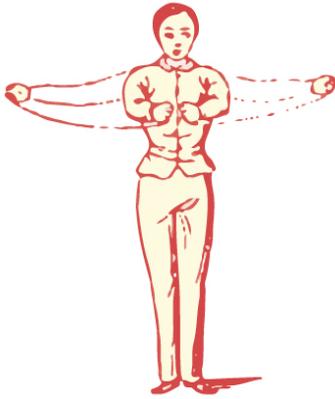


Le peintre et son image - l'autoportrait

Chantal Bonneau



En 1988, Jacques-Alain Miller écrit un texte sur la création qui est une boussole dans notre champ¹.

J'en prélève trois remarques qui orienteront mon propos :

- « l'art doit être mis, dans la psychanalyse, au registre de la production, c'est-à-dire avant tout [...] à titre d'objet. »
- « si, en tant qu'objet, il n'est pas interprétable, il n'en est pas moins situé par rapport à des coordonnées de discours »
- « c'est l'art qui interprète le commentateur, en ceci au moins qu'il le fait parler. »

L'image et la reproductivité

L'image au-delà de ce qu'elle montre, ouvre vers un au-delà de la représentation. Elle touche un point d'intimité qui peut se cacher dans les détails d'un tableau ainsi que la montre Michel Foucault dans son analyse de la fonction du miroir au fond du tableau des *Ménines* de Velázquez². Ce miroir, c'est un détail parmi la série des tableaux mais à la différence des autres tableaux, il brille d'un « éclat singulier ». Il est visible et pourtant personne ne le regarde. M. Foucault écrit : « ce miroir désolé, petit rectangle luisant, [...] n'est rien d'autre que visibilité, mais aucun regard qui puisse s'en emparer³ ». Contrairement à la peinture hollandaise qui se servait du miroir pour redoubler ce qui avait déjà été montré une fois. Ici le miroir « ne fait rien voir de ce que le tableau lui-même représente⁴ ».

Quoi que l'on puisse dire et écrire ensuite, cette intimité nous échappe et comme l'écrit Daniel Arasse : « le terme d'intimité suggère le caractère impénétrable, réservé et inaccessible de ce qui est alors annoncé comme un détail. Car dans le même temps où le spectateur scrute cette intimité et où il est comme appelé à la partager, il en est immanquablement exclu.⁵ » Ce qui est invisible pour M. Foucault et qui, pour D. Arasse, situe le spectateur comme exclu, n'est-ce pas la fonction du regard en tant qu'objet *a* impossible à saisir ?

L'objet que l'on cherche à saisir et à rendre de plus en plus près de nous par l'image, par le développement des technologies de plus en plus sophistiquées, et surtout par sa reproduction, s'oppose à l'image car « l'unicité et la durée sont dans l'image aussi étroitement intriquées que le sont la volatilité et la renouvelabilité dans la reproduction⁶ ». Cette critique de la reproduction, volatile et renouvelable, anticipe, dès 1939, ce qui se produit aujourd'hui à l'heure du numérique, en particulier avec les *selfies*.

¹ Miller J.-A., « Sept remarques de Jacques-Alain Miller sur la création », *Lettre mensuelle*, n° 68, avril 1988, p. 9-13.

² Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, Tel-Gallimard, 1966, p. 23.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ Arasse D., *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs arts, Flammarion, 1996, p. 294.

⁶ Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Payot, 2013, p. 57.

Autoportrait et unicité de l'image

Reprenons la définition la plus succincte de l'autoportrait : c'est une représentation (dessinée, peinte, photographiée ou sculptée) d'un artiste par lui-même. Je partirai de la question posée par Éric Laurent dans son livre, *L'Envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance* : « Comment donner chair à ce qui, au-delà de l'image, est invisible, comment rendre visible un "mouvement de l'âme" ou les "formes" de la subjectivité ? ⁷ » C'est par une approche de la peinture à travers l'autoportrait que je mettrai cette question au travail.

