde et non l'inverse.

1.2.1.2. *L'appel à la création artistique*

D'un point de vue psychanalytique, et selon la théorie de Lou ANDREAS SALOME, l'artiste semble ne pas vouloir fermer la porte d'accès à cette origine perdue en freinant dans le passage entre le narcissisme primaire et le narcissisme secondaire. En d'autres termes, il lui semble difficile de passer l'étape du deuxième miroir c'est-à-dire la rencontre avec son image. Il est vrai qu'à travers son art, l'artiste cherche à extérioriser son intériorité. Cette démarche reflète un appel pour se comprendre ou se voir à travers son art. C'est ce qu'on peut appeler « l'appel de l'être ».

Il semble que l'artiste souhaite rester concentré sur ce qu'il y a derrière lui-même, derrière son image. Il ne se voit pas, il voit au-delà. La difficulté qu'il rencontre en lien avec une névrose narcissique c'est qu'il veut, en même temps qu'il ne veut pas, voir l'image que les autres lui renvoient de lui-même. D'une certaine façon, il ne se décroche pas de son idéal puisque cet idéal est le lien avec l'origine qu'il ne veut pas perdre et qui aiguise son inspiration. Il pourrait y avoir dans le phénomène de création artistique, deux explications qui se croisent :

- L'artiste rejoue la mise en conscience de lui-même, cet appel de l'être (du « S » de Lacan), de manière incessante car il est retenu dans un monde sensible qui le fascine, l'inspire, le rassure et le stimule.
- L'artiste est doté d'une hyperconscience qui lui permet d'apercevoir des fractions de vérité de l'origine du monde. Ainsi inconsciemment, il se rend aveugle de lui-même pour se rendre voyant d'une vérité qui le dépasse. On pourrait sur ce point se référer au mythe de Œdipe au moment où il se crève les yeux : l'artiste se cache de lui-même tout en se cherchant de l'autre côté de l'origine c'est-à-dire l'esprit ou le divin.

Ce besoin viscéral de l'artiste d'exprimer son intériorité engendre un besoin frénétique de créer comme pour perpétuer la création originelle à laquelle il est accroché et à laquelle il se raccroche pour aller vers une vérité, une hyperconscience de l'être et du monde. Tout se joue sur cet appel qui devient pour l'artiste comme une addiction portée vers une quête de la lumière d'origine source de son désir de vivre. Cette quête peut aller très loin au péril même de sa vie, que ce soit d'un point de vue physique que d'un point de vue amoureux.

¹⁴ *Painting as an Art*, Princeton University Press, 1987, p. 101-185

¹⁵ Gérard BONNET : *Opus cité*, p. 47

De nombreux artistes intemporels ont mis fin à leurs jours, empreints à de terribles troubles psychiques : chez les peintres, Van Gogh ROTHKO, Nicolas DE STAËL, Jean-Michel BASQUIAT, comme les musiciens Jef BUCKLEY, Amy WINEHOUSE et Kurt COBAIN.

L'origine de ce mal-être est certainement liée au premier stade narcissique où ce qui est refoulé pour le commun des mortels est seulement en sommeil chez eux. Au-delà de l'approche analytique qui permet de diagnostiquer des névroses existentielles de type narcissique ou des psychoses dans des cas extrêmes, il est important de comprendre ce qui se joue dans le rapport à l'autre et le difficile positionnement face à l'altérité.

Afin d'illustrer le lien entre l'artiste et le narcissisme primaire, est étudié ci-après, l'exemple d'Edward HOPPER, l'un des plus grands artistes américains du 20^{ème} siècle qui a su exprimer une vérité de l'être dans son époque, tout en menant une vie maritale non sans difficultés. Nous verrons où se jouent les failles du narcissisme dans la relation à l'autre.

1.2.2. L'ATTENTE ET LA LUMIERE CHEZ EDWARD HOPPER

Edward HOPPER illustre le lien entre l'artiste et le narcissisme primaire à travers, d'une part, sa vie conjugale dont les complications viennent en grande partie de sa névrose narcissique et, d'autre part, par rapport à la thématique de son œuvre qui est de « peindre l'attente »¹⁶.

Nous verrons comment et pourquoi HOPPER, par une tendance à l'isolement sociétal, s'autocentre sur son travail et s'enferme dans ses recherches captivantes sur la lumière.

1.2.2.1. *Les difficultés conjugales*

Il est né en 1882 à New York et mort en 1967. Il s'installe à Gloucester dans le Massachussets, en 1912, alors qu'il n'est pas encore reconnu. En 1923 il rencontre Josephine NIVISON, surnommée « Jo », qui deviendra son épouse. Elle était peintre et reconnue ; elle exposait aux côtés de MODIGLIANI, MAN RAY et PICASSO. C'est elle qui le recommande pour des expositions. Ils peignaient ensemble mais avec un fond de rivalité. La carrière de HOPPER a pris de l'essor alors que celle de Jo déclina. Il a même emprunté les couleurs de sa palette qui étaient beaucoup plus spontanées et expressives. On pourrait dire qu'il a progressé grâce à elle.

Jo était un vrai moulin à parole. Son tempérament était complètement différent de celui de HOPPER : elle était sociable et aimait s'amuser mais lui était son exact opposé. Un de ses amis avait décrit son comportement comme des signes d'une dépression clinique. On ne sait pas s'il était dépressif mais il était certainement taciturne et renfermé.

HOPPER était un solitaire. Quand il peignait, il pouvait rester des jours sans parler. Il avait besoin de garder une distance. Est-ce pour justement retrouver l'appel libidinal du manque de l'autre c'est-à-dire son inspiration ? Est-ce pour garder une distance à l'autre ?

Son couple était instable et de nombreuses disputes éclataient, à cause justement de cet isolement dans lequel il se réfugiait. Quand il peignait, HOPPER ne voulait pas être dérangé et il avait pris l'habitude de tracer un trait à la craie sur le sol pour interdire à Jo l'accès à son coin d'atelier qui était positionné dans la pièce principale et centrale de la maison. Elle ne devait pas dépasser cette limite.

¹⁶ Exposition au Grand Palais de Paris en 2012, collection Les Phares, *Peindre l'Attente* par Emmanuel PERNOUD

Tout était axé sur la création artistique de HOPPER. Mais cet axe autocentré était-il un accès à autre chose ? Les historiens de l'art expliquent qu'il peignait « l'attente ». Mais qu'attendait réellement HOPPER ? De quelle attente s'agissait-il ? Celle des personnages de ces tableaux ou la sienne ?

Pour aller un peu plus loin dans l'analyse de l'artiste, il est intéressant de se baser sur les faits relatés dans un journal intime écrit par Jo. Voici un extrait : « *Des fois parler à Edy c'est comme jeter une pierre dans un puis sauf qu'il n'y a aucun bruit lorsqu'elle touche le fond. Tout tourne autour de ses émotions, de ses préjugés ou de son point de vue. Cela m'épuise mais je tiens bon.* »¹⁷

La difficulté dans la vie amoureuse des artistes en général vient, en grande partie, de leur enfermement autour de leur art. Et HOPPER n'y échappe pas. Il semble que le noyau autour duquel un artiste réalise son œuvre c'est lui-même c'est à dire l'ego.

Avant de bien pouvoir lui-même se comprendre, l'artiste peintre va chercher, par son art, à libérer son esprit en exprimant quelque chose qui ne peut pas se dire. La parole ne lui suffit pas pour s'exprimer et se définir en tant qu'être. Il va prendre un autre biais beaucoup plus transcendantal pour exprimer ce « non-dit ». HOPPER exprimait lors d'un interview : « *La réponse est là, sur la toile, si vous pouvez le dire avec des mots il n'y aurait aucune raison de le peindre.* »¹⁷

Françoise DOLTO explique dans son livre « Tout est Langage »¹⁸, que l'artiste par l'intermédiaire de la sensorialité inscrite dans l'objet créé nous émeut. Et « C'est quelque chose qui ne peut pas se dire, dont on peut seulement parler et qui est l'esthétique ». D'ailleurs, HOPPER disait lors d'un interview : « *Les non-initiés peignent à comprendre ce que le peintre tente d'accomplir. Seul le peintre le sait. Si je n'ai rien à dire, je ne dis rien.* »

Pour ma part, j'aurais tendance à dire que l'artiste ne sait pas encore ce qu'il a à dire réellement. Il transmet quelque chose qui passe par son intériorité en toute inconscience.

Le couple « Edy et Jo » était altéré par leur jalousie. Jo refusait qu'il prenne d'autres modèles. C'était elle son modèle. Elle incarnait tous les personnages de HOPPER. Même si leur relation était instable, c'était pourtant un couple aimant et dévoué l'un à l'autre. Leur lien était aussi professionnel car Jo gérait l'activité du peintre. Elle avait accepté d'être son agente et prenait soin de lui et de ses tableaux. Ils n'ont pas eu d'enfant mais HOPPER disait que ses tableaux étaient comme leurs enfants.

Néanmoins, Jo était malheureuse par moment. Elle l'appelait « Edy » quand elle était de bonne humeur et uniquement « E. » la plupart du temps. Voici un autre écrit : « *Si seulement je pouvais avoir envie de peindre. Cela fait longtemps que j'en ai plus l'habitude. Si seulement E. s'en souciait. Il ne cesse de répéter qu'un peintre ne peut pas réellement s'intéresser au travail d'un autre peintre. Pourtant dieu sait combien j'étais monnaie d'intérêt pour le sien jusqu'ici. On s'est disputé alors que je garais la voiture. E. ne m'a pas laissé finir la manœuvre. J'ai soutenu que je n'apprendrai jamais rien s'il ne me laissait pas toucher le volant dès qu'il y avait une moindre petite prouesse à exécuter. E. a alors tenté de me sortir de la voiture en me tirant par les jambes pendant que je m'accrochais au volant. Puis il m'a griffé les bras et j'ai failli finir étalée sur la route. Qu'est-il advenu de mon monde ? Il s'est évaporé, je ne fais que me trainer péniblement dans celui d'Edy. Son monde serait totalement privé s'il pouvait en décider ainsi mais il faut bien que je m'affirme aussi et que je tente de repousser ces barreaux. L'intimité. Qu'est-ce que je deviens moi lorsqu'il décide de se réfugier sans son intimité ? Si seulement je pouvais encore peindre. Ce serait un bon moyen de m'occuper. Mais il n'a pas voulu que je me réfugie dans ma tour d'ivoire de peur que celle-ci ne lui fasse obstacle.* »

¹⁷ Documentaire de Phil Grabsky (Royaume-Uni, 2022, 53mn) - Diffusion sur Arte

¹⁸ F Dolto, *Tout est langage*, Ed. FOLIO GALLIMARD, 2022, p. 103

Ce texte révèle parfaitement les problèmes de HOPPER avec sa femme mais surtout avec l'altérité en général. On sent qu'il souhaitait garder un certain contrôle sur tout et pouvait être dur avec elle qui, de son côté, restait emprisonnée dans la névrose narcissique de son mari. Elle jouait à la muse mais restait, malgré elle, figée dans le rôle de Echo, en référence au mythe de Narcisse.

1.2.2.2. *La recherche sur l'interprétation de la lumière et la connexion à l'origine*

Les œuvres de HOPPER reflètent sa vie du début jusqu'à la fin. Ses toiles racontent des histoires et laissent des sentiments et des impressions presque infinies.

La particularité de HOPPER est la qualité de son travail sur l'interprétation de la lumière. Le choix des couleurs et des ombres portées est savamment étudié pour faire de la lumière la maîtresse du jeu. Et ce jeu est mis en scène par la présence de fenêtres dans presque tous ses tableaux.

Cependant, la fenêtre qui symbolise la relation entre l'intérieur et l'extérieur, révèle le jeu d'ouverture au monde de HOPPER et par conséquent, son degré d'ouverture à l'Autre. Or, chez HOPPER, les fenêtres ne conduisent pas vers l'extérieur mais toujours vers un intérieur.¹⁹

On pourrait donc se dire que HOPPER reste dans son intériorité à la recherche d'une lumière qui le traverse. Il dira au cours d'un interview : « *La lumière m'intéresse beaucoup surtout la lumière du soleil. J'essaie de la peindre sans éliminer si possible la forme originelle. Je voudrais peindre la lumière à l'état pur, pour ainsi dire.* »²⁰

Est-ce la lumière originelle ? Celle du regard de la mère comme le premier miroir au moment du narcissisme primaire ? Il s'agit surtout d'un moment suspendu entre le vide et la plénitude qu'il attend de retrouver. Et cette attente est mimée par des personnages représentant une partie de lui-même.

1.2.2.3. *L'isolement de l'être et l'unité perdue*

Ce qui peut évoquer la névrose narcissique de HOPPER, c'est son désir inconscient de vouloir rester dans une plénitude qui rappelle la dyade mère-enfant. On le perçoit dans le silence qui règne dans ses œuvres. Cette ambiance est presque inquiétante et à la fois apaisante. C'est justement cette ambivalence qui rend ses toiles captivantes. Ses toiles reflètent la fusion entre vide et plénitude, en début et fin, entre intérieur et extérieur. Cette fusion est celle d'avec l'origine, en lien avec l'unité perdue, qui laisse HOPPER en attente perpétuelle. On note dans le célèbre tableau « *Nighthawks* » une parfaite harmonie entre le dehors et le dedans tel un décor de théâtre.

