

UNIVERSITE DU QUEBEC

THESE

PRESENTEE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE ES ARTS (PHILOSOPHIE)

PAR

MARC LACOURSIERE

B. Sp. PHILOSOPHIE, Min. PSYCHOLOGIE

LA PSYCHANALYSE ET L'ART, OU L'ART,  
ACTIVITÉ HUMAINE ESSENTIELLE

SEPTEMBRE 1977

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## Résumé du mémoire

Ce n'est pas un processus esthétique; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où je compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin.

Pablo Picasso.

Dans ce mémoire je m'applique, en m'aidant de la psychanalyse, à montrer que l'art est une forme d'activité grâce à laquelle l'homme parvient à mieux assumer sa condition humaine.

Le premier chapitre, introductif, rappelle certaines conclusions issues de la psychanalyse qui, nous le savons, insiste sur les sources inconscientes de l'oeuvre d'art, plutôt que sur l'acte créateur qui lui a donné naissance. Je fais d'abord ressortir que l'activité artistique a une origine et une portée affectives et que l'oeuvre d'art tente de conférer au monde une forme qui corresponde à l'expérience affective de l'artiste. Ceci est suivi d'un rappel théorique de certains principes de psychanalyse. Finalement, j'y établis une filiation entre l'art et le jeu infantile dit "symbolique" où l'enfant, au moyen du processus de symbolisation, transforme le monde au gré de ses besoins. Le jeu symbolique se révèle comme le premier mode organisé et structuré par l'homme, afin de sauvegarder son intégrité face à un monde qui ne correspond pas toujours à ses attentes; ce qui nous montre l'activité artistique comme le prolongement adulte du jeu "symbolique". En fait, ce chapitre, s'inspirant des lignes de Picasso citées plus haut, nous permet d'entrevoir l'art comme un compromis naturel d'ordre défensif entre l'homme et la réalité, un compromis où l'homme tente de "saisir le pouvoir en imposant une forme à ses terreurs comme à ses désirs".

Le deuxième chapitre s'applique à montrer que la personnalité de l'artiste et son art sont directement liés à un passé infantile déterminant. En premier lieu, nous "assistons" théoriquement au développement de la personnalité artistique. Ce, à partir des premiers contacts sensoriels et des premières relations affectives du futur artiste avec son milieu de vie infantile, jusqu'à l'éclosion de sa personnalité à travers une forme d'art caractéristique; il s'agit là, selon des spécialistes, de la formation du mode "d'adaptation esthétique". Ensuite, nous voyons ce qui sous-tend ce type d'adaptation et en forme les thèmes. Nous y voyons donc les conflits, les angoisses, les désirs, représentés, transformés, voilés au moyen de l'utilisation des mécanismes de défense du moi. Cette utilisation des mécanismes de défense, tout en sauvegardant l'intégrité du moi, permet une décharge libératrice de tensions libidinales ou anxiogènes. Finalement, je m'applique à concrétiser ces deux étapes en établissant, au moyen d'une analyse générale de deux poèmes de Baudelaire (L'Albatros, La Géante), le lien qui existe entre le contenu de ces poèmes et les principaux événements qui ont marqué l'enfance de Baudelaire.

Cette analyse est le point culminant du chapitre. A partir de l'ambiance passive des deux poèmes, elle traite principalement de l'attachement excessif de Baudelaire à un monde infantile, jouisseur, sans souci, passif, dominé par la bienveillance maternelle et intensifié par la mort de son père lorsqu'il n'avait que six ans. A la suite de ce décès, Baudelaire était devenu, selon le schème oedipien, possesseur et possédé unique de sa mère. Après à peine un an de "délices", Baudelaire devait de nouveau partager son objet d'amour, cette fois avec un beau-père. Il s'y refusera complètement. Ce furent le choc et la rupture brutale qui allaient marquer la vie et l'oeuvre du poète, et faire en sorte qu'elles se situeront à deux pôles contradictoires, celui de la profonde douleur intérieure et celui de la volupté charnelle, qui ont réuni ses thèmes les plus chers. Le thème de la douleur intérieure est en lien direct avec ce dégoût, cette angoisse, cette solitude, cette déchéance et cet abandon qu'il avait intensément ressentis lors de la "rupture", tandis que le thème de la volupté charnelle passive est lié à un désir inconscient de retour à cette période de délices qui a précédé la rupture.



Tout enfant, j'ai senti dans mon coeur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux.

C. Baudelaire, in  
Mon coeur mis à nu.

Le troisième chapitre s'applique à démontrer que le non-créateur, même s'il n'a pas en lui les grandes caractéristiques de "l'adaptation esthétique", aura inconsciemment recours à un contact avec certaines oeuvres afin d'obtenir lui aussi la décharge de certaines tensions libidinales et anxio-gènes qui, soulagées sous une autre forme, risqueraient d'être fort mal vues aux yeux intransigeants du surmoi et de l'entourage social.

D'une certaine façon, au moment de la période ludique symbolique, l'artiste et le non-artiste n'étaient en général pas tellement différents l'un de l'autre; ceci jusqu'au moment (vers l'âge de 7 ans) où le non-artiste, en raison de l'influence du milieu familial, se limite presque exclusivement à une utilisation des schèmes logiques, pour ne garder des schèmes ludiques symboliques, à l'âge adulte, que la rêverie diurne égocentrique et l'humour. Ici le mode d'adaptation esthétique demeure donc, mais sous une forme atrophiée, quasi latente, beaucoup moins manifeste et surtout beaucoup moins fonctionnelle que chez l'artiste. L'artiste "spécialiste" de ce mode d'adaptation, grâce à sa technique artistique, saura "séduire" le spectateur et saura stimuler ce qui était latent chez ce dernier. Evidemment, ceci est relatif, car les gens ne sont pas tous sensibles aux mêmes oeuvres. Ces avancées sont surtout concrétisées au moyen d'exemples fort simples, tirés de créations accessibles à tous, soit l'analyse d'un passage de la bande dessinée Spirou et l'analyse des principaux thèmes centrés sur un personnage de la série animée Bugs Bunny. Dans cette analyse, j'insiste tout spécialement sur le fait que, sous le couvert de la fantaisie, peuvent se décharger des tensions sadiques et agressives dont la source remonte à l'enfance. Il s'agit de tensions issues de tendances instinctuelles nettement asociales, qui n'auraient pu se libérer par d'autres voies sans mettre en danger l'intégrité du moi conscient et inconscient.

Quant au quatrième chapitre, très court, il n'est ni plus ni moins qu'une synthèse propre à faire réfléchir et à amener le lecteur à la conclusion que l'art sous toutes ses formes est une activité dont ne saurait se passer l'espèce humaine.

*Marc Lacoursière*  
MARC LACOURSIERE, candidat

*Julien Naud*  
JULIEN NAUD, directeur de thèse.

TABLE DES MATIERES

	Page
PREFACE . . . . .	iv
CHAPITRE	
I - L'ART VU COMME SYMPTOME . . . . .	1
A. L'art, plus qu'un simple symptôme, mais aussi création . . . . .	1
B. Le rôle du "feeling" humain dans l'art (psychologie consciente et manifeste de l'art) . . . . .	14
C. L'art sous l'aspect d'une psychologie incon- sciente (plus rappel théorique général sur la psychanalyse) . . . . .	27
D. Le "jeu symbolique" infantile, noyau primitif de l'activité artistique . . . . .	51
II - L'ARTISTE ET SON ART, INEVITABLES PRODUITS D'UNE AVENTURE INFANTILE . . . . .	57
A. Objectif du chapitre II . . . . .	58
B. Reconfirmation de la filiation entre le "jeu symbolique" et la création artistique . . . . .	60
C. L'un est artiste, l'autre ne l'est pas . . . . .	63
D. Regard sur le lien qui existe entre les thèmes des artistes et leur passé infantile . . . . .	71
E. Un exemple: les grandes lignes de l'aventure infantile de Charles Baudelaire en relation avec deux de ses poèmes . . . . .	76

	Page
F. Conclusion du chapitre . . . . .	101
III - L'ART, LIEU D'AFFINITE AVEC SOI-MEME POUR LE NON-ARTISTE . . . . .	105
A. Eléments qui font que l'art est aussi un "lieu d'affinité avec soi-même pour le non-artiste" . . . . .	105
B. Concrétisation de nos avancés . . . . .	116
1. Regard hypothétique sur deux types de lecteurs de "l'Albatros" . . . . .	117
2. Regard sur des créations accessibles à tous . . . . .	123
C. Compléments nécessaires à notre recherche. .	145
1. Vue d'ensemble de la situation de l'art par rapport aux autres modes d'être et d'agir . . . . .	145
IV - L'ART, ACTIVITE HUMAINE ESSENTIELLE (CONCLUSION) . . . . .	158
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	172
APPENDICE . . . . .	175

"... ce n'est pas un processus esthétique; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où je compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin..."

Pablo Picasso

## PREFACE

Je me suis forcé... à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaires entre eux et les forces inconnues, hostiles, qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où je compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin.<sup>1</sup>

C'est en ces termes que Picasso s'exprimait à sa maîtresse, Françoise Gilot, lorsqu'il lui parla de sa première visite aux collections d'art primitif au Musée du Trocadéro de Paris où, ce jour-là, il s'était longuement arrêté à examiner des masques.

Ces lignes ne peuvent manquer de faire vibrer profondément celui qui, par ses intérêts et sa sensibilité, s'est engagé dans une formation académique humaniste et qui, par surcroît, a voulu approfondir cette formation par un contact constant, à la fois pratique et académique, avec la psychanalyse.

---

<sup>1</sup>Donald Buchanan, Kathleen Fenwick et al., Terre des hommes. Exposition internationale des Beaux-Arts, Galerie nationale du Canada, Montréal, 1967, p. 231.

Pour celui-ci, ces lignes deviennent un véritable joyau d'une richesse inestimable, en ce sens qu'elles l'éveillent soudain à l'essence de tout un monde, de toute une dimension que sa formation lui a appris à regarder; celle de l'homme affecté par sa relation avec le monde, exprimée ici à travers une activité humaine spécifique, l'art.

On pourrait croire que ce sont ces paroles si profondes du grand maître, qui ont fait surgir dans mon esprit l'idée d'un tel mémoire. Il n'en est cependant rien, car cette idée m'est venue à la suite d'un contact fort simple et dû au hasard avec un volume intitulé Les patentoux du Québec. Il s'agit d'une excellente étude rédigée et illustrée, faite sans prétention, par trois jeunes artistes québécoises, sur l'art populaire décoratif des diverses régions rurales du Québec. En parcourant avec intérêt ce volume pittoresque, j'ai été agréablement retenu par l'oeuvre d'un "patenteux" de la Beauce, que les auteurs avaient introduit dans leur volume par cette phrase typique et très significative, venant de sa propre bouche: "Si j'me lâchais lousse, ça serait pas montrable ce que je ferais."

Les principales oeuvres de ce "patenteux" consistaient en une série de personnages sculptés de façon rudimentaire, mais admirablement mécanisés, dont l'assemblage et le mouvement s'appliquaient à reproduire des faits de la vie quotidienne. Des veillées dansantes avec des musiciens, des scènes typiquement rurales telles le tissage du lin ainsi qu'on le faisait

autrefois, des scènes de bar-salon de "petites places" avec des danseuses à gogo, des scènes d'amoureux qui se bécottent, etc. Et c'est surtout ici que je fus frappé par cette tentative personnelle d'interprétation de faits érotiques vécus par la plupart des jeunes amoureux lorsqu'ils "font du salon": la jeune fille assise sur les genoux du garçon et l'enlaçant passionnément. En dépit de la rudimentarité des sculptures, le tout disait très bien ce qu'il voulait dire, à savoir, ce plaisir suave et intense des couples adolescents passionnés qui s'étreignent et se caressent dès qu'on les laisse seuls. Afin d'en savoir plus long et de mieux pénétrer l'ambiance souvent sexualisée des oeuvres de cet intéressant monsieur, laissons-le lui-même nous entretenir sur sa vie et ses oeuvres, à travers un langage simple, parfois épilé, mais très significatif et qui ne manquera pas d'en faire sourire plus d'un:

Moi j'ai jamais pris une bouteille de bière, ni d'alcool. Aujourd'hui, y a plus d'occasions. Aujourd'hui, les hommes pis les femmes, y ont chacun leur char; y vont veiller chacun de leur bord, y reviennent pas ensemble.

Y a des jeunes aujourd'hui qui sont heureux mais y va venir un temps où ils vont avoir tout vu, ils vont avoir tout fait: y aura pu rien de drôle. Y aura pu rien, y aura pu d'agrément pour eux autres.

Moi quand je me suis marié, j'avais jamais touché à une femme de ma vie; mais j'ai eu de l'agrément.

Nous autres ça fait 42 ans qu'on est mariés. On a eu 18 enfants. Pis on a fait notre voyage de noces y a deux ans. On est allé à la Manic... Quand on s'est mariés, on est allé coucher chez le voisin.





---

<sup>2</sup>Alphonse Grenier, Sans titre, in Louise de Grosbois, Raymonde Lamothe, Lise Nantel, Les patenteux du Québec, Editions Parti-Pris, Collection du Chien d'Or, no 4, Montréal, 1974, p. 178.

Moi j'ai dit au curé: "Pour croire à de quoi aujourd'hui ça prend un fou." Moi, j'vas vous dire, dans notre temps si un gars rentrait avec une bouteille c'était péché mortel; si on touchait la main d'une fille ou d'une femme c'était péché mortel. Si on mangeait de la viande le vendredi c'était péché mortel, si on touchait une hostie avec les dents c'était péché mortel. Aujourd'hui ça roule à terre pis ça taponne pis y leur donnent l'hostie.

J'ai dit au curé: "C'est pas juste. Pourquoi qu'y avait des affaires qui étaient si péché dans notre temps pis qui le sont pu aujourd'hui?"...