Frida Kahlo

L'histoire singulière de cette artiste est étroitement liée à l'histoire du Mexique et à celle de l'homme de sa vie, Diego Rivera. Née le 6 juillet 1907 à Coyocán, (elle préférerait généralement dire qu'elle était née en 1910, année de la révolution contre la dictature de Porfirio Diaz), elle est morte le 13 juillet 1954. Troisième d'une fratrie de quatre filles, elle est proche de son père, photographe officiel du patrimoine culturel sous Porfirio Diaz, qui lui fait partager sa passion de l'art et du Mexique. Frida a été très présente à ses côtés lors des crises d'épilepsie dont il a souffert toute sa vie ; elle a des relations plus difficiles et ambivalentes avec sa mère qui fluctuent entre amour et rejet. Á sept ans, elle est atteinte de la poliomyélite qui déforme sa jambe droite. Elle doit garder la chambre pendant neuf mois. Les jeunes autour d'elle la surnomment « pata de pelo » (jambe de bois). Son enfance sera alors solitaire. Elle se sent différente des autres, se réfugie dans la rêverie et s'invente une amie imaginaire dont elle dira dans son journal intime qu'elle représentait tout ce à quoi elle aspirait : être gaie, rire beaucoup, mais aussi danser « comme si elle ne pesait rien ». Elle est la confidente de ses secrets. Ce double l'accompagnera toute sa vie. Nous en trouvons une illustration avec ce tableau célèbre *Les deux Fridas* peint en 1939, au moment de la rupture avec D. Rivera, son mari. Lorsque l'on regarde ce tableau, qui fait partie de la série des autoportraits, mais qui s'en distingue par la présentation d'un double autoportrait et par le fait que les corps sont représentés entièrement, on est frappé par la force de la représentation. Le tableau donne à voir des éléments isolés mais reliés entre eux par le fil rouge de la circulation du sang. Ils disent la souffrance, celle du corps, celle de l'âme. Deux Fridas, deux sœurs siamoises, reliées par un cordon de sang, se donnent la main. L'une, celle de gauche, porte une robe blanche stricte, évoquant la rigueur et la retenue ; elle dissimule tout le corps jusqu'au bas du visage. La crudité anatomique d'un cœur tranché qui ne cesse de saigner, malgré la présence des ciseaux chirurgicaux censés arrêter ce flux sanguin, saisit le spectateur. Au conformisme apparent de la tenue vestimentaire vient se heurter la représentation de l'organe exhibé dans son atteinte anatomique qui dévoile une intimité suscitant un sentiment « d'inquiétante étrangeté ⁸ » dont nous parle Freud.

Son visage est pâle et sa main se dépose comme une demande dans celle de l'autre Frida. Celle-ci la reçoit et c'est en ce point central du tableau, dans ce mouvement suggéré par ces deux mains qu'une autre forme d'échange entre les deux Fridas se dessine : au-delà du sang, du cœur meurtri c'est le soutien que l'une accorde à l'autre. La seconde, à droite, est habillée d'une robe traditionnelle mexicaine, que l'on retrouve dans plusieurs autres autoportraits, c'est la robe Tehuana – que l'on retrouve, par exemple, dans un autoportrait plus tardif *L'autoportrait aux cheveux défaits*, (1947). Son regard est plus ouvert, plus clair. Une ombre

⁷ Laurent É., « L'impossible portrait de l'artiste », *L'envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance*, Paris, Navarin / Le Champ freudien, 2016, p. 179.

⁸ Cf. Freud S., « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, folio / essais, 1985.

de duvet noir se dessine au-dessus de la lèvre supérieure, le corps est partiellement visible et le cœur, s'il reste au-devant de la scène, est entier relié au cœur meurtri et déchiré dans un lien qui semble indestructible. Le médaillon tenu dans la main libre renferme une miniature, c'est la photo de Diego jeune qui continue de faire battre le cœur de Frida envers et contre tout. Il est enchâssé dans un réseau de veines qui signe la nécessité vitale de ce lien à l'homme qu'elle aime. Cet « enlacement » n'est pas sans rappeler ce qu'André Breton, très enthousiasmé par sa peinture, disait d'elle : « Son art est un ruban autour d'une bombe. » Cette image du lien qui soutient prend dans sa peinture la forme d'un corset, de bandes, de tiges métalliques, de colliers d'épines que l'on trouve dans d'autres autoportraits, ils sont autant d'objets permettant au corps de se tenir là où rien n'est assuré. Nous savons qu'un accident d'autobus survenu en 1925 alors qu'elle revenait de la Preparatoria (le lycée), a changé le cours de sa vie. Gravement blessée en de multiples endroits du corps et tout particulièrement à la colonne vertébrale, au rein et aux organes génitaux, elle sera considérée comme une rescapée et passera toute sa vie à subir de nombreuses opérations – trente-deux – souvent sans résultat, et à prendre beaucoup de traitements contre la douleur qui la rendront dépendante des médicaments et d'autres produits.