Il peint New York avec un regard qui lui est propre.²¹ Il n'y a pas la cacophonie du métro ni le bruit de rue. Les toiles sont épurées et comme vidées. C'est le seul artiste New Yorkais de l'époque qui peint de cette façon. Le monde changeait et évoluait mais HOPPER continuait à peindre des lieux où il n'y a jamais de foule. Il vivait donc dans sa bulle comme isolé des autres et de « l'Autre ». Ses personnages ressemblent à des marionnettes ou des pantins figés et cette attente nous enveloppe de mélancolie gracieuse et poétique.

¹⁹ Peinture d'Edward HOPPER : *Hôtel prêt d'une voie ferrée* (1952) et *Chambre à New York* (1932)

²⁰ Peinture d'Edward HOPPER : *Été* (1943)

²¹ Peinture d'Edward HOPPER : *Les joués de la nuit - Nighthawks* (1942)

1.2.2.4. *Entre mise en scène et refus de l'altérité*

Cette exploration de l'être se retrouve dans ses tableaux par le fait qu'ils inspirent beaucoup de scénarios : une histoire autour des personnages, les escarpins, la robe qui épouse le corps de la femme : une tension sexuelle entre les personnages suscite une interprétation. Un désir de connaître la vérité se met en scène. Il y a là une volonté de HOPPER d'aller vers l'Autre, de comprendre et de s'en approcher. Mais l'aspect mystérieux et énigmatique qui rend ses tableaux si attrayants est fondé sur l'ambivalence de HOPPER entre isolement et plénitude. La frontière poreuse entre intériorité et extériorité de HOPPER offre au spectateur une porte vers une vérité de l'être.

Dans ses tableaux, HOPPER prend en compte le spectateur : cadrage cinématographique comme si on rentrait dans une scène. On rentre dans une histoire, dans l'histoire fantasmée de HOPPER, dans son intériorité idéale.

Le cinéma a eu une influence majeure sur HOPPER notamment les films d'Alfred Hitchcock comme par exemple « l'inconnu du Nord Express ». Il disait de lui-même, à l'image d'un film, qu'il projetait ses émotions sur la toile par la peinture. Plus tard pour *Psychose*, c'est HOPPER qui a influencé Hitchcock ce qui l'amusait beaucoup.

Son rapport au monde est une source d'inspiration qui lui permet de faire vivre en lui-même des scénarios auxquels il ne peut pas participer réellement, ou du moins comme il voudrait. On sent dans ses tableaux une retenue, une délicatesse silencieuse, une mélancolie.²² Cette atmosphère révèle son tempérament réservé et renfermé qui l'isole des autres et même temps l'éveille à une beauté de l'instant qu'il saisit avec poésie dans ses toiles. C'est comme s'il se suspendait au temps, comme s'il faisait flotter, dans une bulle, tous ses affects réunis.

« Mon but dans la peinture était de retranscrire par la peinture mes impressions les plus intimes. Mais si cet objectif de perfection est inatteignable alors il en est de même pour tous les idéaux qu'on souhaiterait atteindre en peignant ou par n'importe quelle autre occupation »²³.

L'idéal dont il fait référence est-il l'idéal du moi ou son moi idéal ? On note ici, le lien avec le fameux passage entre le narcissisme primaire et le narcissisme secondaire qui reste flottant. Il nous fait rentrer dans sa faille narcissique. Ses tableaux révèlent son intériorité avec son désir de figer les personnages comme pour arrêter le temps, comme pour se protéger du mouvement, comme pour s'isoler de l'Autre tout en s'en rapprochant pas le pinceau.

1.2.2.5. *Entre détachement et quête de l'être*

Dans ses tableaux les personnages se touchent rarement. Ils sont détachés. La plupart du temps ils ne se regardent même pas. Il n'y a pas d'interaction. On se demande pourquoi ces peintures sont si évocatrices. Les toiles évoquent des scènes de vie sans vraiment d'action. Cela semble dire qu'une partie de nos vies n'a pas beaucoup d'importance. Il évoque le quotidien, l'éphémère et semble nous demander quel sens tout ça peut bien avoir.

Dans des interviews HOPPER explique son point de vue : *« On exagère le sentiment de solitude. Mon point de vue c'est qu'elle ne fait que regarder par la fenêtre. Elle regarde juste par la fenêtre (...) Quand certains analysent ces tableaux, ils y voient des aspects psychologiques comme la solitude ou l'isolement.*

²² Peinture d'Edward HOPPER : *Mélancolie* Peinture

²³ Documentaire - Edward HOPPER - *Une histoire américaine*, https://www.youtube.com/watch?v=7A5Slx_8sj0

L'homme moderne dans un environnement artificiel. Ce sont des critiques. C'est peut-être vrai c'est peut-être faux c'est probablement le regard que chacun porte sur la toile qui détermine ce qu'elle est. Pourquoi pas ? »²⁴

Il semble reconnaître son attachement à la solitude et pose la question existentielle de sa détermination en tant qu'être. On ne sait pas vraiment s'il est conscient de son génie ou s'il reste pris dans les replis de l'existence.

Il vécut longtemps et a peint presque toute sa vie. Ses dernières toiles expriment une profondeur et une émotion extraordinaire. Son avant-dernier tableau représente une fenêtre et le soleil dans une pièce vide. C'est l'une des peintures de HOPPER les plus abstraites qui soit. Le sujet est bien la lumière. On y retrouve son austérité. C'est un condensé de l'expérience humaine de HOPPER dans toute sa vérité. Il dit même dans un interview : « *Quand on me demande -Qu'est-ce que vous cherchez ? - C'est moi que je cherche.* »²⁵

L'exemple d'Edward HOPPER est frappant par sa recherche émotionnelle et picturale autour de l'attente, la solitude et la lumière. Cette recherche l'a mené à suivre inconsciemment une quête de lui-même dans un espace-temps suspendu et flottant au-dessus d'un vide. Ce vide poétisé dans ses tableaux démontre un besoin de maîtriser la lumière dans une volonté de transcendance de la mise à distance à l'autre, lui permettant de palier à son mutisme amoureux. Cette lumière évoque la lumière originelle, qu'il a voulu dompter à travers des mises en scène de fenêtres ouvertes vers son intériorité.

D'un point de vue psychanalytique, cette notion de « fenêtre » vient se calquer sur le concept du « miroir », laissant l'artiste flotter dans cette phase narcissique du miroir l'amenant à vouloir percevoir à travers l'Autre en soi, la lumière originelle qu'il fait « re-naître » (fenêtre) par sa propre fenêtre intérieure.

La deuxième partie du mémoire, aborde le principe de création et du rapport avec ce fameux « faire re-naître » d'origine narcissique.

Nous verrons en quoi ce rapport est lié à un appel de l'être vers une quête identitaire qui va bien au-delà de la pulsion d'exister et amène à une recherche d'une vérité du monde.

²⁴ Peinture d'Edward HOPPER : *Cape Cod Morning ou Matin à Cap Code* (1950)

²⁵ Peinture d'Edward HOPPER : *Soleil dans une chambre* (1963)

2. LE PRINCIPE DE CREATION ET L'APPEL DE L'ÊTRE

2.1. LA METAMORPHOSE DU MIROIR INTERIEUR SELON PLOTIN

Nous avons vu, avec le mythe de la caverne, que l'artiste, à la manière d'un nouveau-né, perpétue la lumière perçue dans le regard maternel et qu'il en joue en la faisant miroiter dans son monde intérieur.

Ce serait donc l'œil qui éclaire le monde et non l'inverse. Cette conception admise dans l'antiquité se confirme. Les hommes ont longtemps raisonné de la même façon par rapport à l'origine du monde : le monde est là, il doit bien y avoir un commencement et pour en rendre compte, ils font appel aux mythes.

Afin d'approfondir le sujet de manière philosophique, la vision de PLOTIN est intéressante à étudier. PLOTIN aurait-il vu juste dans la capacité incroyable du miroir intérieur des artistes ?

En restant absorbé par le monde sensible, l'artiste cherche, par le rapprochement à l'origine, une potentialité transcendante. Selon PLOTIN, cette transcendance est possible grâce à un miroir invisible intérieur accessible par une métamorphose du regard.

2.1.1. LES NIVEAUX DU MOI

PLOTIN né en 205 à Lycopolis et mort en 270 à Naples, est un philosophe gréco-romain de l'Antiquité tardive. Il est le représentant principal du courant philosophique appelé « néoplatonisme ». A travers lui, la pensée grecque classique affronte les mouvements gnostiques plus ou moins proches du christianisme et du manichéisme. C'est donc un pur mystique dont les visions et l'intuition de la perception divine peuvent expliquer les premiers moments de la vie de l'homme.

Selon PLOTIN le vrai Moi est purement spirituel mais il s'oppose aux platoniciens qui croient à la préexistence des âmes dans un mode supérieur.

PLOTIN admet trois hypostases (principes divins) :

1. l'Un : absolu, ineffable, qui n'a pas de part à l'être, qui échappe à toute connaissance = le Bien
2. l'Intellect : qui émane de l'Un = l'Esprit
3. l'Âme, concept pluriel comprenant : l'Âme du monde et l'âme humaine destinée à descendre dans les corps.

« On peut comparer l'Un à la lumière, l'être qui le suit [l'Intellect] au Soleil, et le troisième [l'Âme] à l'astre de la Lune qui reçoit sa lumière du Soleil. ». PLOTIN, *Ennéades, traité 24, V, 6.*²⁶

Pour lui, il n'a pas à attendre la fin du monde sensible, pour que son Moi d'essence spirituelle retourne dans le monde spirituel. Selon lui, le monde spirituel n'est pas supra-cosmique mais il est autre que le Moi le plus profond. On peut l'atteindre immédiatement en rentrant dans soi-même.

PLOTIN fait allusion à des moments privilégiés, comme une sorte d'éveil qui jusque-là était inconscient et qui envahit le champ de la conscience. Après ces éclairs fugitifs, l'individu se trouve tout étonné de se retrouver tel qu'il était, vivant dans son corps, conscient de lui-même, raisonnant et réfléchissant sur ce qui vient de lui arriver.

²⁶ Plotin, *Ennéades, traité 10, V, 1 : Sur les trois hypostases qui ont rang de principes.*

Pour PLOTIN, se rajoute la notion d'expérience intérieure : ces niveaux de réalité deviennent des niveaux de la vie intérieure, des niveaux du Moi. C'est l'intuition centrale de PLOTIN : le Moi humain n'est pas irrémédiablement séparé du modèle éternel du Moi, tel qu'il existe dans la pensée divine. Ce vrai Moi, ce Moi en Dieu, nous est intérieur.

Selon René GANDOLFI : « Quand un enfant naît, on dit qu'il vient au monde et non dans le monde car il est déjà dans ce monde ».

Ces expériences privilégiées nous révèlent que nous n'avons jamais cessé d'être en contact avec notre véritable Moi. Pour PLOTIN l'homme est toujours en Dieu.

« Et, s'il faut avoir l'audace de dire avec plus de clarté ce qui me paraît juste contrairement à l'opinion des autres, notre âme non plus ne s'est pas enfoncée en sa totalité dans le sensible, mais il y a quelque chose d'elle qui demeure toujours dans le monde spirituel. » (PLOTIN IV 8, 8,1). »²⁷

Le Moi plotinien s'étend de Dieu à la matière puisque nous sommes là-haut dans le temps même où nous sommes ici-bas. Une expression homérique exprime cette idée : « Notre tête reste fixée au-dessus du ciel »²⁸.

Mais nous sommes inconscients de ce niveau supérieur de nous-même qu'est notre Moi dans la pensée divine ou la pensée divine de notre Moi bien que ce soit la partie supérieure de notre âme. Pour expliquer ce qu'est la conscience, il fait référence à un miroir intérieur qui permet une réflexion distinguant les reflets de la raison et de l'esprit. Si la conscience est comme un miroir brisé, par un trouble de l'harmonie du corps, il n'y a pas de reflet de la raison et de l'esprit. Il y a donc une activité de l'esprit sans représentation imaginative. Il aborde ainsi un cas extrême qui est la folie. Mais sans atteindre ce concept de pathologie, il est important de comprendre que notre conscience ou notre miroir intérieur peut être terni ou troublé par le souci des choses terrestres. PLOTIN parle de dédoublement. Nous sommes des êtres conscients et dédoublés. Mais pas dans le sens de la folie.

René GANDOLFI a insisté sur le fait de devoir s'éloigner de la matière c'est à dire de ces « choses terrestres ». La difficulté c'est de se retrouver entre deux courants : la matière et le divin. Le moment sublime est le seuil. Quand on bascule vers la matière un peu trop, on oublie la lumière. La matière c'est le mal mais pas au sens chrétien. C'est juste que l'on est allé trop loin. Quand on chute de la sensibilité, on perd son âme.

Pour PLOTIN, nous ne pouvons donc nous élever à la vie spirituelle que par une sorte de va-et-vient continu entre les niveaux discontinus de notre tension intérieure. Mais, au moment de l'extase, il faudra se résigner à garder une vision confuse de soi-même.

« Cette identité (de celui qui voit et de ce qu'il voit) est, en quelque sorte, une saisie et une conscience du Moi, qui doit bien prendre garde de ne pas s'écarter de soi-même par un désir trop grand d'avoir conscience de soi (PLOTIN V 8,11,23) ».²⁹

Ce va et vient nous permet de vivre cette expérience intérieure de notre Moi en Dieu et de Dieu en nous. Mais l'expérience plotinienne ne nous invite pas à l'abolition de la personnalité dans le Nirvana mais au contraire, nous révèle que notre identité personnelle suppose un absolu indicible dont elle est à la fois l'émanation et l'expression.³⁰

²⁷ Pierre HADOT : opus cité, p. 32

²⁸ IV 3,12,5 ; Cf. HOMÈRE, *Illiade*, IV, 43 et PLATON, *Timée*, 90a.