... Je fais ça, menuisier, depuis que je suis haut comme ça. J'ai fait des maisons, des églises, des bogheis\*.

Ca fait 15 ans que j'ai un cinquième d'estomac. Ca fait que là, je suis pas mal dans les bébelles pis les coffres...

... J'ai aucun patron, aucun modèle: ça me sort de la tête à force de penser...

... La bonne femme avec la bavette, elle a des seins dorés qui dansent...

... Ces deux là, c'est des amoureux. A tous les tours, ils s'embrassent. Depuis 5 ans, ça a pas bronché, c'est amanché avec une "rod" (barre métallique) pis une demi-lune pour les faire avancer, les rapprocher pis les réloigner.

Derrière, y a un vieux senteux avec une grande barbe. Il sort de sa boîte en tournant pis avec un tapis sur la tête pour le cacher un peu. Il doit "watcher" les amoureux, c'est un vieux pépère. A ces temps-ci, s'embrasser, on "watche" pu ça mais, il y a 35-40 ans s'embrasser c'était assez grave...

... Les danseuses à gogo, ma meilleure, celle du milieu, c'est la jeune fille qui vient de Montréal. Je la nomme de même parce qu'elle est blonde et elle danse bien. Les blondes, y dansent mieux...

---

\*De l'anglais nord-américain "buggy": charrette, carosse.

... Les bonnes femmes, je les fais toutes sur le tour. Je finis au couteau.

J'ai fait tous mes couteaux. J'ai fait un couteau pour faire les tétons.

... Faut penser quoi faire. Y a des affaires que je montre pas trop parce qu'y vient des charges de prêtres pis de soeurs. Faut les ménager.

Comme on dit des fois, j'aurais eu ben des affaires dans la tête que j'aurais ben pu faire, pis assez ben faites qui auraient pas été trop montrables.

Comme toutes sortes d'affaires... un homme pis une femme qui jouent ensemble, pis ce que vous voulez.

Montrer un homme pis une femme... je serais pas en peine. Pis ça fonctionnerait ben, ah oui! de toutes sortes de manières. Mais comme on dit des fois, faut pas faire trop de folleries non plus parce qu'il vient toutes sortes de calibre de monde.

Garanti, garanti que des affaires de sexe, j'en ferais pis des correctes à part de ça. Mais y faudrait pas que ça soit montré à tout le monde...<sup>4</sup>

J'ai été moi-même "maniaque" du dessin depuis mes jeunes années, jusqu'aux premières années de la vingtaine (qui d'ailleurs n'est pas encore terminée!...). A la suite du contact avec le "patenteux", il me revient à l'esprit qu'à l'âge de l'adolescence, je me surprénais souvent à dessiner d'une façon plus ou moins habile des visages et surtout des corps féminins, y trouvant une suave délectation. Ces dessins ou plutôt ces griffonnages, étaient surtout effectués durant les trop longs cours de mathématiques, de physique, de latin, etc. Je les

---

<sup>4</sup>L. de Grosbois, R. Lamothe, L. Nantel, Les patenteux du Québec, pp. 168, 170, 172, 174, 176, 177, 178.

comparais ensuite, aux récréations, avec les dessins semblables de quelques autres "artistes" de ma classe. En dépit d'une présentation quelque peu gauche, je ressentais un vif plaisir à dessiner, plaisir fou où mes fantasmes d'adolescent prenaient une vie intense.

En relation avec ce souvenir, je me mis à songer que le "patenteux" avait dû éprouver un plaisir (voire une excitation!) semblable au mien lors de l'idée créatrice et de l'acte créateur qui s'ensuivait. En effet, je percevais dans les postures ou autres détails des personnages du patenteux, des objets propres à déclencher un plaisir tout à fait intime, comme mes propres dessins pouvaient le faire autrefois. Plus tard, je dessinais des superstructures géométriques complexes, avec uniquement des lignes droites qui donnaient finalement une parfaite illusion de figure courbe. A la réalisation de ces superstructures, j'éprouvais toujours un plaisir aussi intense que lors de mes griffonnages adolescents. Evidemment, il s'agissait non plus d'un plaisir lié aux fantasmes sexuels, mais plutôt d'un plaisir lié à la création d'une forme; j'ai alors réalisé que chaque créateur, médiocre ou excellent, éprouvait la même chose à travers la pensée créatrice et l'acte créateur, sinon une telle réalisation n'entraînant pas le moindre plaisir, ni la moindre satisfaction, serait dépourvue de tout sens. Je conclus, par mon expérience psychanalytique, que derrière tout ceci il y avait cet élan vital, inné chez l'homme et lié, tout au long de son existence, à une recherche de soulagement des

inévitables tensions libidinales ou anxiogènes. L'activité artistique m'apparaissait donc, plus que jamais auparavant, comme partie intégrante de l'élan vital qui fait que chaque individu tend vers une décharge de ses tensions de plaisir ou de déplaisir. Je me plus aussitôt à imaginer qu'un mémoire effectué en ce sens, dans le but de faire ressortir cette réalité, pourrait s'avérer fort intéressant.

Et c'est en fouillant ça et là, dans le but d'alimenter ce projet encore imprécis, que je fus frappé par ces magnifiques lignes de Picasso. Ces lignes exprimaient admirablement bien (mieux que je ne saurai jamais le faire!) ce que j'avais senti face à mes "oeuvres", à celles du patenteur et à celles d'artistes reconnus. Pour un esprit qui veut bien se définir comme critique, le simple sentir était alors insuffisant. Un tel mémoire, s'il était possible de le réaliser, devait rendre mon sentir plus concret et complet, de façon à ce que ces lignes du grand maître puissent devenir, en quelque sorte, une évidence applicable à tous les domaines de la création artistique: depuis l'oeuvre du simple patenteur jusqu'à celle du génie universel le plus reconnu...

Là encore, je n'étais pas tellement satisfait. Mon projet était incomplet. Car, comme tout le monde, je savais bien qu'il n'était pas l'unique "privilège" des artistes que d'être soumis aux tensions agréables ou désagréables de la vie; mais

que c'était le fait de tout le genre humain, voire de toute espèce vivante. Il serait alors intéressant de voir comment l'oeuvre d'un créateur, quel qu'il soit, dépasse les frontières de son individualité pour atteindre très souvent l'intimité des non-créateurs qui, en contact avec certaines oeuvres, y reconnaîtront eux aussi des plaisirs, des déplaisirs, des désirs et des terreurs qu'ils sont sujets à éprouver tout au long de leur existence. Et si cela réussissait, ce serait reconnaître, d'une façon plus concrète, la juste place de l'art parmi les autres activités humaines; ce serait percevoir sa juste place dans l'être individuel et collectif de l'homme au sein de l'univers.

C'est un fait connu, chaque individu normal, pour se réaliser personnellement et socialement selon ses goûts et aptitudes, "privilégie" un certain type d'activité. Ainsi, dans notre culture occidentale, nous aurons des artistes (peintres, poètes, musiciens, écrivains, etc.), des professionnels (avocats, administrateurs, etc.), des scientifiques (biologistes, physiciens, astronomes, etc.), des travailleurs manuels (soudeurs, mécaniciens, menuisiers, etc.), etc...

Tout en privilégiant un certain type d'activité, l'individu équilibré se sentira attiré vers d'autres formes d'activités; ainsi, un avocat pourrait-il être peintre puis sportif à ses heures, pour peut-être un jour délaissier sa profession et devenir peintre ou même sportif, s'il est encore assez jeune.

Tel travailleur manuel, lui, sera un fervent d'un sport quelconque de même que de littérature historique. En fait, comme si chaque secteur de l'activité humaine avait une signification particulière, variant selon un "dosage" plus ou moins important chez chacun. Comme si en dépit d'un champ d'activité qui lui est propre, chacun s'identifiait à des champs d'activités privilégiés d'autrui, comme si dans ces champs, il retrouvait une part de lui-même.

Rien que par cette approche très "journalistique" et cette démonstration relevant presque du sens commun, il nous est déjà possible de reconnaître une juste place à l'art. Mais cette reconnaissance, si véridique soit-elle, n'aurait aucune valeur critique; elle n'aurait qu'un caractère superficiel car, comme toute réalité, elle embrasse une complexité que ne saurait rendre l'unique sens commun. C'est pourquoi j'ai choisi de l'approfondir au moyen de la théorie psychanalytique, donnant ainsi au lecteur et à moi-même, l'occasion de pénétrer l'une des grandes faces de la nature humaine et de l'accession de l'homme à son univers.

Voilà donc situé le but premier de ce mémoire qui est de faire ressortir, au moyen de la théorie psychanalytique, l'intense vérité que je sens contenue dans ces paroles de Picasso. Il s'agira de démontrer selon l'optique psychanalytique que l'art, en s'inscrivant au nombre des multiples possibilités offertes à l'homme pour sa survie dans un "univers

hostile", a autant sa raison d'être que les autres secteurs de l'activité humaine. Si tout fonctionne comme je l'espère, l'art y apparaîtra comme "activité humaine essentielle", au moyen de ce regard psychanalytique de la psyché humaine; en ce sens qu'il sera alors saisi en tant qu'expression "nécessaire", individuelle et collective, le plus souvent inconsciente, de ce que l'homme est sujet à ressentir tout au long de son existence...

A ce but principal, se joint un autre but, un but "corollaire" en quelque sorte, qui est de tenter de déloger ce faux climat d'exclusion entre les divers secteurs de l'activité humaine. Climat d'exclusion, attitude "narcissique", qui tend à faire de ses champs d'activités et d'intérêts personnels, les seuls qui soient vraiment valables par rapport aux autres. C'est un fait indéniable, même si la plupart des gens sont prêts à admettre en vrac la place qui revient aux autres domaines, cela ne les empêche pas d'oublier et de se lancer dans des querelles stériles, les faisant ainsi négliger l'apport de ces secteurs au profit du leur. Par exemple, ces étudiants universitaires en sciences humaines, qui pourront qualifier leurs confrères d'Education physique, de cette expression très courante au Québec: "gros bras pas de tête", ne tenant aucun compte des aptitudes de chacun; aptitudes qui les rendent plus à l'aise dans certains types d'activités, sans qu'ils soient pour cela des incultes et des idiots insensibles aux choses de l'esprit. Ou bien ce fier étudiant en sciences physiques, qui dénigrera



la sociologie en disant que l'apport de celle-ci est négligeable, si on le compare à celui de tous les domaines où la physique peut s'appliquer. Il pourrait aussi s'agir de cet administrateur prospère qui, lui, aura tendance à considérer l'art comme une perte de temps et un luxe inutile. Autant d'exemples pris dans la vie de chaque jour et qui nous font réaliser nos "petites vicissitudes".

Par ce regard psychanalytique, j'espère aussi donner une meilleure saisie de la dimension de l'individualité humaine. Nous verrons alors que les aptitudes sont loin d'être uniquement héréditaires, mais dues en très grande partie à l'expérience, ou plutôt devrais-je dire, à l'interaction déterminante de l'individu et de son milieu de vie infantile. Autrement dit, si Baudelaire a été un poète, Maurice Richard un hockeyeur, Frank Lloyd Wright un architecte, Albert Einstein un savant (pour revenir à un style "journalistique" quelque peu distant de celui de la philosophie!), etc., ce n'est pas uniquement à cause de leur héritage génétique, qui toutefois joue un rôle non négligeable (cf. note de la page suivante), mais aussi, principalement à cause d'un héritage phylogénétique (i.e. héritage de caractéristiques propres à toute l'espèce humaine) d'instincts et de pulsions que le contact avec le milieu de vie infantile a su orienter. Tel cet arbre d'un littoral océanique qui, depuis qu'il n'est qu'une minuscule pousse, serait le plus souvent soumis à un vent d'ouest. Ce vent d'ouest inclinera

peu à peu et légèrement le tronc vers l'est. Tandis que les branches du côté est, soumises presque quotidiennement à une moins grande résistance, seront plus longues et plus étendues que celles des côtés nord, sud et ouest, etc., qui auront tendance à courber vers l'est. L'arbre a ainsi réagi à sa façon (en vertu de ses caractéristiques d'arbre de telle espèce) à une des conditions dominantes imposées par le milieu. Soumis aux lois du principe d'interaction, cet arbre a pris une forme telle, qu'une fois parvenu à sa taille adulte, il risquerait de ne subir que des modifications légères et tout à fait superficielles, s'il advenait que la direction régulière du vent change.

Cet exemple grossier peut ici jouer un rôle de base propre à nous faire saisir, en y ajoutant des explications psychanalytiques, qu'il en est de même pour l'homme. Durant son enfance, l'être humain, tout comme l'arbrisseau, est tout à fait malléable à l'action du milieu ambiant et prend une forme quasi définitive d'être au monde. Bien sûr, pour l'être humain ceci se fait d'une façon infiniment plus complexe, en raison même de son psychisme (caractère phylogénétique avec des composantes propres à l'espèce humaine). Il reste que l'individu

---

Note: Si le célèbre hockeyeur Maurice Richard n'avait pas joui d'une constitution solide et d'un potentiel intellectuel plus que suffisant, il n'aurait jamais été l'athlète exceptionnel qu'il fut. Si Einstein n'avait pas été doué d'un si énorme potentiel intellectuel, il n'aurait sans doute jamais pu faire les importantes découvertes que l'on sait...

humain doit inévitablement faire face à l'action du milieu ambiant, dont la plus importante et la plus déterminante se situe chronologiquement au cours des 5 ou 6 premières années de la vie. Nous le verrons très bien dans ce mémoire (principalement aux chapitres II et III) lorsque nous étudierons la genèse de l'activité artistique et les contenus inconscients les plus primitifs et les plus profonds de certaines créations.