Suite à cet accident, sa mère installa un ingénieux dispositif qu'elle fit construire. Il s'agissait d'une sorte de baldaquin au-dessus de son lit sur lequel était monté un grand miroir, qui lui permettait de peindre en se prenant comme modèle. Cette fonction singulière du miroir marquera le style de son rapport à l'image. Elle dira : « Je ne suis pas morte et, de plus, j'ai une raison de vivre. Cette raison c'est la peinture. »

Depuis 1923 elle s'essayait à l'autoportrait mais, après l'accident et l'hospitalisation, elle va consacrer son temps à sa peinture, et c'est par la peinture qu'elle séduira Diego Rivera.

Fonction de la peinture pour Frida Kahlo

Frida ne se veut d'aucune école. Son inspiration, elle la saisit dans sa vie, avec ses émotions traversées par l'influence de sa culture de femme mexicaine attachées à ses origines. Admirée par A. Breton qui l'invite à Paris pour une exposition, elle se refuse à entrer dans ce que les surréalistes veulent imposer et rentre déçue au Mexique. Elle est très influencée par le monde préhispanique et la puissance de l'art précolombien. Si elle s'est inscrite au Parti communiste très tôt, et qu'elle est très engagée dans le mouvement révolutionnaire, elle ne se servira jamais, à la différence de D. Rivera, de la peinture comme d'un vecteur de son engagement. Après l'accident, la peinture est une façon de meubler l'absence, la solitude. Elle écrit intime et adresse à un autre qui saurait la lire, elle compose ses autoportraits en cherchant à se construire, à se reconstruire, et à recomposer son image dans le miroir. C'est une peinture sans détour qui parle de la femme, du corps des femmes, de son intimité. Elle ajoute parfois des éléments surnaturels ou fantastiques mais elle dit clairement que ce qu'elle veut peindre ce ne sont pas ses rêves mais sa réalité. Chaque tableau vient ponctuer une émotion, un éprouvé du corps qu'elle ne peut exprimer autrement. Cette réalité s'exprime, par exemple, dans le tableau de sa *Colonne brisée*, là où le corps corseté est ouvert pour mettre à nu l'armature qui la constitue.

Peindre est pour elle une entreprise de survie : survivre à la douleur du corps, aux infidélités de Diego, aux séparations, aux fausses couches, aux amours incertaines. N'est-ce pas aussi une façon de conjurer la mort à laquelle elle pense tant ? Interrogation capturée par le miroir et qui laisse le spectateur pris au piège de ce « trompe-l'œil⁹ » où le regard si singulier de

⁹ Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. Champ Freudien, 1973, p. 95.

Frida semble comme arrêté, perdu, car « *ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir* ¹⁰ ». Nous rencontrons là un impossible à voir qui s'éprouve comme réel.

Avec ses autoportraits Frida Kahlo parvient à manipuler l'image d'une façon singulière et unique qui noue les éléments de sa subjectivité (rapport au corps troué, aux événements de vie) à une surreprésentation des lieux du corps marqués par sa souffrance. Elle témoigne d'un certain savoir-faire avec l'image, qui est de l'ordre d'une sublimation. Cette sublimation, nous pouvons la lire, avec le dernier enseignement de Lacan, et à partir de cette formulation de J.-A. Miller : « L'escabeau, c'est un concept transversal. Cela traduit d'une façon imagée la sublimation freudienne, mais à son croisement avec le narcissisme ¹¹ » Narcissisme dans cette quête de l'image dans le miroir et son au-delà dans la sublimation élevée au rang de l'escabeau qui « met l'accent sur le corps ¹² ». Mais le corps qu'elle expose aux regards n'est pas un corps magnifié. C'est un corps recomposé à partir des appareillages divers, dont elle fait image sur la toile du tableau, qui viennent combler ce corps comme trou, comme l'écrit Lacan : « Et puis dehors il y a l'image. Et avec cette image, il fait le monde ¹³ ». Les soixante-dix autoportraits, dont la production ne s'arrête qu'avec la mort, en témoignent : Frida Kahlo nous convoque au point où à partir de cet éprouvé du corps, que les mots peinent à dire et qu'elle peint ¹⁴, s'opère la rencontre avec « un réel qui ne trompe pas ¹⁵ ».