²⁹ Pierre HADOT : opus cité, p. 42

³⁰ Pierre HADOT : Opus cité, p. 42-43

« S'il écarte, bien qu'elle soit belle, cette image (de lui-même uni au Dieu, c'est à dire à l'Esprit), et qu'il parvient à être Un avec l'Esprit, sans plus se dédoubler, il est en même temps Un et Tout, avec ce Dieu (=l'Esprit), qui est présent dans le silence, et il est avec lui autant qu'il le peut et qu'il le veut. Mais si, ensuite, il se retourne pour redevenir Deux, il reste près de Dieu, dans la mesure où il demeure pur, de sorte qu'il peut lui être présent de nouveau, de la manière que nous venons de décrire, si à nouveau, il se retourne vers le Dieu. Mais dans ce retournement, voilà ce qu'il gagne : au début, il a conscience de lui-même, tant qu'il demeure différent du Dieu ; mais lorsqu'il revient en hâte vers l'intérieur il est dans un état de totalité et, laissant la conscience en arrière de crainte de rester différent (du Dieu), il est Un, dans cet état transcendant. » (PLOTIN V8,11,4).

Nous avons vu plus haut, par le mythe de la caverne de PLATON, que l'artiste est capable de percevoir en lui par sa sensibilité une vérité du monde qui le dépasse et ainsi de se rapprocher de s'approcher de sa vérité et de son identité originelle. Mais le risque est de s'abstraire de la réalité physique pour tendre vers un imaginaire obsédant, amorçant des névroses voire des psychoses.

L'art du va-et-vient revient en quelque sorte à exercer un « art de vivre ». Ce qui rejoindrait ce que dit FREUD dans la théorie des pulsions (« Psychanalyse et Médecine » Section III) : l'esprit de décision qui permet de faire un choix entre dominer les passions et s'incliner devant la réalité ou prendre le parti des passions et se dresser contre le monde extérieur, c'est « tout l'art de vivre ».

Si nous devons placer les artistes dans cette réflexion, ils sont dans cet entre-deux.

PLOTIN rajoute, à partir de l'idée que l'être humain pourrait se perdre dans la contemplation amoureuse par un état de fascination de la Vie et de la Pensée divines, la réflexion sur l'expérience plus profonde, plus émouvante mais encore inconsciente qu'est celle de l'amour. En en reconnaissant la trace, il va pressentir l'existence de quelque chose dont l'Intelligence (c'est-à-dire la vie et la pensée divines) n'est que la manifestation.

2.1.2. L'AMOUR PLOTINIEN

Le spectacle de la vie divine qui se meut dans le monde des formes nous enflamme d'amour. Il ajoute que dans le moindre amour il y a le pressentiment de l'infini, de ce qui dépasse toute forme c'est-à-dire le Bien absolu. Il aborde aussi le fait si nous aimons c'est que quelque chose d'indéfinissable s'ajoute à la beauté : un mouvement, une vie et un éclat qui rendent désirable si non la beauté est froide et inerte.

« C'est ce dont témoigne l'impression qu'éprouvent les amants. Tant que cette impression se trouve dans quelqu'un qui s'arrête à la forme (tupos) sensible, celui-là n'éprouve pas encore l'amour. Mais lorsque, à partir de cette forme sensible, il produit lui-même en lui-même une forme non sensible dans la partie indivisible de son âme, alors l'amour prend naissance. Et si l'amant désire voir l'objet aimé, c'est seulement afin d'arroser cette forme non sensible qui se dessèche. Mais s'il prend conscience qu'il faut toujours aller au-delà, vers ce qui est plus « sans forme », c'est le Bien lui-même qu'il désirerait. Car ce qu'il a ressenti depuis le début, c'était à partir d'une faible lueur, l'amour de cette immense lumière » (PLOTIN VI 7, 33,22).³¹

Ce je ne sais quoi, ce mouvement qui s'ajoute à la beauté et qui provoque l'amour, PLOTIN explique que c'est la grâce. La grâce est « eurythmie » c'est-à-dire « mouvement ».

³¹ Pierre HADOT : Opus cité, p. 75

Les peintres cherchent à la saisir dans les airs de tête ou dans le sourire féminin. Léonard DE VINCI : « *Observe le serpentement³² de toute chose, c'est-à-dire observe en toute chose, si tu veux la bien connaître et la bien représenter, l'espèce de grâce qui lui est propre* ». ³³

Pour PLOTIN, l'amour est toujours supérieur à son objet, si haut soit-il. Il y a dans l'amour un « plus », quelque chose d'injustifié : c'est la grâce, la vie en son mystère le plus profond. C'est ce surplus gratuit qui est tout. PLOTIN y reconnaît la « trace du Bien ».

« *Chaque forme, par elle-même, n'est que ce qu'elle est. Mais elle devient objet de désir, lorsque le Bien la colore, en lui donnant la grâce en quelque sorte et en infusant l'Amour à ceux qui la désirent* » (PLOTIN VI 7, 22,5).

Le bien est absolument injustifié comme l'amour et la grâce. PLOTIN explique que le Bien est un vouloir de soi. Il ouvre dans l'être et dans les êtres la possibilité d'un désir et d'un amour infinis.

Henri BERGSON, philosophe français (1859-1941), disait : « *Pour celui qui contemple l'univers avec des yeux d'artiste, c'est la grâce qui se lit à travers la beauté et c'est la bonté qui transparait sous la grâce* »³⁴. PLOTIN insiste sur l'idée que le Bien est déjà présent et qu'il n'a pas à venir à vous. C'est souvent nous qui ne sommes pas capables de lui être toujours présents et d'être conscients de la relation que nous avons avec lui.

Pour PLOTIN, l'expérience de l'amour c'est d'abord l'impression d'un élan infini. Le rapport entre l'amour humain et l'amour du Bien est beaucoup plus complexe. Il distingue 3 voies qui permettent de s'élever du monde sensible au monde transcendant qui correspondent à 3 types d'hommes :

1. L'Inspiré des Muses

Il sent par nature la beauté qui existe dans les sonorités et les rythmes. Il faut donc lui faire découvrir que l'harmonie sensible se fonde dans une harmonie intelligible qui correspond finalement à la beauté spirituelle.

2. L'amant

Il est attiré par la beauté des corps car il a un souvenir inconscient de la beauté idéale. Il faut lui faire prendre conscience que ce qu'il attire chez l'objet aimé c'est la beauté transcendante dont la beauté de l'objet aimé n'est que le reflet.

3. Le philosophe

Il est par nature déjà séparé du monde sensible et il n'a pas besoin de passer par l'intermédiaire de l'amour humain. Il faut juste le guider dans les sciences et les vertus pour lui permettre de continuer, par la dialectique, la montée vers le Bien.

PLOTIN se situe dans une perspective cosmogonique (récit mythologique qui décrit ou explique la formation du Monde. Le mot vient du grec cosmo- « monde » et gon- « engendrer »). Pour lui, c'est en nous-même que se situe ce processus cosmogonique par lequel l'Esprit se retourne vers le Bien et engendre les formes et les êtres. Ces niveaux de réalité sont en même temps les niveaux de notre Moi. C'est en elle-même que l'âme peut accéder intérieurement à l'unité de l'Esprit et plus intensément encore, dépasser l'Esprit et la pensée pour parvenir à ce point d'origine où elle est en contact avec le Bien, dans l'union de l'Esprit aimant et dans l'ivresse de l'amour extasié. Mais seule nous mènera réellement à Dieu la transformation de notre être, obtenue par la vertu.

³² *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Ed. J.P. Richter, Londres, 188, vol.1, p.28

³³ Pierre HADOT : Opus cité. p. 77

³⁴ Henri BERGSON : *La Pensée et le Mouvant*, Ed. Quadrige 1934, p. 280

Il ne suffit pas de dire aux gens qu'ils sont de race divine. Il n'y a pas de transformation intérieure des âmes sans réelle pratique de la vertu. Ceux qui méprisent la vertu négligent les exigences propres à la nature humaine. Pascal : « Qui veut faire l'ange fait la bête ».

La vertu plotinienne naît de la contemplation et ramène à la contemplation. Elle entre en jeu lorsque l'âme déchoit de la contemplation et qu'elle ne peut plus se maintenir à un niveau spirituel.

Il y a des vertus sociales (prudence, justice, tempérance, force) et au-dessus, il y a des vertus purificatrices. Par elles, l'âme au lieu de composer avec le corps comme font les vertus sociales, se sépare radicalement de lui et tourne toute son attention vers Dieu.

Ces deux degrés de vertu correspondent aux deux degrés de la réalité humaine. Il y a le « composé » : une partie de nous qui correspond au mélange de l'âme et du corps. C'est là que se produisent les passions, les craintes, les désirs et les peines.

2.1.3. LA METAMORPHOSE DE NOTRE PERCEPTION INTERIEURE

Contre les gnostiques, PLOTIN affirmait donc que le monde spirituel n'était pas ailleurs qu'en nous-même. Il est présent. Il nous invitait ainsi à une métamorphose de notre perception intérieure, ou ce regard intérieur c'est-à-dire la métamorphose de la vision sensible. Pour lui, le gnostique ne sait pas regarder le monde. Savoir regarder le monde sensible c'est « prolonger la vision de l'œil par une vision de l'esprit »³⁵. Il s'agirait de se détacher de la matière : dépasser les apparences matérielles pour voir la forme des choses. Apparaît alors le monde des Formes qui est le monde sensible libéré de ses conditions matérielles, c'est-à-dire réduit à sa Beauté.

Pour PLOTIN, le monde sensible n'est pas l'œuvre d'un créateur qui l'aurait fabriqué en raisonnant et en réfléchissant. Le monde des formes est animé d'une Vie unique, d'un mouvement continu qui engendre les différentes formes. Il est un organisme unique qui trouve en lui-même sa raison d'être et qui se différencie en plusieurs parties vivantes.

Chaque forme se veut totale et parfaite à sa manière, selon son thème propre. Le monde des formes ne suit pas un programme qui lui serait transcendant. Il s'invente lui-même. L'organisme vivant est « une mélodie qui se chante soi-même ». La Vie, qui trouve sans chercher, qui invente le tout avant les parties, qui est en même temps fin et moyen, en un mot, qui est immédiate et simple est donc insaisissable à la réflexion. Pour l'atteindre, comme pour atteindre notre Moi pur, il faudra laisser la réflexion pour la contemplation. La Vie, la Nature elle-même, sont déjà contemplation.

Les formes se forment en se contemplant. Elles sont à la fois modèles et résultats d'elle-même, dans un seul acte spirituel. Pour s'unir à la pensée divine au sein de laquelle les formes se contemplent, il faut que l'âme ne contemple plus ce monde des formes comme une réalité intérieure mais qu'elle l'éprouve en elle-même en se haussant au niveau de la contemplation pure (qui est propre à la pensée divine). Ainsi, par le sommet d'elle-même, elle coïncidera avec cette vision immédiate de soi.

Il n'y a alors plus de distinction entre perception extérieure et perception intérieure. On a dépassé le niveau de la réflexion pour atteindre celui de l'intuition et la contemplation. On éprouve alors que la Vie est contemplation immédiate de soi. On voit naître les choses à partir de ce regard total à partir duquel le Beau apparaît à lui-même comme regard. On « est » dans l'esprit divin, dans la Pensée, dans l'Intellect qui se pense lui-même.

³⁵ Pierre HADOT : Opus cité, p. 49

C'est par cette expérience que l'on saura que le beau est aussi présent dans le monde sensible que dans notre âme.

Cette conception peut nous aider à comprendre la problématique de HOPPER et son désir de fusion entre intériorité et externalité exprimé dans ses tableaux.

La pensée plotinienne admet deux niveaux dans la réalité divine. Elle montre que si le monde des Formes est identique à la Pensée qui se pense elle-même éternellement, elle ne peut pourtant pas être le principe de toute chose comme le disait Aristote.

En effet, en se pensant elle-même, la Pensée est soumise à la division entre le sujet et l'objet. Son unité comporte donc une dualité. Si elle est le monde des Formes, elle a en elle une multiplicité et une variété qui l'empêche d'être l'unité première. Au-delà d'elle, il faut donc supposer une Unité absolue, un principe qui est tellement Un qui ne se pense pas.

Pour PLOTIN, la connaissance est toujours expérience, voire une métamorphose intérieure. Plus que de savoir qu'il y a deux niveaux de réalité divine, il faut s'élever intérieurement jusqu'à ces niveaux et les éprouver en soi, en deux temps de la vie spirituelle. Le monde des formes, intérieur à la pensée divine, est perçu de manière mystique comme un fait pur qui ne peut être que contemplé. La contemplation est une méthode voire une métamorphose de perception du monde et de soi.

En somme, PLOTIN nous éveille à une métamorphose du regard. La vertu plotinienne n'y voit que la présence divine. Grâce à cet exercice, l'union à Dieu devient alors continuelle.

L'artiste est donc bien, selon PLOTIN, prédisposé à s'élever du monde sensible au monde transcendantal. « Le travail de l'artiste peut être le symbole de la quête du vrai moi »³⁶. Le vrai portrait pourrait atteindre le vrai moi « tel qu'en lui-même enfin, l'Eternité le change »³⁷.