Ce mémoire de Maîtrise es Arts en philosophie, qui corollairement se pose en délogeur de fausses attitudes, se voudra donc réalisé dans une attitude spéciale, soit une attitude sage et "distanciée", qui ne fait pas de la psychanalyse "l'unique savoir", mais plutôt une approche qui, comme toutes les autres, contient ses valeurs et ses propres limites. Placide Gaboury nous le suggère très bien dans son article de 1969 intitulé : Le hippie et l'homme "distancié": deux attitudes devant la réalité. Il s'agit de l'attitude progressive et ouverte de l'être qui a compris que: "rien n'est absolu ni dans le bonheur ni le malheur, ni dans les institutions et le savoir, qui sait qu'il y a des contingences et qu'il n'y a peut-être que cela dans la vie."

Cette "déprise" ou "distanciation" commence par la capacité de passer d'une vision à l'autre, d'alterner les univers symboliques. Ce passage pourrait être représenté par la capacité de regarder une fleur comme poète puis comme biologiste ou philosophe; la fleur demeure elle-même, mais elle entre dans des paramètres différents, changeant ainsi de sens et de valeur.

Sur le plan des connaissances, aucune ne serait absolue, n'absorberait tout, ne recouvrirait tout savoir: la philosophie, les sciences, les arts, sont autant d'approches différentes, formant un "univers symbolique" particulier et limité.

Etant plutôt cool, l'homme "distancié" ne prend pas son rôle au tragique: il se voit comme un absent possible. Aussi, bien souvent, il agira modestement, dans le ponctuel et le morcelé du quotidien, "granulairement". Il pourrait oeuvrer dans un secteur infime, dans la spécialisation. Par sa modestie, il montre que rien n'est absolu, ni à prendre tellement au sérieux: il est capable de rire de soi. Mais cela ne veut pas dire qu'il est insoucieux, irresponsable; seulement, il voit plus loin que l'immédiat. Un peu comme celui qui travaille pour l'avenir: il est capable de peiner sans résultat immédiat, dans l'attente. Il abandonne les effets de son action aux hommes à venir. Ainsi vit-il dans une attitude pluraliste sur le plan temporel (par la relativité des formes successives), et spatial (par la diversité des façons de voir et de faire).

Il veille à rester ouvert, renseigné, au courant, "extra-territorial" de visée, à demeurer dedans avec les yeux du dehors, comme quelqu'un qui conserverait ses murs transparents. Il cherche dans un problème la diversité d'opinion la plus étendue, ne mettant pas sa confiance en un seul reportage, un seul témoin. Par ailleurs, [...] il ne cherche pas à atteindre l'unité sur tous les points avant d'agir, ni à créer un monisme sur le plan des idées. Dépassant la dialectique du either/or, il laisse en suspens, inachevés, morcelés, les problèmes et les faits, quitte à réaliser dans un secteur peut-être infime, une unité relative<sup>5</sup>.

C'est donc dire que l'usage de la psychanalyse, laquelle devient ici une "spécialisation", sera fait tout au long de ce mémoire dans une optique qui voudra bien dépasser cette image

---

<sup>5</sup>Placide Gaboury, Le hippie et l'homme "distancié": deux attitudes devant la réalité, in Prospectives, vol. 5, no 2, Centre de développement et de recherches en éducation (CADRE), Montréal, avril 1969, pp. 102-103.

de simple investigatrice de "complexes", de "traumatismes" et de "petits péchés cachés"; fausse image qu'on lui prête encore trop souvent. La psychanalyse sera plutôt utilisée comme un complément valable aux autres secteurs d'étude de l'activité artistique. Ce regard psychanalytique, en fait, nous fera percevoir l'activité artistique comme étant, à sa façon propre, aussi essentielle à une meilleure organisation de l'existence humaine, que le sont les autres types d'activités.

Tout ceci pour en arriver finalement à redire que cet ouvrage à portée réflexive, ne sera que la démonstration, au moyen d'une psychanalyse sans prétention, de ce que Picasso avait si bien senti face à cette exposition d'art primitif, puis traduit ensuite par des mots que le mémoire voudra appliquer à tout l'art; mots qui, selon moi, ne peuvent relever que d'une très solide prise de conscience de la condition humaine, exprimée à travers la pensée et la vision d'un être génial...

## CHAPITRE I

### L'ART VU COMME SYMPTOME

#### A. L'art, plus qu'un simple symptôme, mais aussi création

Ainsi que nous l'avons fait dans cette Préface à caractère introductif, parler d'une interaction individu-milieu durant les cinq ou six premières années de la vie comme principal déterminant de l'orientation personnelle des individus, c'est déjà indiquer fortement le sens de notre recherche; c'est proclamer l'omnipotence d'un passé infantile en grande partie oublié, "refoulé" dans un inconscient, là où il faut rechercher les motivations profondes des comportements humains, bien plus que dans le conscient. Mais, il nous faut reconnaître que c'est aussi omettre un aspect non moins important de la réalité humaine: celui d'une réalisation consciente et volontaire de soi dans un présent; c'est en quelque sorte omettre un aspect "progressif" de l'homme au profit d'un aspect "régressif". L'être humain, même s'il est inéluctablement lié à un passé infantile déterminant, a quand même la possibilité d'aller plus avant en dotant et en enrichissant son univers de "nouvelles

significations". L'histoire de l'évolution de l'espèce humaine nous en fournit la preuve. En l'espace de quelques millénaires, l'homme n'est-il pas passé de modèles d'explications magiques de son milieu à des modèles d'explications plus efficaces? Dans cet ordre d'idées, Freud a bien démontré, dans Totem et Tabou, que la représentation magique de l'univers n'était pour sa plus grande partie que pure "projection" inconsciente des désirs et terreurs humains. Cette représentation magique était dominée par l'image tyrannique, omnipotente, d'une relation infantile avec le "père primitif", chef incontesté de la "horde primitive", mâle tout-puissant qui par sa force et sa taille avait acquis tous les droits sur les membres de la "horde". En général, chaque composante de la relation de l'homme avec son univers était régie par le bon vouloir d'une divinité spécifique (ex.: dieu de la foudre, dieu du feu, dieu de la forêt, dieu de la chasse); ce qui était en fait une projection (sur les objets de l'univers) de la relation avec un "père primitif" auquel il fallait plaire, si l'on voulait être satisfait ou éviter un mauvais sort. En guise d'exemple, songeons aux cérémonies rituelles où l'on offrait des sacrifices à certaines divinités, soit pour obtenir une chasse favorable ou pour apaiser une violente tempête. L'homme moderne, délaissant ces modèles projectifs d'explication, s'efforce d'analyser les objets de l'univers eux-mêmes et atteint, le plus souvent, des modèles d'explication beaucoup plus efficaces que ceux de son ancêtre primitif.

Après ces longues explications et constatations, nous arrivons au but de celles-ci, c'est-à-dire à des considérations sur un Inconscient qui, tout en liant l'agir humain à un passé infantile déterminant (aspect régressif), n'en est pas moins la source d'un aspect progressif, ou en d'autres termes, la source d'un aspect pourvoyeur de "nouvelles significations". Après tout, l'homme moderne est, en venant au monde, fondamentalement pareil au nourrisson primitif! Il a les mêmes caractéristiques pulsionnelles et instinctuelles et est inéluctablement soumis à l'action de son milieu de vie infantile. Ce qui a changé chez l'homme actuel, ce n'est pas le contenu de son inconscient (qui est et sera hors de tout doute, toujours en relation avec "certaines situations psychologiques universelles telles que la sexualité et ses problèmes, la lutte contre l'insécurité et pour la sécurité, les relations entre les parents et les enfants, les images paternelle et maternelle qui en dérivent, les oppositions haine-amour, naissance-mort, rationalité-irrationalité, ainsi que d'autres situations générales et communes à tous les hommes..."<sup>6</sup>), c'est plutôt une nouvelle façon de rendre ce contenu. Ainsi, dans le cas de la lutte multiséculaire contre l'insécurité, pour un mal tel l'appendicite (qui était presque toujours mortelle), le

---

<sup>6</sup> Albert Colette, Introduction à la psychologie dynamique; des théories psychanalytiques à la psychologie moderne, Collection de sociologie générale et philosophie sociale, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 1970, p. 41.



primitif avait un recours absolu aux rituels incantatoires et aux concoctions magiques de son sorcier; tandis que l'homme moderne, lui, se verra assuré de sa survie, dans des proportions qui s'approchent à 100% des cas, en laissant le médecin pratiquer cette opération de routine qu'est l'appendicectomie. En dépit des mêmes contenus inconscients, régis par l'élan instinctuel et pulsionnel humain, nous sommes en présence d'un progrès de la pensée dont la potentialité s'est mise en branle: de magique et cherchant une issue dans des forces (projetées) qui résidaient en dehors des objets de l'univers, la pensée en est venue peu à peu à chercher une issue dans l'expérience, l'observation et l'analyse des objets eux-mêmes, pour donner lieu à une prise plus efficace de l'homme sur l'univers et sur son propre destin...

Quant à notre sujet d'étude: l'activité artistique, il nous faut avouer, en toute honnêteté, que ce mémoire omettra volontairement l'aspect progressif qui réside dans la création artistique, tout en ne l'ignorant point, lui laissant sa place d'une façon quelque peu tacite. Nous décelerons dans l'art des énergies anciennes liées à un passé infantile déterminant, investies, mobilisées, "sublimées", qui donneront bien souvent naissance (sans que nous le disions) à de nouvelles significations, enrichissantes autant pour le créateur que le spectateur et, par extension, très souvent enrichissantes pour la culture d'une collectivité entière.

Pour la majeure partie des oeuvres d'art, cet aspect progressif et pourvoyeur de nouvelles significations est relativement facile à découvrir, les exemples foisonnent; aussi, n'en prenons qu'un très près de nous: la Supermarket Lady du sculpteur hyperréaliste Duane Hanson (cf. planche de la page 6). Hanson, en présentant la réalité telle quelle, fera en même temps qu'une oeuvre d'art, une sorte de critique de l'inconscience où nous plonge la société de consommation. Il présentera, dans toute la réalité des détails, une grosse dame en tenue négligée de ménagère, affichant une mine satisfaite et dont la "grasse candeur" inspire quelque sympathie. Cette dame, toute "bourrelettée" et tassée dans une mini-jupe trop étroite, la tête recouverte de bigoudis et d'une pointe de style très courant, est en train de pousser un carrosse à provisions surchargé de tous ces produits alimentaires et ménagers, dont la publicité nous assomme. Le spécialiste de l'art avant-gardiste, Udo Kultermann, en traitant de la tangente politico-sociale de certaines oeuvres hyperréalistes, nous aide très bien à saisir l'aspect progressif et pourvoyeur de significations nouvelles qu'on y retrouve:

C'est l'artiste qui présente des modèles de comportement, qui apprend à reconnaître la réalité, qui ouvre les yeux de tous à une observation plus exacte; non par sa participation à des actions et manifestations politiques, mais par les nouveaux accents de sa recherche.

Pourtant, le réaliste de 1970 ne peint pas des idéaux colorés de romantisme. Ce qu'il veut, c'est nous montrer l'essence de la réalité. Sobriété et



---

<sup>7</sup>Duane Hanson, Supermarket Lady, in Udo Kultermann, Hyperréalisme, Editions du Chêne, Paris, 1972, planche IV.

objectivation sont les conditions d'une transformation effective du chaos actuel. Sa vision doit être aussi complète qu'exacte. Il part de détails et cherche à saisir le tout.

Ces images ne visent pas à la propagande politique, elles ne viennent pas d'un engagement, d'une prise de position personnelle; elles ne sont qu'une tentative pour représenter l'événement tel qu'il s'est produit. C'est le grand sérieux de cette attitude qui lui donne une signification politique.

Avec l'hyperréalisme - avec Duane Hanson aussi - il ne s'agit pas d'"engagement", mais essentiellement d'une représentation plus exacte de la réalité artistique donnée, dont la transformation par l'illusion nous introduit à une autre réalité.

L'exploration de la réalité est donc à la base de deux attitudes, l'action politique et la création artistique; une vision plus précise, des connaissances plus exactes ne peuvent jamais faire de mal<sup>8</sup>.

Et c'est là précisément où apparaissent de nouvelles significations enrichissantes pour l'individu et la collectivité, que la psychanalyse reconnaît ses limites, qu'elle voit ce qui lui revient et ne lui revient pas en tant que mode d'approche de la réalité humaine. La psychanalyse pourra peut-être déceler dans la Supermarket Lady un dégoût de l'artiste pour les femmes obèses, aversion liée à un conflit refoulé durant son enfance, où une énorme et vilaine tante ne cessait de le disputer. La psychanalyse verra dans cette oeuvre (si tel est le cas), la décharge inconsciente d'une tension liée à cet ancien désir de ridiculiser la grosse tante, désir que l'enfant

---

<sup>8</sup>Udo Kultermann, Hyperréalisme, Editions du Chêne, Paris, 1972, pp. 21-22.



ne pouvait réaliser au su de celle-ci, sous peine de réprimandes. D'une part, par ce retour d'un élément ancien, il s'agit d'une régression; d'autre part, il s'agit cependant d'une véritable progression: ne s'agit-il pas en premier lieu, par cette création, d'une certaine solution au conflit passé? De plus, en second lieu, cette création n'est-elle pas reçue, par bien des gens, comme ayant une véritable signification politico-sociale (en soi bien distincte du conflit original), propre à devenir l'amorce d'une prise de conscience instigatrice de changements positifs dans les structures du système? Dans son champ de recherche, la psychanalyse est limitée: il ne lui revient de déceler que ce qui, dans le présent, est lié au passé. Tout ce qu'elle peut faire, c'est de reconnaître que, dans cette dimension régressive de l'homme, il y a une immense possibilité de transformation (ex.: la haine de la tante obèse; cette haine, une fois transformée par la création artistique, deviendra un élément propre à amorcer un progrès politico-social) qui est à la source même du progrès humain...