L'autoportrait aujourd'hui

Notre société tournée vers la jouissance scopique a ouvert les vannes du déferlement des selfies. Mais qu'en est-il de l'autoportrait aujourd'hui ? Dans la peinture contemporaine, mais aussi dans les arts connexes, comme la photographie par exemple, la présence des corps demeure dominante. L'effet d'un tableau, d'un visage, d'un autoportrait, d'un paysage, d'une nature morte nous saisit toujours autant. Nous restons indéfectiblement de voraces voyeurs dans le spectacle du monde. C'est qu'à travers ce qui peut se voir, il y a toujours ce qui relève d'une fonction de la lettre ¹⁶, c'est-à-dire d'un littoral qui fait bord à la jouissance et qui substitue un réel au rapport sexuel qu'il n'y pas.

À travers les créations de Sophie Calle qui tentent de saisir l'énigme du désir de l'Autre, ou celles de Cindy Sherman qui refuse que l'on dise de ses photographies que ce sont des autoportraits, la question de l'image, et de ce qui échappe, sont interrogés. Avec Bernard Dufour (1922-2016), c'est une rencontre avec un artiste qui a poussé loin ce qui pouvait se donner à voir. Il nous livre une exploration du corps humain, en particulier celui des femmes, de celles qu'il a aimées et qu'il a peintes dans la plus extrême nudité et des mises en scène d'étreintes répétées, de copulations, si intimes qu'elles ont été considérées comme pornographiques. Cet artiste a cherché toute sa vie à représenter des corps ; des corps nus, avec une charge sexuelle intense, pour cela il se sert de différents supports. Ces supports, peinture et photographies, se succèdent ou se combinent mais, ce qui demeure, c'est l'impossible à dire du rapport sexuel même quand l'interrogation est poussée au plus loin de l'impossible à voir et de l'énigme de la femme.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Miller J.-A., « L'inconscient et le corps parlant », *La Cause du désir*, n° 88, octobre 2014, p. 110.

¹² Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le Sinthome* (1975-1976), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. Champ Freudien, 2005, p. 209.

¹³ Lacan J., *Le phénomène lacanien* (1974), Section clinique de Nice, 2011, p. 23.

¹⁴ Cf. Lacan J., « Joyce le symptôme », *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. Champ Freudien, 2001, p. 565.

¹⁵ Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. Choses de finesse en psychanalyse, enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, cours du 18 mars 2009, inédit.

¹⁶ Cf. Lacan J., « Litraterre », *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 14.

Catherine Millet dans son livre *L'œil du désir*¹⁷ dit que, devant une œuvre d'art, elle se pose d'abord et avant tout la question : « ai-je déjà vu quelque chose de semblable ? » Avec B. Dufour la réponse s'impose pour elle : « Non ». Mais ce qui pousse B. Dufour à peindre, ce n'est pas cela, c'est plutôt ce qui surgit dans sa réponse à la question que lui pose Jacques Henric : « Qu'est-ce que la ressemblance pour toi ? » Il répond : « Quelque chose d'inatteignable. Autoportraits ou nus, j'ai beau multiplier les dessins, j'ai toujours le sentiment d'être à côté, mais de quoi ?¹⁸ ». S'il a toujours assumé sa position de voyeur, il en voit les limites et bute sur le fait qu'il ne pourra jamais se voir en train de voir. Ce qu'il ne peut voir, c'est l'opacité de la jouissance et l'échappée irréversible de l'objet regard.

Pour conclure

Je terminerai avec cette remarque de Gérard Wajcman, dans son livre *Nature de vase à la morte de Chine, ou, pourquoi la peinture ne sent pas*, sur la suprématie du visuel sur tous les autres sens qui interroge les limites du représentable à partir du tableau de Willem Kalf¹⁹ (1658), *Nature morte au vase chinois* : « Plaisir d'objets d'une peinture hors-corps, plaisirs hors-corps d'une peinture d'objets [...] Une fois la nature morte envisagée comme ce qui énumère en peinture les causes matérielles des plaisirs de tous les sens, il devient fructueux de redire que c'est pour les yeux [...] Ça crève les yeux. Maintenant qu'est-ce que le nez a à voir là-dedans ? Il faut se résoudre à ceci qui est étrange à dire [...] qu'une odeur ne saurait être « belle » qu'en peinture (ou en mots) [...] La primauté du Visible qui nous gouverne [...] entraîne à cette conséquence, poussée par Kant, que ce qui est beau ne se sent pas. »

¹⁷ Millet C., Dufour B., *L'œil du désir*, Paris, Éditions de la Différence, 2015.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ Wajcman G., *Nature de vase à la morte de Chine ou pourquoi la peinture ne sent pas*, Musée de Picardie, Amiens, Dumerchez, 1997, p. 23.