Les notions de « métamorphose », de « va et vient » et de « composé » plotinien se rapprochent de la notion de narcissisme primaire de FREUD et l'idéal du Moi mais le miroir intérieur doit rester « ouvert ».

Le terme de l'« Ouvert » a été abordé par le célèbre poète Rainer Maria RILKE (1875-1926) à travers le lien entre le principe de création et la notion de métamorphose. Afin de comprendre ce qui se joue dans la psyché de l'artiste, il est donc intéressant d'analyser l'approche artistique rilkéenne qui amorce une véritable philosophie.

³⁶ Pierre HADOT : Opus cité, p. 20

³⁷ Mallarmé, *Tombeau d'Edgar Poe*, dans S. Mallarmé, Œuvres éd. Par Y. A Fabre, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p.71

2.2. L'OUVERT OU LA METAMORPHOSE RILKEENNE

2.2.1. LES RAPPORTS PARADOXAUX ENTRE NARCISSISME ET CREATION

2.2.1.1. *Narcisse par Rilke*

Selon Maurice REY, psychanalyste et pédopsychiatre, la folie de Narcisse, pour RILKE, vient du fait qu'il ne peut que s'efforcer de retenir « ce qui sort de soi »³⁸ et qu'il reste à contempler ce qui est perdu dans une fascination morbide pour une image qui prend et perd sa forme au lieu de se contenir dans le vent de l'Oouvert.

En d'autres termes, RILKE évoque la névrose narcissique qui consiste à retenir sur soi et refuser la perte maternelle. Le passage du narcissisme primaire au narcissique secondaire reste fermé et seul l'artiste y permet un retour et un passage. Le paradoxe serait de s'y perdre à son tour dans un retour sur soi morbide au lieu de se maintenir dans l'ouvert et accéder à une transcendance de création par la métamorphose du regard.

Voici, ci-dessous, les 3 poèmes de RILKE sur Narcisse :

*Entourée de son bras comme d'un coquillage,
Elle entend son être qui murmure,
Tandis que lui supporte cet outrage
De son image à jamais trop pure...*

*Pensivement en suivant leur exemple,
En elle-même rentre la nature :
La fleur qui dans sa sève se contemple
S'attendrit trop, et le rocher s'endure...*

*C'est le retour de tout désir qui rentre
Vers toute vie qui de loin s'enlace...
Où tombe-t-il ? Veut-il, sous la surface
Qui dépérit, renouveler un centre ?³⁹*

*« Narcisse périsait. De sa beauté montait
Sans cesse, toute proche, son essence,
Concentrée comme parfum d'héliotrope.*

*Mais sa loi était qu'il se vit.
Son amour rebovait ce qu'il perdait,
Il n'était plus dans le vent ouvert contenu,
Il fermait, enchanté, le cercle des figures,
Et s'annulait et ne pouvait plus être. »⁴⁰*

« Narcisse

*Ainsi donc : cela sort de moi et cela se
Dilue dans l'air et dans les sensibles bosquets,
Cela, léger, m'échappe et cesse d'être à moi
Et brille, de ne rencontrer aucun refus.
De moi sans trêve cela se détache,
Je ne veux pas partir, j'attends, je tarde,
Mais la hâte est dans toutes mes limites,
Elles se ruent et déjà sont là-bas.
Même dans le sommeil. Rien assez ne nous lie.
Milieu docile en moi, noyau trop faible
Pour maintenir sa chair. Fuite et envol
De tous les points de toute ma surface.
Ce qui prend forme là et me ressemble
Et, tremblant, monte en signes pleins de larmes,
A pu peut-être ainsi dans une femme
Renaître, mais restait hors de portée,
Si loin que j'aïlle le poursuivre en elle.
Maintenant c'est couché sur l'eau éparse,
Indifférente, et sous ma couronne de roses,
Je puis longtemps le contempler, surpris.
Là, ce n'est pas aimé. Il n'y a là-dessous
Que pierres impassibles écroulées,
Et je vois bien à quel point je suis triste.
Fut-ce là mon image, dans ses yeux ?
Se changeait-elle ainsi, peu à peu, dans son rêve,
En douce peur ? Je pressens presque la sienne.
Car, lorsque je me perds en mon regard,
Je pourrais croire qu'il est meurtrier »⁴¹*

Dans l'image triste de son regard reflété, il y a ce qu'elle (mère ou amante) avait pu voir de lui. Narcisse se questionne : une femme pourrait-elle ou aurait-elle pu changer cette chose terrible en une douce peur ?

³⁸ Maurice REY, *Une Lecture de Rainer Maria RILKE*, Ed. Erès Le Coq Héron, 2011 N°204, p. 33 à 39

³⁹ Narcisse - RILKE - *Poèmes et Dédicaces* (1920-1926)

⁴⁰ R.M. RILKE (1913), trad. P. JACCOTTET, *Œuvres II, Poésie*, Éditions du Seuil p. 420.

⁴¹ R.M. RILKE (1913, pub. 1919, cité par L. A. SALOME dans op. cit., p. 142 et dans *Œuvres II*, op. cit., p. 420-421.

Dans l'œuvre de RILKE, cette « douceur qui transforme » en appelle souvent au souvenir des maladies de l'enfance, c'est-à-dire à une certaine et trop rare coprésence de la mère et de son corps d'enfant souffrant. Mais dans ces deux poèmes, la peur n'est pas douce ; l'angoisse maternelle (ou celle prêtée à Lou) et le vœu matricide se confondent sous la couronne de roses de Narcisse.

Le reflet dont Narcisse-RILKE ne peut se détacher est, en même temps que le sien, celui de l'absente, sa sœur aînée, morte à quelques semaines de vie et dont il est « Re-né(e) Maria », selon les vœux de sa mère, qui l'a nommé, habillé et éduqué en fille jusqu'à l'âge de 7 ans, avant qu'il ne soit précipité deux ans plus tard dans un pensionnat militaire. Grâce à Lou ANDREAS SALOME qui, s'efforçant de dénouer l'enchantement, il va se faire appeler Rainer et non René. Il est resté « Maria », ce qui n'est certes pas exceptionnel dans une famille catholique, mais qui n'en est pas insignifiant pour autant.

Au-delà de toute patho-biographie, François GANTHERET, psychanalyste et écrivain français (1934-2018), a resitué dans un article (« Nulle part sans non : l'Ouvert »)⁴², le sens de cette vacillation dans l'interrogation qui se pose avec la théorie psychanalytique du narcissisme, qui naît à ce moment : quels sont les rapports paradoxaux entre narcissisme et création ? Cette question est de celles que RILKE a élaborées poétiquement dans son œuvre et les réponses qu'il nous a données sont à la fois proches et éloignées de toute clinique. Face à la vacillation de la réalité dont il témoigne, le poète RILKE, tout en refusant la psychanalyse, propose quatre « perlaborations poétiques », complémentaires, entrecroisées dans ses œuvres, mais relativement distinctes, parfois opposées : l'Ouvert ; le dicible et la nomination des choses ; la complétude de la rose comme Narcisse exaucé et le réel de la douleur.

2.2.1.2. *La notion de l'Ouvert et la métamorphose rilkéenne.*

RILKE avait le sentiment de ne pas exister vraiment. Sa vie rythmée de voyages le plonge dans ce qu'il appelle la métamorphose. En allemand ce mot « Verwandeln » veut dire plutôt virage mais il est traduit par métamorphose. Il s'agit d'une césure ou d'un mouvement d'une délicate transition, comme un déploiement, un passage entre deux états d'une même entité.

Pour RILKE, la métamorphose permet le déploiement du monde dans un espace où chaque chose est à voir en même temps sur une autre face, où s'entre-appartiennent les rapports.

RILKE ne cesse de voyager et d'être en déplacement : sa vie propre est prise dans la métamorphose comme dans un éternel changement. Sa vie est une migration perpétuelle, un passage incessant vers une nouvelle forme de sa pensée. Il n'y a pas chez lui, de différence entre son expérience poétique du monde et sa vie propre. C'est qu'à partir du moment où le lieu devient espace (déploiement) qu'il peut l'habiter vraiment. Et c'est par rapport à la poésie que le lieu devient pour lui un vrai rapport possible au monde. Comme Cézanne voit la montagne Sainte Victoire, RILKE perçoit le monde par la poésie. Chez Cézanne, tout est en rapport avec tout par la couleur, pour RILKE le monde est perçu par la poésie.

Dans les *Elégies de Duino* (1922), RILKE fait apparaître que le beau n'est que le premier degré du « terrible ». Cette métamorphose ne consiste pas à surmonter la tension entre la vie et la mort, ni la tension entre l'extérieur et l'intérieur, il s'agit d'accéder à la dimension en laquelle visible et invisible ne font plus qu'un. L'invisible n'est pas le contraire du visible, le visible est toujours en demande d'être abrité dans l'invisible.

Selon lui, la métamorphose est l'acte même du travail poétique. Le geste Rilkéen consiste à rendre la terre à elle-même, rendre le visible à lui-même en l'abritant dans l'invisible.

⁴² François GANTHERET *Nulle part sans non : l'ouvert*, Rilke : *Du narcissisme à la création du monde*, Ed. Gallimard (1989)

Pour lui, il faut apprendre à voir c'est-à-dire se laisser ouvrir à ce que l'on voit. L'intériorité est l'instance la plus ouverte sur le dehors. Le dedans ne se distingue plus de dehors. RILKE aborde la notion de l'espace Un : l'espace intérieur du monde. C'est l'ouvert.

Dans l'ouvert, il est très difficile de s'y installer ou s'y maintenir voir même impossible. L'ouvert ne peut être qu'éphémère, que l'affaire d'un instant. L'ouvert est la conjonction entre la dimension intérieure et la dimension extérieure. On ne s'y maintient pas, on y passe.

Il s'agit d'un mouvement, un passage. RILKE l'évoque avec une expérience personnelle lorsqu'il était à Capri où il a entendu le cri d'un oiseau en ayant l'impression que ce cri était entendu à la fois dehors et dedans. Il prend aussi l'exemple du paysage de Tolède : « *ce paysage est comme un paysage vu par un ange qui serait aveugle et regarderait en lui-même* ». ⁴³

Selon lui, nous avons trop tendance à tout séparer, à s'isoler, à se fixer. Nous n'arrivons pas à être Un, alors que les oiseaux migrateurs forme une unité. Il faudrait que le monde soit « Un » comme un vol d'oiseaux migrateurs = Zugvogel en allemand. On retrouve mot « zug » = mise en rapport / en tension de tous les éléments.

Le poème est ainsi une articulation qui ne peut pas se dire en discours mais doit être formulé autrement. Le poème est comme un lieu d'une réflexivité, un lieu d'une conscience, un lieu d'un apprentissage.

Pour RILKE, le mouvement, le chemin vers ou le passage sont toujours plus importants et plus décisifs que les points auxquels on parvient. Et d'ailleurs La mobilité même de l'existence de RILKE porte témoignage de cette fécondité du mouvement, de cette nécessité de ne pas s'arrêter, sans s'en remettre à, il faut aller « plus avant ». La poésie va « plus avant » et la métamorphose permet de rendre visible par le biais de la création.

L'ange des Elégies de Duino correspond à la transfiguration du visible et de l'invisible, déjà accomplie. L'ange de RILKE est le poète tel qu'il devrait être : celui qui circule entre le monde des vivants et le monde des morts, entre le fini et l'infini. Il s'agit de la figure du poète réalisé plus qu'une figure religieuse. Selon lui, le poète est celui qui peut, dans des moments privilégiés, circuler librement à la manière des anges.

2.2.2. LE PRINCIPE DE CREATION ET L'INSPIRATION

RILKE évoque dans les lettres à Monsieur KAPPUS, des conseils pour le jeune poète afin de l'aider à rester « ouvert » et développer le processus de création. Voici certains de ses conseils philosophiques qui rejoignent notre propos.

2.2.2.1. *Rentrer en soi-même.*

RILKE conseille à KAPPUS de ne pas comparer ses vers à d'autres pour savoir qu'ils sont bons ou mauvais. Il lui conseille de ne pas regarder vers le dehors mais de rentrer en lui-même.

« Rentrer en vous-même. Cherchez la raison qui, au fond, vous commande d'écrire ; examinez si elle déploie ses racines jusqu'au lieu le plus profond de votre cœur ; reconnaissez-le face à vous-même : vous faudrait-il mourir s'il vous était interdit d'écrire ? ».

⁴³ Rilke. Monographie de Philippe Jaccottet, Points/Seuil, 2022, p 192

Il emploie le terme de poussée, comme l'élan qui appelle à la nécessité d'écrire. Pour lui, « *une œuvre d'art est bonne si elle provient de la nécessité. Le principal conseil est donc : « Entrez-en vous-même, éprouvez les profondeurs d'où jaillit votre vie. C'est à sa source que vous trouverez la réponse à la question : dois-je créer ? »*.⁴⁴

Il ne faut pas regarder vers le dehors ni attendre du dehors « *des réponses à des questions pour lesquelles seul votre plus intime sentiment, à votre heure la plus silencieuse, a peut-être une réponse* ». Il explique aussi que ce qu'il a appris sur l'essence de la création, il le doit à Jens Peter Jacobsen, écrivain, poète et botaniste danois (1847-1885) et Auguste Rodin, le célèbre sculpteur.

C'est cet « intérieur » dont nous n'avons plus conscience qui fait la profondeur de l'œuvre de l'artiste.

2.2.2.2. *Accueillir la solitude et garder patience*

RILKE conseille à KAPPUS d'accueillir la solitude et de garder patience.