C'est dans le même ordre d'idées, semble-t-il, que le philosophe français, Paul Ricoeur, discute des travaux de Freud sur La création littéraire et le rêve éveillé, Le Moïse de Michel-Ange, Léonard de Vinci, L'Oedipe-Roi de Sophocle. Dans son étude, Ricoeur laisse clairement entendre que, selon Freud, les oeuvres de Michel-Ange, Léonard de Vinci et Sophocle ne sont pas seulement " de simples projections des conflits de l'artiste"

(dont la source et la structure originelle remontent à l'enfance), mais bien plus que cela:

L'oeuvre d'art est une forme remarquable de ce que Freud lui-même appelait les "rejetons psychiques" des présentations pulsionnelles; ce sont, à proprement parler, des rejetons créés; nous voulons dire par là que le fantasme, qui n'était qu'un signifié donné comme perdu (l'analyse du souvenir d'enfance pointe précisément vers cette absence), est annoncé comme oeuvre existante dans le trésor de la culture; la mère et ses baisers existent pour la première fois parmi les oeuvres offertes à la contemplation des hommes; le pinceau de Léonard ne recrée pas le souvenir de la mère\*, il le crée comme oeuvre d'art.

... comme l'exemple du Moïse de Michel-Ange et celui du Léonard l'ont laissé apercevoir, et comme la discussion de l'Oedipe-Roi de Sophocle le montrerait de façon éclatante, si ces oeuvres sont des créations, c'est dans la mesure où elles ne sont pas de simples projections des conflits de l'artiste, mais l'esquisse de leur solution; le rêve regarde en arrière, vers l'enfance, vers le passé; l'oeuvre d'art est en avance sur l'artiste lui-même; c'est un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l'avenir de l'homme, plutôt qu'un symptôme régressif de ses conflits non résolus. Mais peut-être cette opposition entre régression et progression n'est-elle vraie qu'en première approximation; peut-être faudra-t-il la dépasser en dépit de sa force apparente; l'oeuvre d'art nous met précisément sur la voie de découvertes nouvelles concernant la fonction symbolique et la sublimation elle-même (1). Le sens véritable de la sublimation ne serait-il pas de promouvoir des significations nouvelles en mobilisant des énergies anciennes d'abord investies dans des figures archaïques? n'est-ce pas de ce côté que Freud lui-même nous invite à chercher, lorsqu'il distingue, dans le Léonard, la sublimation de l'inhibition (2) et de l'obsession (3), et lorsqu'il oppose, plus fortement encore, dans l'Essai sur le narcissisme, la sublimation au refoulement (4) lui-même.

---

\*Freud a démontré que le sourire énigmatique de la Joconde représentait celui de la mère de Léonard de Vinci. Tout jeune, il avait été séparé de sa mère à la suite d'un conflit matrimonial entre ses parents. Cette séparation fut la source d'une grande douleur chez le jeune Léonard.

La psychanalyse est limitée par cela même qui la justifie, à savoir sa décision de ne connaître dans les phénomènes de culture que ce qui tombe sous une économique du désir et des résistances<sup>9</sup>.

- (1) SUBLIMATION: mécanisme de défense inconscient, reconnu comme tel mais non expliqué par Freud. C'est un mécanisme par lequel des pulsions instinctuelles inacceptables à la conscience s'expriment de façon dérivée et approuvée par l'individu et la société. L'Oedipe-Roi de Sophocle est un bel exemple de ce mécanisme. En effet, Sophocle, à travers cette création, a repris et exprimé de façon dérivée, un conflit infantile très intense, soit cette haine de son père, rival inexpugnable dans ce profond désir de possession de sa mère.
- (2) INHIBITION: blocage ou freinage inconscient des pulsions instinctuelles. Sic in Vocabulaire psychiatrique, 5e impression, l'Association canadienne pour la santé mentale, Montréal, 1972, 76 p.
- (3) OBSESSION: idée ou impulsion non voulues, persistantes qui résistent à la logique et au raisonnement. Sic in Vocabulaire psychiatrique.
- (4) REFOULEMENT: mécanisme de défense inconscient; dénominateur commun et précurseur de tous les mécanismes de défense et consistant en un rejet involontaire dans l'inconscient d'idées et d'impulsions intolérables qui ne sont pas habituellement susceptibles de rappel volontaire, mais qui peuvent se manifester sous forme déguisée par l'utilisation d'un des divers mécanismes de défense. Le refoulement est particulièrement actif dans les premières années de la vie. Sic in Vocabulaire psychiatrique.

C'est donc dire que dans notre recherche, à la suite de cette mise au point, nous ne nous préoccupons que de cet aspect symptomatique de l'art, ou en d'autres termes, ce qui de l'art "tombe sous une économique du désir et des résistances"

---

<sup>9</sup>Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique, Editions du Seuil, Collection de l'Ordre philosophique, Paris, 1969, pp. 204-206.



et est irrémédiablement lié à un passé infantile où des pulsions et instincts, en vertu de l'inéluctable interaction individu-milieu, ont dû se détourner de leur but premier vers d'autres objets.

Freud, dans un article intitulé La création littéraire et le rêve éveillé, nous introduit très bien à cet aspect symptomatique (régressif) de l'art, de même qu'au sens de la formule "économique du désir et des résistances". Freud y laisse entendre que l'homme ne renonce pas aux plaisirs et aux jouissances déjà éprouvés durant l'enfance, il leur substitue autre chose, les transforme. Ainsi, dans cette optique, la création poétique et les fantaisies qui germent dans l'esprit de l'adulte et de l'adolescent sont une substitution du jeu de l'enfant qui "se crée un monde à lui, transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance". L'adulte et l'adolescent, appelés à se mesurer d'une façon plus intense et plus soutenue à la réalité, ne peuvent évidemment plus se permettre, comme l'enfant dans son jeu, de se créer un monde à eux, de transposer les choses selon un ordre nouveau tout à leur convenance; si ce n'est par le biais de la création artistique (pour les plus doués en ce sens) et par l'humour et le rêve éveillé pour la plus grande majorité des gens:

Ne devrions-nous pas rechercher, chez l'enfant déjà, les premières traces de l'activité poétique? L'occupation préférée et la plus intensive de l'enfant est le jeu. Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il



se crée un monde à lui, ou plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux; tout au contraire, il prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect. Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. En dépit de tout investissement d'affect, l'enfant distingue fort bien de la réalité le monde de ses jeux, il cherche volontiers un point d'appui aux objets et aux situations qu'il imagine dans les choses palpables et visibles du monde réel. Rien d'autre que cet appui ne différencie le jeu de l'enfant du "rêve éveillé".

Le poète fait comme l'enfant qui joue\*; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il le dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité.

Arrêtons-nous un moment encore à l'opposition entre la réalité et le jeu, ceci en vue d'établir un nouveau rapport. Quand l'enfant a grandi et qu'il a cessé de jouer, quand il s'est pendant des années psychologiquement efforcé de saisir les réalités de la vie avec le sérieux voulu, il peut arriver qu'il tombe un beau jour dans une disposition psychique qui efface à nouveau cette opposition entre jeu et réalité. L'homme adulte se souvient du grand sérieux avec lequel il s'adonnait à ses jeux d'enfant, et il en vient à comparer ses occupations soi-disant graves à ces jeux infantiles: il s'affranchit alors de l'oppression par trop lourde de la vie et il conquiert la jouissance supérieure de l'humour.

Ainsi celui qui avance en âge cesse de jouer, il renonce en apparence au plaisir qu'il tirait du jeu. Mais tout connaisseur de la vie psychique de l'homme sait qu'il n'est guère de chose plus difficile à celui-ci que le renoncement à une jouissance déjà éprouvée. A vrai dire, nous ne savons renoncer à rien, nous ne savons qu'échanger une chose contre une autre; ce qui paraît être renoncement n'est en réalité que formation substitutive. Aussi l'adolescent, en grandissant, ne renonce-t-il, lorsqu'il cesse de jouer, à rien d'autre qu'à chercher un point d'appui dans les objets réels;

---

\*Cette filiation du jeu et de la poésie, nous le verrons plus tard, s'étend à toutes les formes de l'activité artistique.

au lieu de jouer il s'adonne maintenant à sa fantaisie. Il édifie des châteaux en Espagne, poursuit ce qu'on appelle des rêves éveillés<sup>10</sup>.

L'art est à la fois symptôme et création; cependant, disons-le pour la dernière fois, nous n'en verrons dans ce mémoire que sa manifestation symptomatique. Nous verrons ceci autant chez le créateur que chez son amateur. Nous verrons dans l'art ce qui exprime et révèle les caractéristiques d'un passé infantile où se sont formés créateurs et spectateurs; ce, tel qu'annoncé, dans le but de faire saisir au lecteur que la composante artistique occupe une place essentielle dans la lutte de l'homme pour sa survie dans cet "univers hostile".

Afin de nous permettre d'accéder d'une façon très claire à cet aspect symptomatique de l'art, il nous faudra passer par trois étapes jugées essentielles. Celles-ci pourront parfois avoir l'air d'un long attardement, j'en conviens; il faudra pourtant s'y faire, car ces trois étapes interreliées contiendront l'information nécessaire qui assurera au lecteur une meilleure compréhension des avancés des chapitres II et III, points culminants du mémoire. Dans une première étape, nous tenterons de pénétrer le climat de la création artistique en présentant cette dernière sous l'angle d'une psychologie manifeste et consciente; par cette approche, nous ferons ressortir

---

<sup>10</sup> Sigmund Freud, Essais de psychanalyse appliquée, Gallimard, NRF, Paris, 1933, pp. 70-71.

l'éminent rôle du "sentir" humain qui se trouve à la base de toute création. Dans une deuxième étape, nous descendrons aux sources du sentir humain, par un rappel des éléments principaux de la théorie psychanalytique. A la troisième étape, toujours en "fouillant" dans le passé infantile de l'homme, nous isolerons le noyau primitif de l'activité artistique en étudiant le jeu infantile de type "symbolique".

B. Le rôle du "feeling" humain dans l'art (psychologie consciente et manifeste de l'art)

Pour aborder la première étape, nous allons nous servir d'une définition de l'art telle qu'énoncée par la philosophe américaine Susanne K. Langer, dans un impressionnant ouvrage intitulé Feeling and Form: "Art is the creation of forms symbolic of human feeling." Définition qui, au premier abord, peut paraître très simple et trop succincte, mais à laquelle elle consacre tout le volume en développant une théorie de l'art qu'elle applique à la peinture, la sculpture, certaines oeuvres architecturales, la littérature, la musique, la danse, le théâtre et le cinéma, de même qu'à la photographie.

Ce qui nous intéresse le plus de cette définition, c'est le terme "feeling" qui laisse déjà percevoir l'important rôle de la relation affective dans l'oeuvre d'art. La définition de Langer pourrait ainsi se traduire à l'aide de n'importe quel bon dictionnaire anglais-français: "l'art est la création de

formes qui symbolisent le feeling humain". L'utilisation d'un terme anglais risque fort de surprendre, voire de choquer; aussi, disons qu'il s'agit d'un simple caprice d'auteur qui, possédant les deux langues, estime que le terme "feeling" est plus adéquat à rendre sa pensée plus vivante, plus pétillante, que ne saurait le faire son équivalent français "sentiment", qu'il trouve plus fade, plus théorique. S'il voulait rendre "feeling" en français, il le rendrait par un substantif tel "le sentir" (déjà annoncé d'ailleurs), mais préfère, pour le moment, prolonger l'effet choc et conserver ce terme anglais, beaucoup plus excitant pour l'esprit.

Quoique, dans le dictionnaire, "sentiment" englobe le même champ du réel que "feeling", la plupart des francophones ne voient de ce terme que la résonance affective intérieure liée à une émotion. Tandis que l'emploi du terme anglais, par un familier de cette langue, peut rendre compte à la fois d'un monde de sensations physiques, d'émotions, d'impressions, et par delà l'impression, il peut même rendre compte d'une opinion. En fait, ce terme rend compte d'un tout exprimant une relation avec le monde réel; ce tout relève d'une dynamique autant intérieure qu'extérieure de l'individu, pour finalement avoir une résonance affective plus ou moins profonde. Par exemple, l'anglophone qui a peur devant telle situation (émotion) pourra dire: "I have a feeling of fear" (trad. "J'éprouve un sentiment de crainte"); ce même individu, alourdi par une chaleur humide et accablante, se

précipitera dans l'eau fraîche d'un lac et pourra joyeusement s'exclamer (sensation physique et émotion joyeuse): "What a good feeling!" (trad. "Quelle agréable sensation!"); ou quand mis en présence d'une personne qu'il trouvera étrange, bizarre, il pourra chuchoter à un compagnon (impression): "This person gives me a strange feeling" (trad. "Cette personne me donne une drôle d'impression"); ou bien dans une discussion, il dira à son interlocuteur (opinion): "I have the feeling that you are wrong" (trad. "Je sens que tu as tort"). Songeons de même à l'expression commune d'un bon nombre d'anglophones à leur entourage le matin: "How do you feel this morning?" (trad. "Comment vous sentez-vous ce matin?"), s'enquérant de l'état à la fois physique et mental des gens de leur entourage.

Ici, il est toutefois nécessaire de préciser que la seule chose qui puisse nous lier à l'ouvrage de madame Langer, c'est l'emprunt de sa définition de l'art et l'insistance que nous apportons au terme "feeling", car son ouvrage et le nôtre sont tout à fait différents dans leurs buts. Cependant, elle nous instruit très bien lorsque dans un court passage de Feeling and Form, elle signifie clairement que la psychanalyse "n'est pas un jugement artistique, qu'elle ne contribue en rien à la compréhension de la forme signifiante", que "la conception freudienne de l'art est une théorie du motif signifiant":

Every poem, novel or play contains a wealth of dream material which stands proxy for unspoken thoughts. But psychoanalysis is not artistic judgement, and the many books and articles that have been written on the symbolic functions of painting, music and literature actually contribute nothing to our understanding of "significant form". The Freudian conception of art is a theory of "significant motif"<sup>11</sup>.