« *Les œuvres d'art ont quelque chose d'infiniment solitaire et rien n'est aussi peu capable de les atteindre que la critique, seul l'amour peut les saisir, les tenir, et peut être équitable envers elle. C'est à vous-même, à ce que vous sentez qu'il faut donner raison* ». ⁴⁵

Il faut laisser nos jugements connaître leur propre développement en nous-même et non troublés par le dehors. Le jugement doit venir du dedans lentement. « *Tout doit être porté à terme, puis mis au monde. Laisser chaque impression et chaque germe de sensibilité s'accomplir en vous, dans l'obscurité, dans l'indicible, l'inconscient, là où l'intelligence proprement dite n'atteint pas et laissez-les attendre, avec humilité et une patience profonde, l'heure d'accoucher d'une nouvelle clarté. : cela seul s'appelle vivre l'expérience de l'art, qu'il s'agisse de comprendre ou de créer* ».

Il ne faut pas se hâter. « *La patience est tout* ».

Dans une lettre écrite à Lou ANDREAS SALOME, il explique que cette réflexion est inspirée de l'exemple de RODIN : « *là, il est l'attentif à qui rien n'échappe, l'amoureux qui ne cesse de recevoir, le patient qui ne mesure pas son temps et ne songe pas au profit immédiat* ». ⁴⁶

RILKE semble caractériser la patience d'où naissent les Elégies de Duino : « *il ne suffit pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent* ». ⁴¹ C'est ainsi que pour RILKE peut se lever « le premier mot d'un vers ».

2.2.2.3. *« Vivre et écrire en rut »*

RILKE est d'avis que l'expérience de l'art est proche de la vie sexuelle. Il approuve les mots de KAPPUS « *Vivre et écrire en rut* »⁴⁷ et associe cette idée de rut avec la force créative poétique comme une pulsion originaires qui fait éruption hors du poète ou de l'artiste. FREUD parlera dans « pulsions et destin des pulsions » en 1915 de « poussée » de la « pulsion ».

Cependant, RILKE fait la différence entre l'amour de l'homme (pur, éternel) qui fait grandir, et l'amour du mâle (sensations sexuelles, ivresse, privation de repos, étroit, temporel) qui fait rapetisser l'art en le rendant ambiguë et équivoque.

⁴⁴ Rainer Maria Rilke « *Lettres à un jeune poète (1921)* ». Biblio, 1989, p. 42,45,46

⁴⁵ Rainer Maria Rilke opus cité, p. 48,49

⁴⁶ Rainer Maria Rilke opus cité, p. 49, 94, 95

⁴⁷ Rainer Maria Rilke Opus cité, p.50

Il évoque un « *amour plus humain (qui s'accomplira avec infiniment d'égards et de douceur, bon et clair en nouant et se déliant) qui ressemblera à celui que nous préparons en luttant péniblement, à l'amour qui consiste en ce que deux solitudes se protègent l'une de l'autre, se délimitent et se saluent* ». ⁴⁸

Il qualifie ce grand amour qui remonte à l'enfance comme l'amour originel qui a muri. Et s'il reste fort dans le souvenir, c'est qu'il fut la première solitude profonde et le premier travail intérieur de la vie.

Il s'agit du lien à la mère, de la formation du narcissisme primaire évoquée dans la première partie qui émane de la séparation à la mère mais qui permet à l'être de s'appeler à lui-même.

L'amour, selon RILKE, est une sorte de métamorphose car comme « faire entrer » ou « donner visible » sans aucune fixation possible, à l'image des grandes amoureuses pour qui l'amour ne sera jamais exhaussé. Pour RILKE, l'amour de loin⁴⁹ favorise l'intensification de l'exercice poétique. On retrouve la notion de l'amour courtois. Selon lui, l'amour exhaussé amène à une œuvre alors que l'amour non exhaussé reste ouvert. Le danger est de séparer l'intérieur de l'extérieur, de séparer le « d'ici » et le « là-bas », séparer la vie de la mort et de faire de l'amour une forme de possession close sur elle-même au lieu d'en faire un élan qui toujours pousse plus avant. L'amour intransitif est l'amour gardé toujours plus ardent et en même temps dans sa plus grande sobriété. C'est de l'ordre de l'indicible pour RILKE à l'inverse des bavardages sentimentaux. L'image de la montagne du cœur est importante : elle est le lieu où les paroles se font rares. Celui qui a pu gravir la montagne est celui qui a quitté la vallée des « mots ».

L'amour, pour RILKE, est pensé à la lumière de la métamorphose comme un travail comme une longue épreuve, une traversée. L'amour s'apprend par un perpétuel échange renouvelé l'un pour l'autre. Il faut murir, devenir quelque chose en soi-même, devenir monde en soi-même pour un autre et il est impossible d'y arriver sans la solitude.

2.2.2.4. *Laisser pénétrer en soi la force de la tristesse*

RILKE conseille à KAPPUS de laisser pénétrer en lui la force de la tristesse. « *Les grandes tristesses traversent l'être centralement. Ce sont des moments de tension ressentis comme de la paralysie, et les sentiments qui en découlent paraissent étranges car « nous sommes seuls avec l'étranger qui est entré en nous. (...) Tout ce qui nous est connu (le familier ou l'habituel) nous est enlevé pendant un instant car la tristesse est passagère. C'est une « transition où nous ne pouvons pas rester arrêtés ». Il associe ces instants à des transformations qui nous projettent dans « l'avenir qui entre en nous, pour se transformer en nous, longtemps avant de survenir* ». ⁵⁰

C'est pourquoi « *il est très important pour RILKE d'être solitaire et attentif, lorsqu'on est triste ; car l'instant où apparemment, rien n'arrive ni ne bouge, est celui où notre avenir entre en nous. (...) Plus nous sommes dans la tristesse, silencieux, patients, ouverts et plus le nouveau entre en nous profondément, imperturbablement, mieux nous en prenons possession, plus il sera notre destin.*

Il est important de comprendre que le destin sort des hommes et n'entre pas en eux du dehors. « *Rien d'étranger ne nous advient, rien d'autre que ce qui nous appartient depuis longtemps* ».

⁴⁸ Rainer Maria Rilke opus cité, p. 74

⁴⁹ Correspondances à trois avec Marina Tsvétaïéva et Boris Pasternak entre 1922 et 1930.

⁵⁰ Rainer Maria Rilke opus cité, p.77-78

Quand vient une grande tristesse qui est étrangère, il faut se dire que quelque chose se passe et que « *la vie ne nous a pas oublié et vous tient dans sa main ; elle ne vous laissera pas tomber* »⁵¹.

Il s'agit du moment propice aux transitions et aux changements. Il ne faut pas tirer de conclusions hâtives mais patienter en silence et observer et prendre confiance envers « ce qui est grave ».

RILKE aborde la maladie comme une grande tristesse mais qui est le moyen pour un organisme, de se libérer de ce qui est étranger. De ce fait quand on est malade c'est par là qu'il y a évolution. Marc GUERY, pneumologue et psychanalyste français, disait si justement, lors d'un séminaire de l'Association de Psychanalyse Anthropologique « *il n'y a pas d'évolution sans symptôme* ».

2.2.2.5. *Eprouver le surnombre et accueillir l'Autre*

RILKE conseille enfin à KAPPUS d'accueillir l'autre en éprouvant le surnombre. Le « je » subit l'épreuve d'être en « surnombre ». Au moment où les liens à demi dissous avec autrui semblent restituer leur substance, des présences « en trop » semblent pouvoir s'élever sans rien dire, en glissant sans aucune révélation. Leur émergence tout comme leur évanouissement font simplement vibrer : c'est de ce rapport murmurant que vit la poésie.

KAFKA, dans les mêmes années évoquait des présences muettes aussi mais volontiers féroces qu'il nommait « *fantôme à la langue pendante* », *au moment où l'écriture semble passer un pacte d'enfant ou s'allient les bons génies fantomatiques dans la foule « desquels on pouvait juste encore lever le bras pour montrer où on était »*.

C'est à ce moment précis que semble se jouer l'appel de l'être. L'artiste, le poète ou l'écrivain se créent, se révèlent, s'éprouvent par réaction à ces rapports entre tous ces génies fantômes où ce surnombre qui les accomplissent. Lever le bras ou la main pour s'exprimer, non se signifier. Comme le tableau de Dali, « *la Métamorphose de Narcisse* », la main se dresse, en analogie avec le corps de Narcisse qui se reflète. Comme l'a très bien évoqué Christian VAN DEN HAUTE⁵², le geste du bras et de la main est en lien avec le jeu de l'épaule qui se déploie grâce à la verticalisation de l'homme qui lui permet, par le même déploiement de parler et de prendre voix. Il s'agit de la main de l'artiste qui évoque la création en lien avec le travail, le devoir de s'éprouver.

RILKE parle de cette épreuve d'être en surnombre mais ce qu'il l'accomplit ce n'est pas l'impossibilité d'occuper une place dans le monde mais c'est plutôt une excessive proximité comme une véritable interpénétration avec les choses, les végétaux, l'air et l'espace à l'approche évidente d'une séparation. Le « je » découvre, à l'instant où il pourrait diffuser en tout ce qui est là, qu'il revient, qu'il est en train de réinsinuer dans un lieu, un corps, une existence à quoi il reste irrémédiablement étranger.

On voit ici le refus ou le dépassement de la séparation avec l'origine maternelle.

Lou ANDREAS SALOME qui a partagé la vie de RILKE, parle de « l'Autre » qui prenait sa place dans son propre corps. Elle raconte qu'aux moments où ils échangeaient tous les deux, selon son humeur soit d'inspiration soit d'abattement, il donnait le l'impression d'être dédoublé et nommaient : « Rainer » et « l'Autre ». Cela m'a fait penser au peintre Salvador Dali et son double obsédant.⁵³

⁵¹ Rainer Maria RILKE « *Lettres à un jeune poète (1921)* ». Biblio, 1989, p.82

⁵² Christian VAN DEN HAUTE, *Mémoire : L'épaule au carrefour de l'imaginaire et du symbolique*

⁵³ Peinture de Salvador DALI : *Métamorphose de Narcisse (1937)*

Et à ce moment-là, Lou a cru le rassurer en lui disant qu'il était moins divisé. Elle dit « Alors, son regard trahit un tourment indescriptible et rien ne peut traduire l'expression de ses grands yeux ni le ton sombre et saccadé sur lequel il me répondit : oui, c'est évident, car je suis devenu cet Autre ». ⁵⁴

Et pourtant, dans de rares instants, c'est de ce surnombre, de ce « tourment » que naît la joie, conclut la neuvième Elégie de Duino : « *Vois comme je vis. De quoi ? L'enfance, l'avenir ne diminueront jamais. Une existence multipliée me jaillit dans le cœur* » ⁵⁵.

En somme, la théorie de Lou ANDREAS SALOME se vérifie : l'artiste laisse un accès sensible inconscient vers le narcissisme primaire afin de ne pas se décrocher complètement de l'origine, la source de toute son inspiration.

A travers la problématique d'attachement lié à la dyade mère-enfant et les névroses narcissiques qui peuvent en découler, l'artiste amorce une ouverture vers une vérité de l'être renvoyant à une conscience universelle de l'origine du monde.

C'est en cela que la vision philosophique de PLOTIN se confirme et se rapproche de celle de l'Ouvert de RILKE au niveau du travail éprouvant et nécessaire pour accéder à la transcendance vers une vérité de l'origine.

Mais cette épreuve ou ce travail qui forge la main de l'artiste en proie avec sa névrose narcissique, est d'autant plus difficile qu'il existe un vrai risque de se laisser prendre au pli du néant ou de la quête de lumière, en lien avec l'attente obsessionnelle de HOPPER.

Cet équilibre si dur à trouver dans ce travail de va et vient entre désir et réalité, entre obscurité et lumière, entre intériorité et extériorité, entre invisible et visible, que FREUD nommait l'art de vivre, ne peut être maintenu, et seulement par moment, qu'au travers d'une dialectique avec une personne tierce, qui représente l'Autre.

A ce propos, l'approche plotinienne aborde les voies permettant de s'élever du monde sensible au monde transcendant en prenant cas de cette altérité. Ces voies sont soit celle de l'art à travers l'inspiration alimentée par les muses, soit celle de l'amour à travers la personne aimée, soit celle de la philosophie à la condition de maintenir une dialectique.

Concernant l'artiste, il est donc important de comprendre quel est le rôle des muses dans l'accompagnement, d'une part dans la recherche de vérité et, d'autre part, dans son équilibre psychique lui évitant de sombrer dans le néant.

⁵⁴ Rainer Maria Rilke, opus cité, p.124

⁵⁵ Selon les traductions : surnuméraire est employé au lieu de multipliée (Uberzähliges Dasein)

2.3. L'APPEL DE L'ÊTRE, ENTRE CONSCIENCE ET VERITE

2.3.1. LE LIEN ENTRE LES ARTISTES ET LES MUSES

2.3.1.1. *Les différentes muses de la mythologie*

Une muse (en grec : Μοῦσα) ou égérie (en latin : Egeria) est une personne qui inspire ou conduit une autre personne à se montrer créative. À l'origine, les Muses sont trois : Méléte (« Pensée »), Mnémé (« Souvenir »), Aédé (« Chant »). Tantôt filles d'Ouranos et de Gaia, tantôt filles d'Harmonie.