En effet, si nous nous en tenons aux termes de madame Langer, notre ouvrage, en regardant l'art sous son aspect symptomatique (régressif), s'attache bel et bien au "motif signifiant"; il ne voit de l'oeuvre d'art que ce qui est révélateur des motivations le plus souvent inconscientes (structurées selon une économie du désir et des résistances, liée à un passé infantile) qui poussent le créateur à réaliser son oeuvre et amènent le spectateur à éprouver un plaisir au contact de celle-ci. Tandis que Feeling and Form s'attache à la "forme signifiante", c'est-à-dire à la forme "créée", révélatrice d'un feeling conscient, exprimé selon une plus ou moins grande qualité esthétique. Comme Ricoeur, l'auteur de Feeling and Form a tout à fait raison, la psychanalyse (et par extension, notre ouvrage) est limitée "par cela même qui la justifie" et en cela n'a rien à voir avec le jugement artistique.

Pour en revenir plus précisément au feeling contenu dans la "création d'une forme symbolisante", c'est le monde du "sentir humain" qui y est évoqué, en tout ou en partie. Ce monde

---

<sup>11</sup>Susanne K. Langer, Feeling and Form, a Theory of Art, Charles Scribner's Sons, SL 122, New York, 1953, p. 240.

évoqué peut être garni de sensations physiques, d'émotions, d'impressions, voire d'opinions, ou bien il peut être garni de toutes ces façons de "feeler" (forme francisée du verbe anglais "to feel") à la fois. Ainsi verrons-nous dans la Supermarket Lady, un individu ayant créé une forme symbolisant son feeling face à un aspect particulier de la réalité. Il nous est permis de supposer, qu'à partir d'une représentation visuelle très exacte, Duane Hanson a voulu exprimer un quelconque sentiment de dépit, une impression de médiocrité, une opinion critique, voire un rejet mitigé de ces gens qui, sans trop le savoir, gobent les valeurs d'un système politico-économique, où l'individu, sans qu'il s'en rende compte, est plus ou moins ridiculisé et contraint en quelque sorte à une consommation qui dépasse de loin ses besoins vitaux.

Mais, cette oeuvre est-elle saisie de la même façon par tous les spectateurs? "Feelent"-ils la même chose que nous supposons que le créateur "feele"? Certains ne s'y intéresseront pas, d'autres la trouveront assez bien, du fait qu'elle leur rappelle un moment si répété de leur vie quotidienne, soit l'approvisionnement du week-end. D'autres pourront trouver que l'oeuvre rend très bien cette impression de ridicule, ressentie chaque fois qu'ils croisent une grosse bonne femme à l'accoutrement semblable; tandis que d'autres éprouveront peut-être le feeling à caractère politique décrit plus haut. Le spectateur perçoit une oeuvre selon ce qu'il est lui-même, c'est-à-dire ses



aptitudes, sa personnalité (qui, le verrons-nous bientôt, se forme sous l'influence des 5 ou 6 premières années de la vie), son acquis culturel, ses aspirations, etc.

L'important à retenir dans tout ceci, c'est qu'au départ de toute création, il y a un ou des feelings dominants qu'un créateur veut rendre au moyen de la symbolisation; que ce ou ces feelings pourront être reçus par le spectateur, en tout, en partie, ou point du tout, selon son profil personnel. Ce qui nous amène à songer que l'oeuvre d'art peut être vue comme un moyen de "transfiguration" d'un aspect du réel intérieur ou extérieur, le présentant comme s'il était détaché du reste de la réalité, amenant l'esprit à une espèce de "surconscience" de l'objet feelé. Comme si dans le tourbillon incessant des événements, on s'arrêtait face à cet aspect de la vie "isolé" par l'oeuvre d'art. Ce qui crée en quelque sorte dans l'esprit un climat de véritable "présence" (présence que veut rendre le créateur et qui est perçue ou non par son spectateur). C'est du moins ce que semble dire le philosophe chrétien de l'art, Jean Onimus:

Les choses dans l'art, sont plus qu'elles-mêmes - ou plutôt elles sont enfin véritablement elles-mêmes. Tout simplement parce qu'elles cessent d'être des "ombres": parce qu'elles ne sont pas traitées comme des objets mais qu'elles sont devenues des présences<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup>Jean Onimus, L'art et la vie, Fayard, Paris, 1966, p. 107.



D'ores et déjà, du simple point de vue du bon sens, sans passer par la complexité de l'élaboration psychanalytique, nous pouvons faire ressortir un des rôles de l'art, à tous ses niveaux et formes, tant chez le créateur que le spectateur (qui vibre à l'oeuvre): celui de s'arrêter sur un sentir, afin qu'il prenne une certaine importance par rapport aux autres aspects de la vie. Ce qui indique pleinement que la création laisse une empreinte plus ou moins profonde dans le coeur de l'artiste et du spectateur réceptif. Qui, en créant une oeuvre ou en entrant en contact réceptif avec celle-ci, n'a jamais dit au fond de lui-même des choses se rapportant à l'oeuvre et qui pourraient ressembler à ceci? "Ce paysage champêtre traduit quelque chose que j'ai déjà ressenti, cette simple joie de vivre, cette paix intérieure à la sensation du soleil qui tape sur mes épaules, ce vent tiède, la vision sereine de ces animaux qui paissent sous un ciel cotonné et si pur, etc..." Ou face à une toile géométrique dans la veine "Op Art": "Brr! Cet alliage de géométrie et de couleur me plonge dans une sorte de sentiment vertigineux, angoissant, d'une existence humaine qui ne fait qu'un bref éclair dans la nuit de l'éternité et demeure sans réponse ultime!..."

Parler d'une réalité que l'on veut faire ressortir ou que l'on apprécie en la voyant représentée dans une oeuvre, du fait qu'elle est liée à l'expression de notre sentir, c'est admettre en quelque sorte l'origine et la portée affective de l'oeuvre d'art. En tout cas, c'est admettre selon les termes de Jean Onimus, "le lien existentiel de l'art avec la vie";

surtout si l'on se fie à une définition du spécialiste A. Dew, définition qui n'est pas celle de Langer, mais va dans le même sens de l'expression du feeling humain au moyen d'une forme symbolisante. Dew, en se servant de l'exemple de la Symphonie Pastorale de Beethoven, soutient qu'en réalité l'art est une interprétation de ce que l'homme est sujet à ressentir face aux innombrables aspects de sa vie au sein du monde réel; ces aspects vont de son contact immédiat et sensitif avec le réel extérieur palpable, jusqu'à l'aspect le plus profond de son monde intérieur ou de sa psychologie intime.

Art is not representation, but interpretation; and it is not too much to say that art begins where the artist departs from strict imitation of nature, imposing upon her a rythm of his own creation, according to his own sense of fitness. Nature is the artist's inexhaustible source of inspiration, but the laws which govern the work of art are wholly independent from the laws of nature. If the Pastoral Symphony is a sublime work of art, it is because Beethoven, far from imitating the sounds of nature [...] expressed the emotions awakened in him by intimate communion with nature in term of abstract rythm dictated to him by his inspiration and controlled by that perfect craftsmanship which is essential to the creation of a work of art<sup>13</sup>.

Ces mots: "Imposing upon her a rythm of his own creation, according to his own sense of fitness" (trad. "lui imposant un rythme de sa propre création, selon le sens de sa convenance personnelle"), d'une certaine façon, rejoignent ceux de Picasso:

---

<sup>13</sup>A. Dew "Art" in Encyclopaedia Brittanica, vol. 2, University of Chicago, Encyclopaedia Brittanica Inc., Chicago, London, Toronto, 1946, p. 441.

"une façon de saisir le pouvoir en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs"; ceci au sens où c'est l'homme qui tente de donner au monde une forme qui corresponde aux dimensions de son âme, de son sentir. Jeanne Bernis va dans ce sens, dans l'introduction à son écrit L'imagination, lorsqu'elle traite de la transformation opérée dans l'oeuvre d'art, cette transformation exprimant une relation affective et substituant à "l'univers sensible un univers humain".

On pressentait que l'art était non pas une copie mais une transfiguration. Il n'est pas de génie qui soit resté étranger à cette sollicitation profonde: s'évader de l'univers sensible et lui substituer un univers humain.

Elle (l'image) deviendra une transposition de la perception, son analogue symbolique, reliée encore au monde réel par un reste de dimension spatiale, une forme, et de dimension temporelle, une attente, mais exprimant une relation affective qui la situe hors du domaine purement sensuel et la rattache à l'esprit: image-silhouette, évocation parfois indéfinie d'états\* en accord avec la tendance maîtresse de la conscience<sup>14</sup>.

Cependant, je tiens à préciser que la citation de Jeanne Bernis comporte une certaine ambiguïté. En effet, elle laisse entendre que l'art est une "transfiguration" par laquelle l'homme s'évade de "l'univers sensible" pour lui substituer un "univers humain". Sachant par le simple sens commun que l'être humain est aussi une partie de l'univers sensible, il nous faut

---

\*"Etats" doit ici être vu comme synonyme de feelings humains.<sup>14</sup> Jeanne Bernis, L'imagination, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je? no 649, Paris, 1966, pp.6-7.

donc tenter de trouver la distinction qu'elle veut établir entre univers sensible, je crois qu'elle veut dire la réalité comme donnée, comme soumise au temps et à l'espace. Par univers humain, je crois qu'elle veut dire l'univers dans la mesure où il est repris et transformé par n'importe quelle opération humaine.

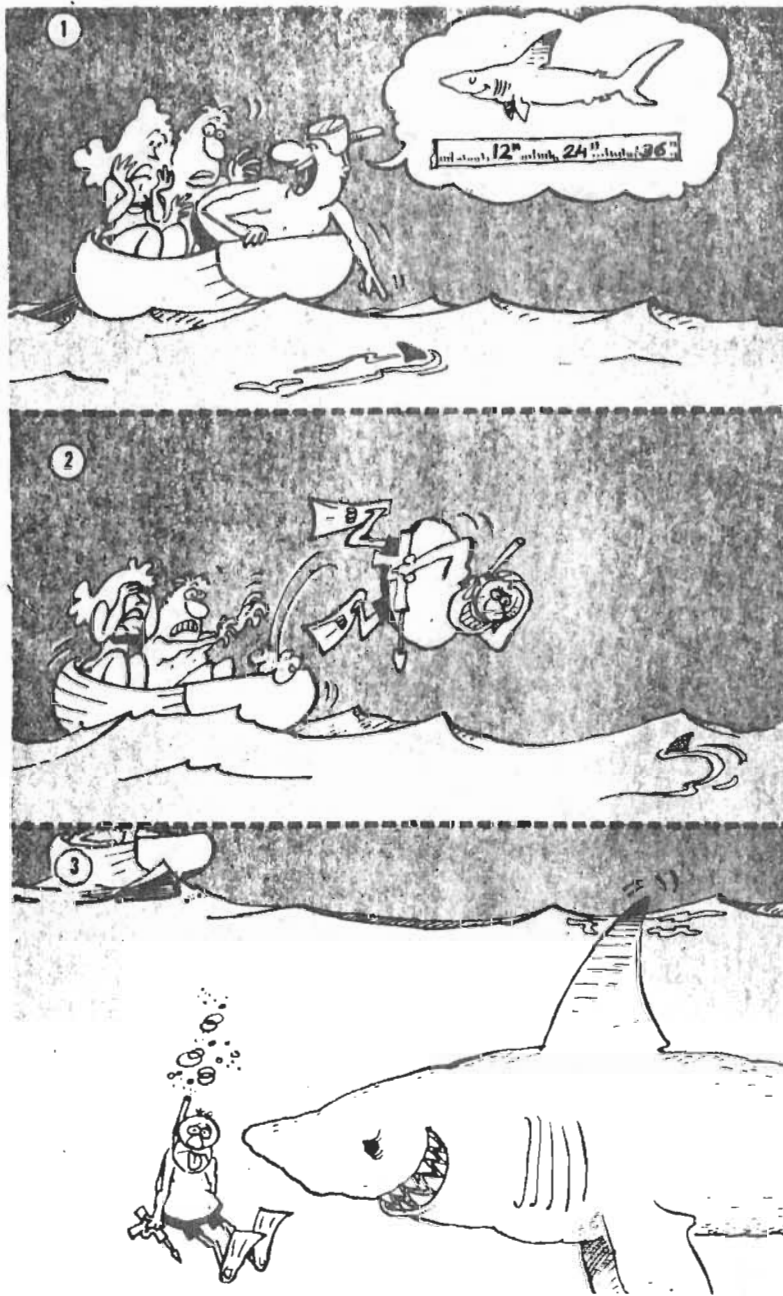
Afin de démontrer la vérité contenue dans les mots "imposing upon her..." (Dew), "une façon de saisir le pouvoir" (Picasso) et "une évocation d'états en accord avec la tendance maîtresse de la conscience" (Bernis), un exemple très simple (trop peut-être!) et des plus concrets surgit à mon esprit. Il s'agit d'une "historiette" sans parole du dessinateur Sergio Aragones de la revue humoristique américaine Mad. Dans ses créations\*, Aragones s'attache le plus souvent à faire ressortir tous les aspects ridicules, possibles et "imaginaires", du comportement des humains, des animaux, des monstres célèbres du cinéma, des superhéros (Superman, Batman, Wonderwoman, etc.), etc. au gré des situations. Cette évocation du ridicule, pour moi qui suis depuis longtemps un fervent admirateur d'Aragones, est sans équivoque la tendance maîtresse de la pensée consciente de l'artiste, pensée qu'il réussit à rendre au moyen de toutes sortes de procédés dont la source imaginaire ne semble jamais devoir tarir.