Selon la tradition la mieux établie, les Muses sont les 9 filles de Zeus et de Mnémosyne (déesse de la Mémoire). Elles sont les médiatrices entre les dieux et le créateur, qu'il soit peintre, sculpteur, poète ou compositeur. Elles renvoient à une conception inspirée de l'art, qui fait de l'artiste un demiurge.

Les Muses sont nées des neuf nuits où Zeus s'unit à Mnémosyne. Elles se vouent à Apollon, le dieu des arts, qui les conduit sur le Mont Hélicon pour rendre hommage à Zeus. Selon Pindare, les dieux exhortent leur souverain à créer les Muses afin qu'elles commémorent, par leur chant, la victoire des dieux sur les Titans. Pour les poètes, elles sont non seulement les protectrices de leur art, mais leur voix même et les inspiratrices qui leur confient ce pouvoir de transmettre les « belles choses » au commun des mortels.

Chaque Muse représente et protège une forme d'art. Dès l'Antiquité et jusqu'au Moyen Age, cinq des neuf Muses personnifiaient les Arts Majeurs :

1. Thalie pour le théâtre (l'abondante qui représente la comédie),
2. Erato pour la poésie (l'aimée représentant le chant ; le chant nuptial),
3. Calliope pour l'épopée (la belle voix ; la poésie épique et la rhétorique),
4. Euterpe pour la musique (la bien-plaisante représentant la poésie lyrique ; la flûte)
5. Polymnie pour la philosophie (celle aux nombreux hymnes aux dieux et aux héros ; la pantomime et la rhétorique).
6. Clio (la muse de l'histoire),
7. Melpomène (la chanteresse représentant la tragédie),
8. Terpsichore (celle qui se délecte de la danse),
9. Uranie (la céleste représentant l'astronomie et l'astrologie).

La Muse fournit l'histoire au poète, et le poète apparemment répète ses mots, mais pour que le poème puisse exister, le poète et la Muse sont tous les deux nécessaires. C'est une activité conjointe, même si, au moins chez HOMÈRE, la Muse est le partenaire dominant.

Les arts plastiques, la peinture comme la sculpture sont en proie des muses et les différentes disciplines artistiques interagissent vers la Beauté ou la Vérité.

2.3.1.2. *Du muthos au logos*

La religion grecque était fondée sur des rituels pratiqués en commun, mais ne reposait pas sur un texte sacré ou sur des dogmes, et il n'existait pas non plus de littérature proprement religieuse. Les textes de la Théogonie d'HÉSIODE et des épopées d'Homère ne sont pas des textes proprement sacrés : ce sont des œuvres littéraires proposant une vision parmi d'autres de la création du monde et des généalogies divines, mais elles ne se proposent pas de dicter ce qu'il faudrait obligatoirement croire.

Le lien entre littérature et religion s'établit plutôt par la composition de textes destinés à être déclamés lors de cérémonies religieuses. La société grecque antique ne connaît aucune séparation entre un domaine propre à la religion et le reste de la société : au contraire, la religion est présente de manière diffuse dans tous les aspects de la vie sociale et politique.

À l'époque archaïque et encore à l'époque classique, la poésie est le domaine par excellence de l'évocation des mythes : au sein de la société grecque, les poètes restent les voix les mieux autorisées à relater les récits fondateurs de la mythologie.

Il est important de comprendre que HOMÈRE et HÉSIODE ont engendré le grand tournant entre le muthos et le logos initiant ainsi le passage du mythe à la mythologie.

2.3.1.3. *Le rôle des muses*

Mais il se trouve que ce grand passage ou cette métamorphose a pu subvenir par l'accompagnement des muses. En effet, HÉSIODE raconte qu'un jour, les Muses l'approchèrent sur le mont Hélicon et lui offrirent le don de la poésie. Elles lui ont remis un rameau de laurier, et lui ont ordonné de chanter l'histoire des dieux immortels. La seule condition qu'elles imposèrent à ce don de voyance poétique est de les célébrer au début et à la fin de chacun de ses chants.

En permettant cette vocation, les Muses transforment le poète en voyant d'un genre particulier. En un temps où l'idée d'auteur est moins nettement définie qu'aujourd'hui, la Muse joue un rôle essentiel. Née d'une oralité secrète, l'inspiration est la seule notion qui vaille. Soufflée par la Muse, elle régit un poète qui ignore le désir de création. Une chaîne se déploie, reliant la Muse, l'aède, et l'auditoire : « *De tous les hommes de la terre, les aèdes méritent les honneurs et le respect, car c'est la Muse, aimant la race des chanteurs, qui les inspire.* » écrit HOMÈRE⁵⁶.

L'idée d'une chaîne est reprise par PLATON dans le dialogue Ion : le rhapsode, sous l'effet de « l'enthousiasme », récite par cœur les vers composés par l'aède. Il est un anneau de la chaîne allant de la Muse aux auditeurs.⁵⁷

Socrate explique ce phénomène par la métaphore de l'aimant : « *C'est une puissance divine qui te met en mouvement, comme cela se produit dans la pierre qu'Euripide a nommée Magnétis [...]. Cette pierre n'attire pas seulement les anneaux qui sont eux-mêmes en fer, mais elle fait passer en ces anneaux une force qui leur donne le pouvoir d'exercer à leur tour le même pouvoir que la pierre [...] c'est de cette pierre, à laquelle ils sont tous suspendus, que dépend la force mise en ces anneaux. C'est de la même façon que la Muse, à elle seule, transforme les hommes en inspirés du dieu.* »⁵⁸

La trajectoire poétique amorcée par la Muse permet donc à l'homme d'acquérir une mémoire dont elle est la garante car elle fait connaître les événements passés. Il ne s'agit peut-être pas d'un passé historique, au sens moderne du terme, mais plutôt d'« un temps originel, un temps poétique ».

Pour qu'elle devienne vérité, la parole poétique est indissociable de la Muse et de la mémoire, et l'aède ne peut opposer à la Muse son propre savoir. Il est inspiré par les voix des Muses « à l'unisson », celles qui, échappant à la temporalité humaine, voient « ce qui est, ce qui sera, ce qui fut »⁵⁹. Elles sont donc gages de vérité.

⁵⁶ HOMÈRE - Odyssée, VIII, 479-481

⁵⁷ Article du site Homère, sur les traces d'Ulysse (2006)

⁵⁸ PLATON - Œuvres complètes, Les Belles Lettres, tome V, 1. djvu/48

⁵⁹ Article Les Muses et l'épopée par Mathilde JAMAIN, Site Homère, sur les traces d'Ulysse (2006)

Le caractère exact du récit de l'aède est parfois confirmé ou exalté par l'un des acteurs de l'épopée ; Ulysse, par exemple, s'adresse ainsi à Démodocos : « *Mais, changeant de sujet, chante l'histoire du cheval qu'Épeios, assisté d'Athéna, construisit, ce traquenard qu'Ulysse conduisit à l'acropole, surchargé de soldats qui allaient piller Troie. Si tu m'en fais un beau récit dans le détail, aussitôt, j'irai proclamer devant chacun qu'à la faveur d'un dieu tu dois ton chant sacré ! Alors, aiguillonné par le dieu, il chanta [...]* »⁶⁰

La mémoire ne reconstruit pas le passé : La Muse propose une mémoire omnisciente, non sélective. Elle permet au Poète d'avoir accès aux événements qu'il raconte et de déchiffrer l'invisible. « *Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe – car vous êtes, vous, des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et ne savons rien.* »⁶¹.

L'exploit des guerriers ou des héros n'existe concrètement qu'à travers la parole de louange et, si le Poète est véritablement inspiré par les Muses, sa parole se confond avec la vérité. Les Muses ont en effet le pouvoir d'accorder ou de refuser la mémoire, de retirer le don du chant à qui se vante d'égaliser ou de surpasser leur propre voix. C'est ce qui arriva au poète Thamyris, trahi par Apollon, qui voyait en lui un rival dans sa conquête amoureuse du jeune prince spartiate Hyacinthos : « Il arrivait d'Œchalie, et, vantard, il se faisait fort de vaincre dans leurs chants les Muses elles-mêmes, filles de Zeus qui tient l'égide. Courroucées, elles firent de lui un infirme ; elles lui ravirent l'art du chant divin, elles lui firent oublier la cithare. »⁶²

Dans l'Illiade, les Muses voient de manière directe et parfaite les événements que l'aède souhaite raconter ; cette « autopsie » des Muses, selon le sens étymologique du terme, est opposée au savoir indirect, « par ouï-dire », des poètes qui se contentent de reproduire ce qui leur est indiqué. Le poète entend la voix des Muses et l'inspiration surgit. Ainsi l'Illiade se déploie par le recours à la personne du Poète, instrument aux mains de la Muse. Elle est celle qui sait car elle est celle qui voit ce qui est.

Quant à l'aède, il n'a point besoin de la vue mais de l'ouïe : Démodocos comme Homère n'ont plus aucun lien avec l'univers visible et n'en demeurent pas moins de « divins » aèdes. Voir par soi-même les événements n'est pas nécessaire pour délivrer une parole vraie : « Démodocos, entre tous les mortels je te salue ! La Muse, enfant de Zeus, a dû t'instruire, ou Apollon : tu chantes avec un grand art le sort des Grecs, tout ce qu'ont fait, subi et souffert les Argiens, comme un qui l'eût vécu, ou tout au moins appris d'un autre ! ».⁶³

En luttant contre les voix ensorcelantes de ces Muses maléfiques que sont les Sirènes, Ulysse refuse l'oubli de soi ; son choix éclaire l'acte de l'aède qui se fait le servant des véritables Muses : la Muse maintient la mémoire des hommes et crée l'épopée. Le chant de l'aède porte une identité et insuffle la vie.

En reprenant l'idée que c'est l'œil qui éclaire le monde et non l'inverse (Cf. Chapitre 2.1), il est question ici de l'ouïe et de l'importance de la parole entendue d'une muse, garante de la mémoire.

Peinture et poésie sont deux arts qui se nourrissent mutuellement : le poète puise son inspiration dans la beauté des images, tandis que le peintre insuffle à sa toile une dimension lyrique par le recours à des sujets poétiques.

⁶⁰ Odyssée, VIII, 492-498.

⁶¹ Illiade, II, 485-486.

⁶² Illiade, II, 595-600.

⁶³ Odyssée, VIII, 487-491.

Léonard DE VINCI disait si bien "*La peinture est une poésie qui se voit au lieu de se sentir et la poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir*⁶⁴."

Le poète ou l'artiste ressent donc bien en lui, par l'intermédiaire de ses sens, quelque chose qui amène à une vérité du monde en corrélation avec la beauté et la satisfaction de l'origine. Et ce ressenti lui offre sa vocation première de marquer le temps par son œuvre afin de perpétuer une mémoire et transmettre au monde une vérité de l'être.

Mais cette vocation ne peut être accomplie que par l'intermédiaire d'une inspiration intérieure aiguisée par un « autre » sujet extérieur : la muse.

Afin d'illustrer de manière universelle cet accompagnement physique comme intellectuel et spirituel de l'artiste par sa muse, l'exemple de l'illustre peintre viennois Gustav KLIMT semble pertinent. Nous verrons jusqu'où peut aller l'attachement de l'artiste à son art et en quoi la rencontre d'une muse est essentielle à son inspiration et à son équilibre psychique, comme l'a été Lou pour RILKE et Jo pour HOPPER.

2.3.2. AMOUR ET TRANSCENDANCE ARTISTIQUE, EXEMPLE DE GUSTAV KLIMT

2.3.2.1. *L'artiste, précurseur d'un message au sein de la société dont il est issu*

Gustav KLIMT (1862-1918) est considéré comme le promoteur de la Sécession⁶⁵ qui a favorisé l'élan du « moderne » de façon décisive sur Vienne. Il a enclenché le combat de libération des arts et le courant de « l'Art nouveau ». Au même moment, la question sociale était posée avec un mouvement ouvrier qui mena à une véritable crise sociale, d'existence économique, idéologique et politique de l'empire viennois. L'artiste va l'exprimer de façon éclatante par son art. Mais cette crise est en analogie avec la « crise du sujet » de l'époque : un moi en crise que KLIMT va montrer au monde par son travail d'artiste en provoquant l'opinion.

Un tournant est marqué, en 1899, par un tableau qui représente la révolte politique par le biais d'une figure féminine : *La Nuda Veritas*. L'allégorie a changé de sexe : le personnage représentatif de la révolte est une femme. Derrière la *Nuda Veritas* se cache une « vérité » de chair et d'os, une vérité qui traduit plus qu'un érotisme féminin. KLIMT offre ainsi « la femme » comme seule porteuse d'identification de la pensée d'une époque (Cf. peintures des facultés : *La Médecine* ; *La Philosophie* et *la Jurisprudence*).

Par cette mise à nu de la femme et son pouvoir de séduction, KLIMT est reconnu comme étant « le plus grand peintre érotique de son époque », au tournant même de la naissance de la psychanalyse de Sigmund FREUD (1856-1939).

Gustav KLIMT appartient au symbolisme, un mouvement littéraire, puis artistique apparu en Europe vers 1880, qui défend deux idées majeures : l'inspiration vient du plus profond de l'être, et l'artiste doit révéler son monde intérieur.

L'historien de civilisation Carl SCHORSKE a donc interprété l'œuvre de KLIMT et sa biographie dans la perspective d'une « crise du Moi libéral » comme une crise du sujet artistique et de son œuvre qui s'est trouvé déclenchée par des bouleversements économiques et politiques. Il l'appelle « le peintre psychologique de la femme » et « le joyeux explorateur de l'Eros ».