---

\*Je me situe dans les rangs de ceux qui appellent la bande dessinée "le neuvième art".



Aragones, dans cette historiette sans parole, s'inspire du film Jaws (version française: Les dents de la mer). Dans une présentation anthropomorphique très manifeste, où il impose à la réalité son rythme et sa convenance personnelle, il nous plonge (ici l'expression ne saurait être mieux choisie!...) dans une situation des plus ridicules. En effet, la première scène (cf. page 25) nous montre un chasseur sous-marin qui crâne bravement à la vue d'un "mini" aileron de requin, ce qui lui laisse croire qu'il s'agit d'un tout petit requin inoffensif qui se prélassait gentiment à l'entour de l'embarcation; tandis que ses deux compagnons, plus raisonnables, sont au sommet de l'inquiétude. La deuxième scène nous laisse voir le chasseur s'élançant bravement et avidement à la poursuite de ce qui lui semble un inoffensif "requineau", proie très facile; aussi peut-il se permettre en toute quiétude de jouer le brave qu'aucun danger n'émeut; ses deux acolytes, eux, en le voyant s'élançant, sont soumis à la pire des terreurs. La scène "finale" nous laisse voir, d'un côté, notre brave chasseur complètement déconfit, regrettant amèrement son geste téméraire, au point d'en être anéanti de dégoût et de platitude face à ce qu'il a bien pu penser dans la barque, alors qu'il était en sécurité; de l'autre côté, nous voyons un gigantesque requin blanc (le plus dangereux de tous les requins), tout ce qu'il y a de plus malin, "savourant" la réussite de son tour, le visage illuminé d'un large sourire mi-sadique mi-farceur, comme seul un humain farceur de génie saurait le faire...



<sup>15</sup>Sergio Aragones, "A Mad Look at Sharks", in Mad, vol. 1, no 180, E.C. Publications Inc., New York, January 1976, p. 34.

Quant à cette saisie du pouvoir sur une réalité hostile à l'homme, elle est non moins évidente: le monstre se voit diminué de son caractère dangereux, par son expression de joie malicieuse et tout à fait humaine; surtout lorsqu'on sait qu'un requin, en réalité, n'est doué d'aucune forme de pensée subtile, qu'il n'est plutôt qu'une masse "denturée" et musculaire d'actes-réflexes, croquant tout ce qui bouge et lui semble mangeable. De plus, il se dégage de cette historiette une ambiance humoristique qui laisse à penser qu'il ne s'agit, en fait, que d'un mauvais tour d'un animal très malin, très espiègle, mais vraiment trop humain pour se livrer à cet écoeurant carnage propre aux requins...

J'ai choisi ce simple exemple parce qu'il me semblait des plus aptes à illustrer ce qui a été dit depuis la définition de madame Langer. Cette historiette a pu nous faire saisir les principaux éléments psychiques manifestes qui caractérisent une création artistique, quels que soient sa forme, sa présentation, son degré de subtilité, son niveau intellectuel, etc. Nous y avons vu: la présentation de feelings humains à travers une forme symbolisante propre à les faire ressortir en tant qu'aspects du réel (peur universelle des requins, ridicule humain, crânerie bravache, etc.); la substitution d'un niveau humain à l'univers sensible (le requin humanisé) et l'imposition d'un rythme de sa création selon le sens de la convenance personnelle du créateur (mise en scène graduée en trois étapes,

afin de faire ressortir les aspects précités), aboutissant à une certaine prise de pouvoir sur la réalité; l'origine et la portée affective de l'oeuvre (structurée autour de la peur tout à fait normale des requins, comme instigatrice de l'humour).

C. L'art sous l'aspect d'une psychologie inconsciente (plus rappel théorique général sur la psychanalyse)

Tel qu'annoncé depuis la présentation de la définition de madame Langer, nous n'avons traité que de la psychologie manifeste et consciente de l'oeuvre d'art. Jusqu'ici, nous nous sommes contentés de prendre pour acquis qu'au dessous de cette psychologie manifeste et consciente, il y avait une vaste psychologie inconsciente qui faisait que l'oeuvre d'art, en tant que réalisation adulte, était irrémédiablement liée à un passé infantile déterminant. Cette étape était cependant nécessaire pour faire ressortir la grande importance du feeling humain, comme élément essentiel à la création et à la réception (spectateur) d'une oeuvre d'art. Nous pouvons maintenant aborder la psychanalyse elle-même qui, nous le verrons très bientôt, est justement à sa manière une approche de l'aspect affectif de la réalité humaine. Pour ce qui est de notre recherche, cette approche s'applique à démontrer qu'un feeling actuel, canalisant la conscience d'un individu au point de l'amener à créer une oeuvre ou à vibrer à celle-ci, est en lien direct avec un ou des feelings ayant dominé son enfance.



C'est dans cet aspect "feelé" (créé ou reçu) de l'art que résident les questions et le début de l'enchaînement vers une vaste réponse que la psychanalyse est généralement en mesure de fournir. A savoir: qu'est-ce qui fait qu'un individu sent qu'il se réalise plus dans l'activité artistique que dans un autre type d'activité humaine? Qu'est-ce qui fait qu'un artiste adoptera tel domaine artistique plutôt qu'un autre, afin d'y réaliser des créations de formes qui, selon sa convenance, symboliseront le mieux son feeling (ex.: Aragones au moyen de la bande dessinée réalisée dans un style très caractéristique qui le différencie d'un autre dessinateur)? Qu'est-ce qui fait qu'un artiste préférera certains thèmes à d'autres (ex.: Aragones qui, le plus souvent, s'attache à faire ressortir l'aspect ridicule)? Comment se fait-il que l'art substitue à l'univers sensible un univers humain? Comment se fait-il que l'art soit, d'une certaine façon, une prise de pouvoir sur la réalité? Comment se fait-il qu'un spectateur (amateur, auditeur, etc.) vibre plus à une oeuvre qu'à une autre?...

Autant de questions auxquelles la psychanalyse, aux chapitres II et III de ce mémoire, nous permettra de trouver des réponses qui seront la plupart du temps adéquates. Ce, au moyen d'un savoir psychanalytique de base, vérifié depuis longtemps par l'expérience. Ce savoir, selon une approche scientifiquement structurée, explique la genèse du comportement humain et nous apprend, en même temps, que l'influence de cette période

de genèse s'étend bien au delà des cinq ou six premières années de vie; c'est précisément (répétons-le) ce qui nous permet d'aborder le comportement humain post-infantile comme symptôme, en ce qu'il est l'effet prolongé d'affects passés, le signe de leur existence. Aussi, allons-nous jeter un regard assez détaillé sur ce savoir de base. Il s'agit, nous l'avons déjà dit, d'un rappel essentiel qui devrait nous amener à une saisie très complète de l'aspect symptomatique de l'art.

Dans sa recherche, la psychanalyse situera l'oeuvre d'art à deux niveaux: l'un conscient, l'autre (bien entendu!) inconscient. Le niveau conscient sera l'ensemble des idées, notions, images, souvenirs, représentations, etc. que l'artiste est capable d'évoquer par un acte de création volontaire; évocation qu'il peut ranimer, faire apparaître selon ses besoins et ses désirs. Ceci se constate assez facilement, mais il en est tout autrement pour le niveau inconscient qui, au-dessous de ces idées conscientes, renferme "tout un monde de forces obscures, d'instincts puissants inassouvis ou détournés de leur but".

C'est le monde de l'inconscient. Il contient des forces qui n'ont jamais été conscientes ou des forces qui ont été antérieurement conscientes et ont été, à la suite de certaines circonstances, repoussées dans le monde de l'inconscient. L'individu a perdu le souvenir de ces expériences antérieures et ne peut plus les évoquer à sa guise<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup>Albert Colette, Introduction à la psychologie dynamique; des théories psychanalytiques à la psychologie moderne, p.21.

Dès lors, ce monde de l'inconscient, ou lieu des feelings oubliés mais non moins déterminants, devient beaucoup plus important qu'il ne paraissait l'être au premier abord. Le psychologue Albert Colette le laisse très bien entendre:

Les théories freudiennes ont opéré un véritable renversement des valeurs: l'inconscient se voit assigner un rôle de premier plan dans l'existence de l'homme. C'est dans ses contenus qu'il faut chercher les motivations profondes des comportements humains, bien plus que dans le conscient. Si celui-ci existe et tient une place importante dans la vie psychique, il n'en est plus l'élément essentiel, fondamental, presque exclusif. Il s'efface souvent devant l'inconscient.

De même l'unité psychique de l'homme doit être recherchée, non dans le conscient mais bien dans l'inconscient.

L'inconscient est donc le siège de forces dynamiques qui dirigent directement ou indirectement les comportements. Ces forces inconscientes essaient de s'exprimer et de se manifester sur le plan du conscient. Les idées qui représentent ces forces ne sont pas volontairement évocables et ne sont pas accessibles à l'introspection<sup>17</sup>.

Plus loin, dans son ouvrage, Colette ajoute:

De plus, les contenus de l'inconscient sont indifférenciés. Ils représentent des formes générales, des potentialités non structurées de comportements et de réactions qui correspondent aux origines et à l'évolution de l'être humain et de son milieu. Ces contenus sont en relation avec certaines situations psychologiques universelles telles que la sexualité et ses problèmes, la lutte contre l'insécurité et pour la sécurité, les relations entre les parents et les enfants, les images paternelle et maternelle qui en dérivent, les oppositions haine-amour, naissance-mort, rationalité-irrationnalité, ainsi que d'autres situations générales et communes à tous les hommes<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Albert Colette, Ibid., p. 22.

<sup>18</sup> Ibid., pp. 40-41.

Chacun d'entre nous arrive au monde avec, en plus de ses caractéristiques héréditaires, un héritage phylogénétique d'instincts, de pulsions et de besoins biologiques qui remontent dans la nuit de l'évolution de l'espèce humaine. Ces instincts et ces pulsions sont uniquement biologiques au départ, ils exigent satisfaction et obéissent aveuglément aux lois du principe de plaisir. Mais, ces instincts et ces pulsions se heurteront à la résistance du monde réel extérieur\* qui les modifiera et en changera l'orientation primitive, donnant ainsi naissance à des "contrepulsions".

Ce sont (les contrepulsions) des forces qui se constituent progressivement de la vie de l'individu et plus particulièrement pendant l'enfance. Elles se forment sous l'influence des pressions parentales et du milieu dans lequel vit l'individu. D'abord conscientes, elles deviennent peu à peu inconscientes pour leur plus grande partie.

Leur fonction est de s'opposer aux pulsions, c'est-à-dire au principe rudimentaire du plaisir et de représenter les exigences de la réalité, donc du monde extérieur. On peut les considérer comme un élément important de sécurité et d'équilibre dans l'existence.

Les contrepulsions ont donc une importance capitale: elles sont un élément d'équilibre entre les instincts qui sont ainsi contenus, contrecarrés et transformés

---

\*D'où sans doute, l'utilisation par Ricoeur du terme "économique du désir et des résistances". Il faut cependant préciser que cette "économique" ne se réalise pas seulement en fonction du "heur" des instincts et des pulsions à la résistance du monde extérieur, mais aussi en fonction des heurts qui se produisent dans le monde intérieur, là où le moi a à lutter contre les instincts et les pulsions. D'ailleurs, la psychanalyse a surtout été organisée en fonction de l'aspect intérieur face aux conflits qui mettent aux prises l'individu et ses tendances instinctuelles et pulsionnelles.

dans leurs manifestations, et les exigences sociales qu'elles représentent. Tous les autres éléments de la personnalité dérivent de ces deux matériaux élémentaires: pulsions et contrepulsions<sup>19</sup>.

Les contrepulsions viennent donc peu à peu "garnir" l'inconscient\* qui, à mesure que l'enfant avancera en âge et en expériences de toutes sortes, se chargera et deviendra d'une consistance telle, que toute la personnalité de l'individu lui sera en quelque sorte soumise.

L'influence des 5 premières années sur la formation de la personnalité est telle que c'est surtout dans leur cadre que les problèmes posés par les transformations de la conduite se situent concrètement. Les expériences postérieures à la 5e année ont, bien sûr, une action formatrice sur la personnalité et peuvent "être les agents d'ouvertures et de fermetures nouvelles", selon l'expression de D. Lagache. Pour autant qu'en ces 5 années la maturation psycho-physiologique progresse à grands pas, que se structurent les premiers modes de relation à autrui, que se forment des habitudes culturelles fondamentales et l'assimilation des systèmes de références sociaux essentiels, et qu'enfin naissent à la fois l'angoisse et les styles primitifs de réaction à l'angoisse, on peut considérer que le postulat freudien des 5 premières années ne peut être sérieusement mis en doute<sup>20</sup>.

---

19. Albert Colette, Ibid., p. 32.

\*Il faut préciser ici que lorsqu'on dit que les contrepulsions sont inconscientes (puisqu'elles viennent "garnir l'inconscient"), on ne fait pas allusion à des éléments de l'inconscient tels, par exemple, le ça ou le désir refoulé, mais que l'on fait allusion à un autre élément de l'inconscient, soit le moi dans la mesure où il est devenu en partie inconscient.

<sup>20</sup>Jean-Claude Filloux, La personnalité, Collection Que sais-je? no 758, Presses Universitaires de France, Paris, 1970, pp. 27-28.



De par son immaturité biologique l'enfant dépend de son entourage, dont l'action tend à modeler le développement pulsionnel conformément à ses propres exigences<sup>21</sup>.

Toutefois, ce n'est qu'en jetant un coup d'oeil précis sur les divers "stades" du développement pulsionnel, que nous aurons vraiment une meilleure idée d'un inconscient d'origine purement biologique, à partir duquel prend forme, durant la croissance infantile, un inconscient à caractère psychologique. Cet inconscient à caractère psychologique se développe et se structure, pour finalement jouer un rôle de premier plan aux divers niveaux de comportement d'une personnalité. C'est Daniel Lagache qui nous y introduit dans ce que nous appelons "le condensé essentiel de psychanalyse"; ce "condensé" contient les grandes lignes de l'aventure infantile au sein d'une réalité "affectante", il nous aide aussi à saisir le prolongement inéluctable de cette aventure tout au long de la vie adulte:

Le stade oral primitif (suction) correspond au premier semestre de la vie. La bouche est alors le foyer d'un mode d'approche dominant mais non exclusif, l'incorporation; il intervient non seulement dans la suction du sein maternel, mais dans l'absorption par les organes sensoriels et la peau de toutes les stimulations qui entrent dans le champ accessible à l'enfant. Son acceptation de ce qui est donné se réalise d'autant mieux que l'entourage et surtout la mère sont plus adéquats. Elle s'accompagne d'une satisfaction libidinale intense, dite "orale". Dans la frustration, la tension, l'attente, l'enfant apprend vite à sucer une partie de son propre corps, le plus souvent les doigts et surtout le pouce, se donnant ainsi une satisfaction auto-érotique.

---

<sup>21</sup>Daniel Lagache, La psychanalyse, Collection Que sais-je? no 660, Presses Universitaires de France, Paris, 1967, p. 32.

Le stade oral tardif commence avec le second semestre. L'incorporation par morsure se substitue à la succion; non seulement l'enfant prend plaisir à mordre, mais ses activités sensorielles et motrices "mordent" davantage sur la réalité; dans la relation avec autrui, la conduite typique consiste à prendre et garder. La tension liée à la poussée dentaire engage l'enfant à mordre davantage, lui posant le problème de téter sans mordre, faute de quoi la mère retire le sein; à cela s'ajoute l'imminence du sevrage. Si adéquate que soit l'attitude de l'entourage, un conflit ne peut être évité; la douleur dentaire, la colère contre la mère, la rage impuissante engageant l'enfant dans des expériences sado-masochiques confuses, laissant l'impression générale qu'est détruite l'unité avec la mère. Comme l'union intime avec l'objet implique sa destruction, on dit de l'enfant qu'il est ambivalent; comme il s'intéresse surtout à son propre corps, on dit qu'il est narcissique.

Le stade sadique-anal s'étend sur la deuxième et la troisième année. Les tensions se déchargent principalement par la défécation. La satisfaction libidinale est liée à l'évacuation et à l'excitation de la muqueuse anale; l'excitation peut être augmentée par la rétention. Susceptibles d'être soit rejetées, soit retenues, les matières fécales deviennent des objets ambivalents. Issues du corps pour se transformer en objet extérieur, elles représentent la "possession". L'association du sadisme à l'analité est due notamment au sens destructif de l'élimination et au fait que, dans l'apprentissage de la propreté, le contrôle des sphincters devient un instrument d'opposition aux adultes. Le stade sadique anal est caractérisé par l'ambivalence et la bisexualité.

Le stade "phallique" se situe entre trois et cinq ans. Les organes génitaux (pénis chez le garçon, clitoris chez la fillette) deviennent la zone érogène dominante; les tensions se déchargent principalement par la masturbation génitale, accompagnée de fantasmes. Les tendances qui portent l'enfant vers les personnes de son entourage prennent plus de ressemblance avec la vie amoureuse des adultes. Chez le garçon, le complexe d'Oedipe positif consiste dans le fait que, intensifiant son amour pour sa mère, il ressent un conflit entre son amour pour son père (basé sur son identification au père) et sa haine contre le père (basée sur les privilèges paternels qui lui sont refusés); l'angoisse de castration

l'amène à renoncer à la possession exclusive de la mère; on parle de complexe d'Oedipe négatif lorsque c'est la mère qui est ressentie comme gênant l'amour pour le père. Chez la fille, l'évolution vers le père, plus complexe, est préparée par les déceptions dans la relation avec la mère, principalement l'absence du pénis; l'envie du pénis est remplacée par le désir d'avoir un enfant du père.

Entre la sixième année et la puberté, la période de latence correspond à une décroissance de la poussée pulsionnelle, déterminée par la culture plutôt que par la croissance biologique. L'enfant oublie la "pervertissabilité polymorphe" des années antérieures (amnésie infantile) et développe contre les pulsions les digues de la moralité.

A la puberté la poussée instinctuelle se heurte ainsi à des obstacles qui n'existaient pas lors du développement de la sexualité infantile. Les tendances partielles qui ont caractérisé celle-ci (tendances orales, anales, sado-masochiques, voyeurisme, exhibitionnisme) ne disparaissent pas mais s'intègrent et se subordonnent sous le primat de la génitalité. C'est l'inauguration du stade génital, caractéristique de la sexualité adulte dominée par le coït.

Si le sujet est empêché de réaliser pleinement une des étapes du développement des instincts, il peut soit progresser prématurément, soit régresser à une position antérieure, plus sûre, réalisant ainsi une fixation pulsionnelle. Une telle fixation constitue une prédisposition pour le retour des tendances qui la caractérisent, par exemple à l'occasion d'une frustration\*; ce retour du refoulé joue un rôle capital dans la genèse des névroses et des perversions (exemples: retour des tendances orales sadiques dans la psychose maniaco-dépressive, des tendances sadiques anales dans la névrose obsessionnelle).

Telles sont les grandes lignes de la conception classique (Freud, 1905; Karl Abraham, 1924). Cette

---

\*Ceci est très important à retenir, car c'est en partie ce qui sera vu au deuxième chapitre lors d'une analyse de deux poèmes de Baudelaire: L'Albatros et La Géante qui seront mis en relation avec des événements ayant marqué la vie infantile du poète.



conception a été critiquée, elle s'est enrichie (Ruth Mack Brunswick, 1940), elle a été modifiée par certains auteurs (Mélanie Klein). On se bornera à souligner que la réalité est plus complexe, qu'on a schématisé certaines possibilités, qu'il y en a d'autres, et que la réalisation des unes ou des autres dépend en dernière analyse des interactions complexes de l'enfant et de son entourage<sup>22</sup>.

Un grand pas aura été fait vers la compréhension de ce mémoire, même si à la suite de cette longue lecture du "condensé" de psychanalyse, il ne nous restait qu'une saisie de cet aspect primordial de notre existence, soit cette saisie d'une inéluctable soumission à une réalité qui le plus souvent résiste à nos attentes. En effet, ces lignes nous auront plongé au coeur d'une des implications majeures de notre séjour en ce monde: la réalité d'une interaction individu-milieu qui, à partir des premiers instants de notre existence, modifie notre héritage primitif d'instincts et de pulsions pour lui donner en 5 ou 6 ans une tangente organisationnelle vitale qui sera nôtre durant toute notre vie. De plus, cette saisie s'avère de première importance car j'estime qu'elle est en accord avec les termes de Picasso. Ce qui m'a frappé dans ces termes, c'est que Picasso, tout en faisant référence au monde de l'art, a touché un aspect essentiel du comportement humain: celui où l'homme doit se défendre contre un univers hostile, afin de conserver une intégrité qui lui permette de faire face aux situations conflictuelles et ainsi créer entre lui et le monde un équilibre nécessaire à sa

---

<sup>22</sup>Daniel Lagache, La psychanalyse, pp. 30-32.

survie. Il est de la nature de tout être vivant (du simple protozoaire à l'homme) de se défendre contre les menaces du milieu, selon les systèmes de défense plus ou moins élaborés que l'évolution a bien voulu lui laisser. Ces systèmes vont des pures défenses biologiques chimico-physiques chez la simple cellule d'algue, aux complexes défenses psychiques chez l'homme. Non seulement l'homme a-t-il à subir les assauts d'un milieu physico-chimique externe et interne, mais aussi ceux d'un milieu typiquement humain dont l'effet a le plus souvent une portée psychique:

La souffrance nous menace de trois côtés: dans notre corps qui, destiné à la déchéance et à la dissolution, ne peut même se passer de ces signaux d'alarme que constituent la douleur et l'angoisse; du côté du monde extérieur, lequel dispose de forces invincibles et inexorables pour s'acharner contre nous et nous anéantir; la troisième menace enfin provient de nos rapports avec les autres êtres humains. La souffrance issue de cette source nous est peut-être plus dure que tout autre; nous sommes enclins à la considérer comme un accessoire en quelque sorte superflu, bien qu'elle n'appartienne pas moins à notre sort et soit aussi inévitable que celles dont l'origine est autre<sup>23</sup>.

Ce système de défense naturel, cédé à l'homme par l'évolution des espèces, est tout d'abord biologique à l'origine; mais très tôt (à mesure que se complète le développement psychophysiologique de l'individu au cours des cinq ou six premières années de vie) ce système de défense devient dominé par l'organisation du psychisme qui s'avère le siège principal d'intégration

---

<sup>23</sup>Sigmund Freud, Malaise dans la civilisation, Bibliothèque de psychanalyse, Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p. 21.

d'un individu à son milieu. Si nous sommes remontés brièvement à l'origine biologique des systèmes de défense, c'est pour faire sentir qu'il est tout à fait naturel que tout vivant, selon les schèmes défensifs qui lui sont spécifiques, se protège contre un milieu qui très souvent constitue une menace pour son intégrité soit biologique, soit psychique, ou les deux à la fois. De plus, ces systèmes spécifiques de défense sont un facteur primordial d'adaptation et d'évolution des individus et des espèces; s'ils viennent à se révéler inadéquats, face aux assauts du milieu, ceci peut provoquer la déchéance et la fin de l'individu, voire de l'espèce entière.

Qui parle de mécanismes de défense signifie toujours en même temps, selon le développement phylogénétique et ontogénétique, l'effort de l'individu au moyen de ceux-ci afin de survivre et de s'adapter aux conditions du milieu ambiant. C'est chez l'homme, en vertu de son potentiel intellectuel, que ces mécanismes sont les plus complexes et les plus élaborés. Les mécanismes de défense doivent assurer à l'être humain non seulement une certaine sauvegarde contre les menaces de l'extérieur, mais aussi et surtout, ils doivent assurer une sauvegarde contre les menaces qui viennent de l'intérieur afin de protéger le moi dans ses conflits avec les pulsions.

Sous le terme de "mécanismes de défense", Freud rangeait toutes les "techniques" utilisées par le moi pour se protéger dans ses conflits avec les pulsions. Les pulsions, en effet, dans leur indépendance du temps et de la réalité, exigent d'être satisfaites, selon le principe du plaisir. Mais elles se heurtent à des

interdictions partielles ou totales. Le danger pour l'équilibre psychologique de l'individu réside dans l'éventualité d'une non-satisfaction de ces pulsions. De sorte que l'une des fonctions du moi (cf. note au bas de la p. 39), comme nous l'avons déjà noté antérieurement est de trouver une solution à ces conflits. Il va tenter de concilier l'inconciliable, c'est-à-dire la pulsion et la réalité contradictoire; il s'efforcera de canaliser ou d'écarter les pulsions qui compromettent la sécurité physique et psychique de l'individu, de les réorienter dans une nouvelle direction, d'apaiser les tensions et l'anxiété qui découlent de ce conflit.

Dans cette lutte contre les pulsions, il mobilise des réserves énergétiques qui apparaissent sous la forme de mécanismes de défense. Le terme de mécanisme de défense est donc bien explicite: le moi défend son intégrité au milieu d'un champ de bataille dont il est finalement l'enjeu indirect<sup>24</sup>.

Cette citation nous permet de voir de quelle façon les mécanismes de défense sont un précieux atout qui puisse permettre à un individu de maintenir son intégrité ou de la restructurer en cas de conflit. De plus, cette citation éclaire de nouveau le terme "économique pulsionnelle" emprunté à Paul Ricoeur, au sens où certaines sommes d'énergie sont investies à travers des formes spécifiques de réactions destinées à sauvegarder l'intégrité du moi\*. Cependant, disons tout de suite

---

<sup>24</sup> Albert Colette, Introduction à la psychologie dynamique; des théories psychanalytiques à la psychologie moderne, p.155.

\*MOI: le soi conscient, le "je". Selon Freud, c'est cette partie centrale de la personnalité qui est en rapport avec la réalité et sous l'influence des forces sociales. Le moi modifie la conduite par des compromis en grande partie inconscients entre les pulsions instinctuelles primitives (le ça) et les exigences de la conscience (le surmoi). Le moi constitue le médiateur aussi bien que le lieu de rencontre entre les pulsions inconscientes et les normes du sujet et de la société. In Vocabulaire psychiatrique.

que pour certains individus, l'utilisation des mécanismes de défense peut se révéler inadéquate à assurer l'intégrité du moi; cette utilisation inadéquate devient le symptôme d'une affliction mentale névrotique ou psychotique (cf. note au bas de la page). Ce qui indique, le plus souvent, qu'en vertu de l'interaction individu-milieu de l'époque infantile, l'individu n'a pu structurer les forces nécessaires à assumer certains conflits caractéristiques de l'époque infantile, stoppant ou réduisant ses chances d'une intégration adéquate aux exigences de la réalité. C'est le cas de toutes les névroses\* et de certaines psychoses dites d'origine affective (en opposition aux psychoses d'origine organique causées par des anomalies, lésions, infections, tumeurs ou toute autre affliction organique du cerveau). Ces deux maladies, en fait, révèlent

---

\*NEVROSE: mésadaptation affective provoquée par des conflits inconscients non résolus. Les névroses et les psychoses [...] constituent les deux principaux groupes de troubles affectifs. La névrose est habituellement moins grave que la psychose, ne présentant que très peu de perte de contact avec le réel. Il peut arriver que la pensée et le jugement soient atteints. La névrose constitue une tentative de solution de conflits affectifs inconscients qui entraîne une diminution du rendement de l'individu dans la vie. In Vocabulaire psychiatrique.