⁶⁴ <https://www.lewaltparis.com/archives/actu-le-walt/articles/balade-artistique-a-paris-46598>

⁶⁵ Gottfried FLIEDL : *Gustav KLIMT, Le Monde à l'apparence féminine*, Ed. Benedikt TASCHEN, 1964, p.9

Alessandra COMINI, qui choisit le sous-titre de son livre sur KLIMT : « Eros et Ethos », parle de lui en le qualifiant de « grand voyeur ». Dans son essai, Carl SCHORSKE met au même niveau les intentions de l'artiste et de la Sécession avec celle du Sigmund FREUD.

KLIMT exprime alors une vérité charnelle et doublement symbolique qui intrigue. Tout comme FREUD, il soulève l'idée que la femme peut être à la fois fille, mère et amante, à la fois de bonne vertu et érotique. Il est vu ainsi comme avant-gardiste. Précurseur, l'artiste intervient très souvent lors de la naissance d'une nouvelle philosophie : l'art précède toujours le concept. En effet, la révolution de KLIMT va se jouer dans le monde des concepts avec FREUD.

C'est à ce niveau précis qu'il est important de comprendre que l'attachement de l'artiste dans le narcissisme primaire lui permettant de garder une porte ouverte sur la satisfaction de l'origine. Cette ouverture va lui donner une certaine clairvoyance sur le devenir de l'être dans le monde. L'originalité de KLIMT est d'avoir pris la femme comme médiateur d'un message universel, en tant qu'incarnation de l'origine et du temps.

2.3.2.2. *La femme Klimtienne entre mémoire et avenir*

La peinture la plus significative de l'œuvre de KLIMT concernant ce message universel se nomme "Les Trois âges de la Femme"⁶⁶. Elle représente la femme comme la figure du temps et du cycle de la vie. En première analyse, le tableau symbolise le passage entre les trois âges et le rythme de l'existence de l'être humain : enfant, adulte et vieillesse.

Mais en deuxième analyse, ce tableau évoque les trois figures de la femme : "la génératrice, la compagne et la destructrice", mais aussi "la mère, l'amante et la terre mère". Monique Tricot psychanalyste contemporaine souligne particulièrement l'importance de la figure de la mère, indissociable d'ailleurs des théories de FREUD. Monique TRICOT s'est attardée sur la biographie et le mode de vie de Gustav KLIMT. Elle a fait un parallèle entre les "Trois essais" écrits par FREUD en 1905 et "Les Trois âges de la Femme" peint par KLIMT la même année.

Il est vrai que Sigmund FREUD s'intéresse aussi au monde féminin notamment à travers la problématique de l'hystérie et plus tard, il abordera la théorie des pulsions en 1915. La peinture de KLIMT vient alors souligner l'œuvre contemporaine de FREUD. Ce que ce dernier va dire avec le mythe d'Œdipe et la théorie des pulsions, KLIMT va l'exprimer par l'art.

Si des points communs sont présents entre FREUD et KLIMT, Monique TRICOT note les différences entre les deux hommes. En effet, si le premier donne beaucoup d'importance à la figure masculine, alors que cette dernière est totalement absente de la toile du second.

Cependant, la théorie de FREUD sur la pulsion de mort semble apparaître dans certaines toiles de KLIMT mettant en scène "le double jeu d'Eros et Thanatos". L'art de KLIMT se synchronise donc avec les théories psychanalytiques de Sigmund FREUD. L'accent mis sur des éléments tels que la sexualité, la vie et la mort dans les peintures de KLIMT s'aligne parfaitement avec l'exploration approfondie de la psyché humaine par FREUD. C'est une plongée dans les complexités de l'existence, un voyage à travers les couloirs de l'esprit humain. KLIMT amorce aussi l'affirmation du principe féminin et la libération sexuelle de la femme. Mais la femme deviendra au fil du temps un objet de communication comme l'objet du désir universel. La confusion se perpétue entre la mère comme objet du premier désir et la femme devenue premier objet de communication.

⁶⁶ Peinture de Gustav KLIMT : *Les Trois âges de la Femme (1905)*

FREUD, de son côté, amorcera une des lois humanisantes, la plus importante, qui est l'interdit de l'inceste. La séparation entre mère et femme sera le principe même de l'interdit. La fusion se dénoue au travers de l'Eros.

Dans la théogonie d'HÉSIODE, Eros la divinité primordiale de l'amour est bien issue du chaos. Au commencement était le Chaos : l'abîme, la béance, le non-lieu, d'où il ne sort rien. De ce Chaos, naissent Eros qui intervient dans la création de Gaïa, la terre mère primordiale matrice de la vie ; puis Tartare, le lieu divin du châtement, Nyx, la nuit et Erèbe, les ténèbres. Eros apparaît comme la force qui pousse à l'engendrement, le dynamisme, la puissance qui met en mouvement, la propulsion qui met hors de soi, le principe universel qui assure les générations en rendant les êtres attractifs.

Le second Eros, sexué, naît de l'émasculatation d'Ouranos par l'un de ses fils, Chronos, qui jette le sexe de celui-là à la mer. Ainsi naissent Aphrodite, de l'écume spermatique (« Aphros » signifie écume), déesse qui va insuffler le désir dans tout être et Eros, sexué à l'origine, de l'union entre les mâles et les femelles.

Eros incarne l'amour, le désir, l'érotisme, la pulsion de vie et Aphrodite représente le désir qui aide l'homme au détachement de l'origine (maternelle) vers une autre femme.

KLIMT à travers sa peinture exprime une vérité de l'origine maternelle et la duplicité du genre féminin qui convoque au désir et à l'amour mais qui aussi amène l'observateur à prendre conscience de l'obscurité qui entoure la vie. Cette obscurité concerne l'intériorité psychique mais aussi la mort, la dépression faisant partie du cycle de la vie.

Mais en quoi KLIMT nous éclaire sur le narcissisme ? Quel est son histoire personnelle ?

2.3.2.3. *Transcendance de l'artiste en lien avec sa muse*

La femme « klimtienne » démontre une recherche d'idéal féminin. L'artiste semble chercher la femme éternelle à travers le bout de son pinceau. Ce désir, KLIMT l'éprouve dans sa vie intime.

Prudemment discret à Vienne, et surtout très grand séducteur, Gustav KLIMT finit par trouver confortable une situation équivoque, qui faisait d'Emilie FLÖGE son modèle le plus fréquemment peint, une amante secrètement aimée, à laquelle jamais il ne succomba, préférant la placer dans le monde de l'idéal. Il a donc su mettre une distance physique en lui refusant tout acte sexuel. KLIMT, comme Søren Kierkegaard et Rainer Maria RILKE mais aussi DALI, eut une relation amoureuse et durable sans passer à la rencontre charnelle.

L'étrange lien qui unira Gustav et Emilie pendant plus de vingt ans fait d'Emilie FLÖGE « la muse éternelle » et indétrônable⁶⁷. Sa beauté, sa place dans la société de son temps, sa personnalité mystérieuse qu'elle cultivait savamment furent pour le peintre un puits d'inspiration constant. La plupart des figures féminines, qui jalonnent sa création, empruntent à Emilie même coiffure, même regard, même balancement du corps, comme si KLIMT voulait revenir toujours à celle qu'il a désignée comme étant la figure la plus archétypale de ses désirs.

Cette fuite du réel lié à la quête d'idéal féminin a été pour KLIMT le principal moteur de son inspiration.

Sa volonté de rendre éternelle cette femme s'est accomplie par la mise en icône de la femme avec toute la splendeur qu'on lui connaît mais en même temps cette quête d'idéal qui l'amène à une fuite du réel s'est traduite par l'impossibilité pour KLIMT de vivre au côté de sa bienaimée et de l'honorer.

⁶⁷ Peinture de Gustav KLIMT : *Portrait d'Emilie FLÖGE* (1902)

L'image de la femme est sacralisée à l'image de la mère ou de la terre-mère dont il veut s'éloigner mais sans la perdre des yeux. Il est important de savoir qu'il était fils d'orfèvre. Son père était artisan doreur. Ce n'est donc pas un hasard si, adulte, il pense à intégrer l'orfèvrerie dans ses œuvres. Une technique qu'il maîtrise et qu'il applique fréquemment entre 1902 et 1909. La fameuse période dorée, durant laquelle KLIMT mêlera l'or et l'argent à sa peinture. On pourrait y voir un lien incestuel entre le geste de dorer à l'or fin les vêtements des femmes dans ses tableaux et magnifier le lointain souvenir de son premier attachement féminin maternelle.

Cette mise à distance semble être une volonté d'éternelle jouissance en lien avec la frustration du désir inassouvi (Amour Courtois). C'est justement en cherchant le juste milieu entre la frustration et le désir que KLIMT a pu exceller dans sa peinture en exaltant toutes ses pensées amoureuses tout en faisant perdurer ce désir dans l'éternité, puisqu'inassouvi.

FREUD décrira plus tard 3 principes du psychisme permettant de comprendre la théorie des pulsions : Le principe de constance ; Le principe de plaisir et Le principe de réalité.

On pourrait dire que KLIMT joue sur la distance entre le principe de plaisir d'où naît la libido et les pulsions sexuelles et le principe de réalité. Sans doute que sa thérapie a été la peinture.

Sa sensibilité est basée sur une distance érotique vis-à-vis de l'autre. Eros est à la fois tourné vers l'autre mais tout autant vers lui-même. C'est un aller-retour sensible qui fait naître l'inspiration. L'expression artistique c'est l'esprit de l'artiste qui se dévoile. Cet esprit est guidé par le regard de l'Autre mais l'artiste peut se perdre dans cette vision. Il peut rester inscrit dans une perception névrotique du monde car il se piège entre le désir de l'autre et l'auto jouissance. C'est dans ce conflit que peut apparaître les pathologies névrotiques.

Un conflit entre l'appel de son être vers une transcendance incomprise et le regard de retournement sur lui-même affaibli par le désir viscéral d'attirer le regard de l'Autre sur lui à travers son art. C'est pour lui le seul moyen de se comprendre et de se reconnaître.

La fin de son histoire a pu hélas démontrer cette confrontation entre idéal fantasmé et réalité. Terrassé par une attaque cérébrale en 1918, survenue dans son appartement alors qu'il se prépare à sortir, KLIMT laisse la moitié de ses biens à Emilie FLÖGE. Une malédiction semble toutefois frapper cet héritage : l'atelier de l'artiste a été cambriolé tandis qu'il agonisait à l'hôpital et, en 1945, l'appartement d'Emilie, à Vienne, sera détruit par un violent incendie, anéantissant ses collections de robes et les principaux objets de valeur ayant appartenu à Gustav KLIMT.

Cette perte d'héritage symbolise justement la confrontation entre de cette mise à distance qu'il a toujours entretenue et l'impact du réel. L'ensemble de ses biens qui auraient pu rester auprès d'Emilie, à défaut de lui-même, se sont envolées en fumée, laissant derrière ce nuage, l'ombre de son désir éternellement intact.

Sa quête de la perception de l'humain est semblable à la quête psychanalytique que FREUD mettra en place au même moment : le sensible, le pulsionnel, le fantasme, l'érotisation de l'amour, la vieillesse, la mort... tout est au bout du pinceau de Klimt comme sa bien-aimée qu'il n'ose toucher.

Cette distance est très bien symbolisée dans le mythe de Narcisse lorsque Narcisse ne souhaite pas être touché par Echo (« *Cesse de m'enlacer ! Plutôt mourir que te laisser disposer de moi !* ») car il souhaite rester en lui-même dans son autonomie jusqu'à en mourir. Mais, il ne pourra non plus toucher son propre reflet. Inconsciemment, il se désirera et sera à la fois sujet et objet de sa quête, le chasseur et la proie, l'incendiaire et le feu.

« Que de baisers sans réponse a-t-il donnés à la source trompeuse ! Que de fois a-t-il plongé les bras au milieu des eaux pour y saisir le reflet de son cou sans parvenir à l'atteindre ! ». Naïf, il se dit « pourquoi chercher en vain à saisir une image fugace ? Ce que tu cherches n'existe pas ; ce que tu aimes, tourne-toi, tu le perds ». ⁶⁸

Autrement dit, si Narcisse tourne son regard, il perdra en effet le contact avec l'image extérieure à laquelle il s'accroche. L'ombre qu'il distingue dans la marre est celle d'un pur reflet. Elle est sans consistance, elle lui apparaît, demeure et s'éloigne avec lui, s'il lui est possible de s'éloigner.

Ce moment du mythe nous fait comprendre ce qui se joue dans la névrose narcissique : le développement psychique chez le narcissique se complique par le complexe maternel. En effet, le mythe nous dit que Liriopé souhaitait qu'il demeure beau le plus longtemps possible. Est-ce son désir que le reflet reste sans tache de sa propre image et que Narcisse se comportait de la même manière avec lui-même puisqu'il est soumis à la même règle intérieure. Psychologiquement, cela signifie que pour répondre à la demande maternelle inconsciente, l'ego devra être investi uniquement des « beaux » aspects de la personnalité et toute « imperfection » se verra refuser l'accès à la conscience.

Elle sera alors refoulée et maintenue dans l'ombre par un des mécanismes de défense, tels que le refoulement, le clivage, la projection, le déni ou l'identification projective. Ces propos nous renvoient à la définition même de l'identité personnelle et à sa fragilité. Qui suis-je ? Suis-je vraiment ce que je crois être ? Et la réponse est tout aussi bien oui que non. Je le suis parce que je le sens et que je le vis. Mais, en même temps, ce que je sens et vis est purement subjectif — d'où le lien avec l'ego en tant que cœur de la subjectivité.

L'expérience douloureuse pour Narcisse face à son reflet permet de constater l'intensité du conflit intérieur que vit Narcisse face à l'obligation de tourner son regard vers l'intérieur. Quand, finalement, ce passage s'opère, on assiste à la mort d'une forme identitaire. La mort de Narcisse constitue donc une mort symbolique. Cette étape rejoint l'étape analytique d'un patient en psychanalyse. La sévérité est alors plus grande parce que la résistance est plus grande. Mais, il s'agit d'une dépression nécessaire. Par elle, le narcissique pourra parvenir à un changement souhaitable de sa personnalité. L'ego imbu de lui-même, tout-puissant et identifié avec le divin doit effectivement « mourir ». Cette mort conduit à une plus grande humilité et à une plus grande humanité. Dans le mythe, le résultat de la dépression est représenté par la mort de Narcisse. Cette mort conduit à une renaissance présentée sous la forme d'une fleur, le narcisse.

Entre principe de plaisir et principe de réalité, KLIMT, plus qu'aucun autre artiste, met en scène sans le savoir la théorie des pulsions de FREUD. Sa recherche de la femme idéale sublimée comme une icône l'aura guidé toute sa vie dans son inconscient.

En jonglant entre désir et réalité, entre intimité et distance, Gustav KLIMT est arrivé à garder vivant un désir fulgurant et exaltant qui a inspiré l'ensemble de son œuvre et qui continuera éternellement à émouvoir le monde et à faire percevoir quelque chose de l'ordre d'une vérité cachée de l'être.

A travers son obsession pour l'iconisation de la femme, KLIMT reste à distance de son propre reflet tout comme de son propre devenir amoureux. L'artiste a déclaré un jour : "Je m'intéresse moins à moi en tant que sujet de peinture qu'aux autres personnes, surtout aux femmes". Il reste et il demeure maître derrière son icône éternelle.

⁶⁸ OVIDE : *Les Métamorphoses* (Livre III, 346-347)

L'appel à être des artistes serait donc un appel à créer. L'artiste existe dans l'Autre, il se confond dans l'Autre. Son art devient possession éternelle du monde. Comme RILKE le disait à Lou Andréas SALOME, il devient l'Autre. Il rejoint finalement l'origine par son art. Il se rapproche de l'acte créateur originel. Il rejoint le divin.

La mise en conscience de l'intériorité par la psychanalyse de FREUD et le dévoilement de l'inconscient amène à un changement de regard sur soi permettant de tempérer la névrose narcissique certes moteur de créativité mais source de souffrance. L'équilibre est possible à travers une dialectique qui se rejoue en cabinet de thérapie lorsqu'elle est difficile à vivre dans le rapport à l'Autre dans la vie intime. Cet appel de l'être qui pousse l'artiste à chercher sa vérité dans son intériorité est le même appel qui motive le patient à suivre une analyse. A la différence que le thérapeute accompagne le patient dans une réalité temporelle, en miroir avec la muse qui guide l'artiste dans l'abstraction de lui-même pour une transcendance universelle. Ce va et vient tend vers un équilibre mais il s'agit d'un vrai travail digne d'une sculpture, d'un poème parfait ou d'un tableau de maître.

CONCLUSION

L'artiste, comme le suggérait Lou ANDREAS SALOME, en laissant une porte ouverte dans le narcissisme primaire, cherche bien à maintenir un rapport avec la connexion à l'origine maternelle, en lien avec le manque du paradis perdu. Sa sensibilité hors du commun émane de sa porosité avec le monde qui le dote d'une hyperconscience, l'appelant à retrouver dans le monde quelque chose de la satisfaction de l'origine.

Ce rapport à l'origine est le foyer d'un appel à la créativité qui se calque sur un appel à être, conditionné par la gestion des pulsions dites freudiennes qui déterminent l'appel vital d'individuation et la construction de la psyché. La formation de l'égo et toute l'évolution de l'être dépend de ce lien à la mère et de la difficile épreuve de détachement nécessaire à l'émancipation et l'équilibre psychique.

L'approche psychanalytique, étudiée dans la première partie, a mis en évidence le lien entre le trouble narcissique dans la relation à l'Autre chez les artistes, assimilé à une névrose narcissique habituellement décriée mais qui présente pourtant un foyer d'énergie transcendantale alimentée par une hyperconscience propre aux artistes.

L'exemple d'Edward HOPPER et de sa névrose narcissique permet de comprendre que son travail pictural sur l'attente, la solitude et la lumière met en évidence la notion de manque et de vide poétisé. Il a cherché à dompter la lumière originelle à travers des mises en scène de fenêtres ouvertes vers son intériorité. Ce travail évoque l'idée que l'artiste flotte et reste en attente dans la phase narcissique du miroir. Cette attente l'amène à vouloir percevoir à travers l'Autre en soi, la lumière originelle qu'il fait « re-naître » (fenêtre) par sa propre fenêtre intérieure.

Dans la seconde partie à travers la philosophie de PLOTIN, cette fenêtre intérieure est qualifiée de « miroir intérieur » qui doit s'éprouver pour permettre la métamorphose du regard sur soi et sur le monde. Lorsqu'il n'y a plus de distinction entre perception extérieure et perception intérieure, une étape peut être passée vers un niveau de réflexion pour atteindre celui de l'intuition et la contemplation. Il serait alors possible d'éprouver que la Vie est contemplation immédiate de soi et il serait alors possible de voir naître les choses à partir de ce regard total d'où le Beau apparaît à lui-même comme regard. L'être « est » dans l'esprit divin, dans la Pensée, dans l'intellect qui se pense lui-même.

A la manière de PLOTIN, l'artiste pourrait atteindre ce niveau d'intuition et de contemplation par l'expérience de l'amour guidé par les muses. Il pourrait percevoir la beauté transcendante et le divin car l'artiste perçoit par nature la beauté qui existe dans les sonorités et les rythmes. Il se doit alors de découvrir que l'harmonie sensible se fonde dans une harmonie intelligible qui correspond finalement à la beauté spirituelle.

Dans la mythologie grecque, les Muses transforment l'artiste en voyant, en lui permettant de voir l'invisible. La trajectoire poétique amorcée par les Muses permet à l'homme d'acquérir une mémoire dont elles sont les garantes. Mais cette mémoire ne reconstruit pas le passé : la Muse propose une mémoire omnisciente, non sélective et permet au poète ou à l'artiste d'avoir accès à l'invisible. Les Muses conduisent l'Aède jusqu'aux portes du *logos*.

D'autre part, grâce à la philosophie amorcée par le poète RILKE, nous avons pu constater que l'artiste est capable de lier l'invisible et le visible. Il est appelé à s'éprouver, à renaître et à recréer. L'appel de l'être ou l'appel à la création chez l'artiste est un vrai travail sur soi, une métamorphose continue perpétuant l'Ouvert et le passage entre le visible et l'invisible.

La boucle de création doit rester ouverte à la fois vers l'éternité et l'intemporalité mais aussi vers l'Autre et le monde. La Muse, ou l'amante lié à un amour inexaucé chez RILKE, est la garante de l'inspiration et de l'expression d'une vérité de l'être.

Cette théorie peut être vérifiée à travers le travail pictural de Gustav KLIMT. Ses tableaux sont des véritables œuvres transcendantes. En jonglant entre désir et réalité, entre intimité et distance, il perpétue l'émotion inspirante de la connexion originare en sacralisant sa bien-aimée sans honorer leur liaison. Il permet d'offrir au monde une icône ayant la vocation d'accompagner un public avisé vers une vérité de l'esprit.

En somme, avec l'analyse de PLOTIN et de RILKE, on s'aperçoit que la névrose narcissique chez les artistes n'est pas qu'un trouble psychique. C'est aussi un vecteur de métamorphose intérieure. En recherchant le lien invisible à l'origine, l'artiste se renaît à lui-même en boucle effrénée. Son désir serait comme retourner sans cesse à la mère pour naître à une relation nouvelle dépouillée des troubles œdipiens et vivre un devenir de plénitude. Cette spirale de créativité se perpétue en magnifiant l'intime douceur des caresses originelles, en évoquant la jouissance des premières sensations intimes, en palpant l'infinie beauté de la nature, en frôlant la douleur des castrations inachevées, en se cherchant à tâtons dans l'obscurité, en se laissant guider par une lumière spirituelle et en honorant la beauté du paradis perdu dans le passé absolu.

A la manière de SCHELLING, l'artiste peut ainsi, avoir accès, par sa sensibilité, au passé absolu et percevoir le temps et l'éternité, à porter de sa main.

Le principe de créativité artistique est donc conditionné par le lien à l'origine, obsédant et isolant mais paradoxalement vecteur d'ouverture et de passage vers l'Autre et le monde dans son absolu. Sans cette névrose narcissique, il n'y aurait pas la même profondeur dans l'œuvre d'art aboutie. C'est ainsi que le chef-d'œuvre touche le monde et une époque dans son temps par sa juste profondeur et le sens qu'il procure aux hommes par sa gravité.

L'œuvre d'art est une fenêtre, une vision et une visée. La main de l'artiste cherche à se rapprocher de la main de Dieu, ce grand Autre, ce grand créateur inaccessible, invisible et indicible, tout en se heurtant à la trace signifiante de la réalité qui se distingue dans le produit objectivé de son art qu'il offre à sa place à la vue du monde.

Grâce à la période de basculement des années 1880-1930 par, d'un côté, le courant artistique du symbolisme et, de l'autre côté, l'émergence de la psychanalyse freudienne, un grand saut est fait vers la connaissance de l'être et le positionnement du sujet.

Les artistes ont été les précurseurs de ce grand saut. Leur génie et leur narcissisme ont permis de toucher du doigt une vérité qui s'entend ou se voit alors que sa compréhension restait encore difficile.

Aujourd'hui, cette compréhension est plus étendue mais la banalisation actuelle de l'art comme simple acte créatif et la mégalomanie généralisée ont créé une tendance à trop vouloir maîtriser la réalité physique de l'être humain rendant l'être comme un objet duplicable d'une société.

Il est donc nécessaire de garder l'écoute du sensible en restant conscient en cas de faille narcissique que le miroir intérieur peut amener l'être à la recherche d'un idéal inatteignable entraînant beaucoup de souffrance.

La dévotion artistique amène bien l'artiste vers une convocation spirituelle mais aussi vers un véritable sacrifice de sa vie d'homme ou de femme car l'enfermement artistique névrotique rend très difficile voire impossible l'accès à un équilibre intime et familial.

Il est néanmoins possible, par la psychanalyse d'apaiser l'artiste en lui permettant de se défaire de l'égo mal mesuré afin de lui permettre une vraie rencontre de lui-même pour une meilleure rencontre de l'Autre. Mais est-ce que la guérison de son narcissisme ne risque pas d'altérer ses capacités artistiques ? La résistance de l'artiste est effectivement bien conditionnée par son désir inconscient de se maintenir dans un déséquilibre afin de préserver l'accès à cet entre-deux créatif si précieux et si inconditionnellement sacré.

ILLUSTRATIONS DES PEINTURES EN REFERENCE – MEMOIRE MARYLINE CUESTA

Peintures d'Edward HOPPER :



Hôtel prêt d'une voie ferrée (1952)



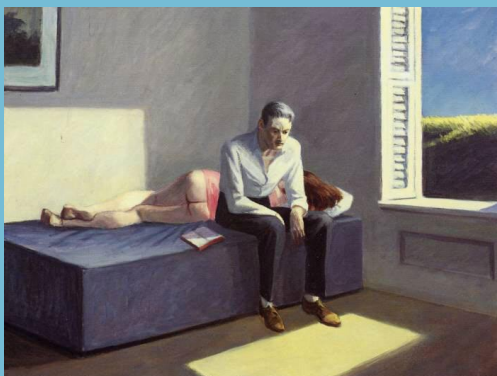
Chambre à New York - (1932)



Eté (1943)



Mélancolie (1940)



Excursion philosophique (1959)



Cape Cod Morning ou Matin à Cap Code (1950)



Soleil dans une chambre (1963)

Peintures de DALI :

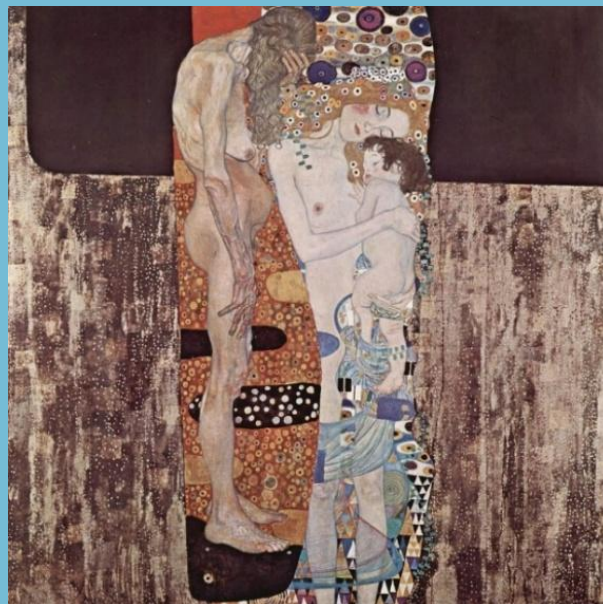


Métamorphose de Narcisse (1937)

Peintures de Gustav KLIMT :



Portrait d'Emilie FLÖGE (1902)



Les Trois âges de la Femme (1905)