PSYCHOSE: maladie mentale grave caractérisée par des idées, des sentiments et des comportements anormaux. Elle s'accompagne généralement de perte de contact avec le réel, de distortion de la perception, d'attitudes et de comportements régressifs, de diminution des contrôles sur les impulsions et les désirs primitifs et d'une idéation pathologique avec idées délirantes et hallucinations. La psychose peut conduire à la détérioration chronique et généralisée de la personnalité et peut nécessiter l'internement du patient dans un hôpital psychiatrique. La psychose est donc, avec la névrose, l'une des deux principales catégories de troubles affectifs. In. Vocabulaire psychiatrique.



une forte utilisation primitive des mécanismes de défense, fixés à des périodes primitives du développement infantile, où l'enfant, sous la force de la pression conflictuelle, n'a pu assumer convenablement cette menace à son intégrité.

Après avoir introduit et défini le rôle des mécanismes de défense, puis vu brièvement l'implication adéquate ou inadéquate de ceux-ci, il serait bon de leur jeter un regard général. A cet effet, servons-nous d'un long texte d'Albert Colette qui avoue lui-même, en partant, que la classification des mécanismes de défense "n'est pas chose aisée":

La classification des divers mécanismes de défense du moi n'est pas chose aisée. Certains sont considérés comme des processus normaux, comme par exemple la sublimation; d'autres, au contraire, vont dans le sens névrotique, comme la régression, l'annulation rétroactive\*. Certains enfin peuvent être considérés comme normaux et comme névrotiques, comme le refoulement et la projection. On peut d'ailleurs se demander si le refoulement a tout à fait sa place, comme les freudiens le proposent, dans la série des mécanismes de défense<sup>25</sup>. En effet le refoulement implique surtout une intervention du surmoi<sup>26</sup>

---

\*Pour les noms de mécanismes de défense suivis d'un astérisque, voir en appendice.

<sup>25</sup>Colette a tout à fait raison de dire qu'il est très difficile de classer les mécanismes de défense, surtout lorsqu'on songe que certains auteurs sont nettement d'avis qu'à la base de toute adaptation il y a des schèmes de teneur névrotique.

<sup>26</sup>SURMOI: dans la théorie freudienne, structure de l'appareil psychique qui se constitue dans les premières années de la vie par une identification inconsciente à des personnages importants ou respectés, notamment les parents. Leurs désirs réels ou imaginaires s'inscrivent dans les critères personnels de la conduite, contribuant ainsi à la formation de la "conscience morale", et conservant leur caractère anachronique et excessivement punitif dans certains cas, surtout chez les névrosés... In Vocabulaire psychiatrique.

au niveau de l'inconscient et le rejet de l'idée ou de l'affect inconscients avant même qu'ils aient atteint la zone du moi conscient. Le moi n'intervient donc qu'après coup et indirectement dans ce processus, lorsque les éléments refoulés tentent de pénétrer à nouveau dans le moi<sup>27</sup> sous une autre forme.

Il est trois façons d'obtenir satisfaction à un besoin: la satisfaction peut être réelle, soit totalement, soit partiellement à la suite d'un compromis; elle peut être imaginaire, c'est-à-dire donner au sujet l'illusion que la satisfaction est atteinte de façon normale et directe alors qu'elle n'est obtenue que par la pensée<sup>28</sup>; elle peut enfin être éloignée de toute réalité et écarter le besoin de son but normal.

Les mécanismes de défense qui donnent des satisfactions réelles, issues d'un compromis, donc non complètes, sont la sublimation, l'introjection\*, l'isolation\*, la formation réactionnelle\* et la compensation\*. Toutefois, il peut subsister de sérieux doutes sur l'appartenance de la formation réactionnelle ou transformation en contraire à cette catégorie. Sans doute ce mécanisme apporte-t-il à l'individu des satisfactions qui apparaissent comme réelles, et d'importantes occasions de valorisation. Mais lorsque l'on sait que le but du besoin est modifié dans un sens opposé par ce mécanisme, on est tenté de croire qu'il a sa place dans la troisième catégorie.

Les satisfactions imaginaires sont procurées par la fuite dans la réalité ou la fiction, la négation par le fantasme<sup>29</sup> et les paroles\*, la rationalisation\* et, dans

---

<sup>27</sup>Nous verrons un bel exemple de refoulement au deuxième chapitre, vers la fin de l'analyse de Baudelaire.

<sup>28</sup>L'oeuvre d'art, et pour le créateur et pour le spectateur qui y vibre, est, d'une certaine façon, un bel exemple de ce qui est dit ici sur les façons imaginaires d'obtenir satisfaction; nous le verrons d'une manière surtout implicite au cours des prochains chapitres.

<sup>29</sup>Encore ici, toute personne familière avec le monde artistique, y retrouvera des caractères évidents et propres à un très grand nombre d'oeuvres. Ne songeons qu'à l'historiette d'Aragones (p. 25).



une certaine mesure, par la projection<sup>30</sup> qui empêche l'individu de voir la réalité telle qu'elle est et la transforme au gré de ses besoins. Le besoin est réellement satisfait, mais au prix d'une distorsion de la réalité.

Certains mécanismes enfin ne procurent plus de satisfactions réelles, mais des satisfactions très éloignées de la réalité et de l'idée dynamique première. Certains même ne procurent aucune satisfaction et sont à l'origine de frustrations du besoin. C'est le cas de la fixation et de la régression, du retournement contre soi\*, de la rétraction du moi\*, de l'annulation rétroactive\* et même du refoulement. On notera que ces mécanismes peuvent plus que les autres engendrer des inadaptations sérieuses et des troubles névrotiques.

Cette liste des mécanismes de défense n'est pas limitative. On pourrait en effet considérer avec K. Horney que certaines grandes directions caractérielles s'élaborent en réaction à des affects et à des pressions pulsionnelles, et jouent ainsi le rôle de mécanisme de défense du moi. Le narcissisme, le masochisme, le sadisme et le perfectionnisme apporteraient aussi au moi des solutions aux conflits dont l'individu est le centre, et tiendraient lieu de mécanismes de défense... Le cas du symbolisme<sup>31</sup> pose le même problème. Dans le symbole l'individu projette ses problèmes, les universalise et le symbole lui enseigne des conduites à tenir devant ces problèmes. Il ne serait pas erroné de compter le symbole au nombre des mécanismes de défense. Mais le symbole a d'autres fonctions plus importantes et plus spécifiques qui le classent comme un phénomène particulier<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup>L'historiette d'Aragones n'est-elle pas un très bel exemple de projection, où des sentiments proprement humains sont projetés dans la "personne" du requin malin? Dans l'ordre du réel, un monstre tel le requin blanc est-il capable de la subtilité dont il fait preuve dans l'historiette?... Vu son importance, le mécanisme de projection sera expliqué plus en détail au cours des prochaines pages.

<sup>31</sup>Tous savent sans doute que la symbolisation est l'un des éléments majeurs dans la constitution d'une œuvre d'art. Le terme SYMBOLISATION est pris ici au sens de "mécanisme psychologique inconscient par lequel on se forme une représentation abstraite d'un objet, d'une idée ou d'un ensemble d'idées. Le symbole conserve, sous une forme plus ou moins masquée, la charge affective liée originairement à l'objet ou aux idées qu'il représente". In Vocabulaire psychiatrique.

<sup>32</sup>Colette, Introduction à la psychologie dynamique, pp.156-58.

Toutefois, sans être un spécialiste, je sens qu'il serait préférable de s'attarder et de jeter un coup d'oeil assez détaillé sur quatre de ces mécanismes: la fixation, la régression, la projection et la sublimation. Je ne puis m'empêcher de percevoir ces mécanismes comme des "compagnons" de sauvegarde d'une personnalité tout au long de sa vie. Ils sont virtuellement présents dans toute la manière post-infantile d'être au monde d'un individu; plus que les autres mécanismes qui, eux, sont plutôt utilisés au gré des situations conflictuelles spécifiques et sujettes à survenir à n'importe quel moment de l'existence, quoique eux aussi peuvent, à long terme, devenir les compagnons de sauvegarde d'un individu<sup>33</sup>.

La fixation et la régression sont les premiers mécanismes de défense à se manifester au cours du développement de l'individu (cf. texte de D. Lagache à la p. 35 du mémoire). Ces mécanismes sont caractérisés par des retours plus ou moins profonds à des stades antérieurs du développement, afin de retrouver l'ambiance sécurisante d'une position plus sûre déjà expérimentée et ayant apporté satisfaction. Ils sont étroitement liés, pour ne pas dire inséparables, "parce que la fixation favorise la régression et que l'on ne peut guère imaginer le second

---

<sup>33</sup>Exemple: la rétraction du moi (cf. appendice) qui est le mécanisme le plus souvent utilisé "par les personnes d'aspect extérieur indifférent, résigné, passif ou apathique, les paresseux, les faux sages qui agissent avec un détachement en réalité fort superficiel, qui n'est que le refus du moi de se confronter avec la réalité et la peur de risquer un échec...". In Colette, Introduction à la psychologie dynamique..., p. 173.

sans l'intervention préalable du premier<sup>34</sup>". Ils sont les plus inconscients et les plus ancrés dans la personnalité, car ils remontent à cette quête primordiale d'équilibre biologique qui caractérise le tout premier âge de la vie. On voit ces mécanismes agir avec puissance dans le cas des affections psychotiques ou de névroses graves (ainsi très fréquemment voit-on des schizophrènes catatoniques<sup>35</sup> maintenir durant des heures et des heures une position assise quasi-foetale, sinon foetale, symptôme à peu près inaltéré d'un refus primitif du monde extérieur, donc de repli total en soi).

Mais chaque individu, même le plus sain que l'on puisse imaginer, présentera inévitablement dans l'expression de sa personnalité un nombre plus ou moins grand de fixations et de régressions. Le brillant psychanalyste Eric Erickson nous en glissera un mot dans un passage de son livre: Acolescence et crise, la quête de l'identité. Il nous fera saisir que chaque stade du développement infantile (caractérisé, nous le savons, par des conflits fondamentaux, cf. D. Lagache, pp. 33, 34, 35, 36 du mémoire) laisse des traces indélébiles chez tous et chacun. L'auteur nous fera ici descendre jusqu'au stade oral où, chez le

---

<sup>34</sup>Ibid., p. 161.

<sup>35</sup>CATATONIE: syndrome rencontré fréquemment dans un type de schizophrénie et caractérisé par de l'immobilité, s'accompagnant de rigidité et d'inflexibilité musculaire. On observe parfois des alternances d'hyperactivité physique et d'excitabilité. Les patients sont généralement inaccessibles par les moyens de communication ordinaires. In Vocabulaire psychiatrique.

nourrisson, doit s'installer un sentiment de "confiance de base" vis-à-vis le monde (l'installation de ce sentiment dépend des soins adéquats et affectueux prodigués par la mère ou son remplaçant). Sinon il pourrait y avoir prédominance d'un sentiment de "méfiance" (si l'enfant ne se "sent" pas accueilli avec "chaleur" par sa mère ou son remplaçant), au point de rendre à peu près nulles les assises de toute la personnalité et l'engageant tôt ou tard dans des voies malades régressives telles l'autisme chez les jeunes enfants, la schizophrénie d'origine affective (la schizophrénie peut aussi être causée par des déficiences organiques telles des lésions cervicales, le manque de certaines vitamines dans l'organisme, etc.), la psychose paranoïde, etc.

En fait, tout conflit fondamental de l'enfance, persiste en quelque façon chez l'adulte. Les pas les plus précoces sont conservés dans les assises les plus profondes<sup>36</sup>. Tout homme fatigué peut momentanément régresser à une partielle méfiance chaque fois que le monde de ses attentes a été secoué jusqu'au fond. Cependant les institutions sociales semblent apporter continuellement à l'individu des réconforts collectifs face aux angoisses qui proviennent de son passé infantile. Il ne peut y avoir de doute là-dessus: c'est une véritable religion organisée qui systématise et socialise le premier et le plus profond conflit de la vie<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> J'ai moi-même souligné ce passage, car nous en verrons la vérité, surtout au chapitre III, lorsqu'il sera traité de l'universalité de certaines angoisses infantiles reproduites et solutionnées inconsciemment dans certaines bandes dessinées et séries animées.

<sup>37</sup> C'est-à-dire cette période du stade oral tardif où l'enfant s'aperçoit qu'il est distinct de sa mère et que sa confiance est secouée.

Ce conflit associe les images des premiers pourvoyeurs de l'individu aux images collectives de protecteurs surhumains tout à fait primitifs.

Des formes supérieures de religion et de rites s'adressent, d'une façon tout aussi évidente, à cette survivance nostalgique, au fond de l'individu, de l'expulsion de ce paradis de plénitude qui, jadis, dispensa libéralement ses biens mais qui est perdu hélas! et laisse à jamais un sentiment indéfinissable de fâcheuse division, de malveillance possible et de profonde nostalgie<sup>38</sup>.

Après nous être laissé emporter par des lignes aussi profondes sur les assises individuelles et collectives du "feeling" humain, abordons les mécanismes de projection et de sublimation qui, avec tous les autres mécanismes précités, viennent se greffer au rôle de la fixation et de la régression pour le compléter et le parfaire, à mesure que les schèmes cognitifs et intellectuels de l'enfant se développent et lui permettent de saisir les implications de ses contacts avec le non-moi extérieur.

La projection, mécanisme indispensable, est déclenchée d'une part, par la peur et l'anxiété; d'autre part, par l'intensité et la fréquence des frustrations. C'est un mode de comportement typique dans lequel l'individu attribue à autrui ou à des objets (animisme) "ses propres impulsions, ses désirs, ses sentiments, ses pensées, ses motivations et ses intentions".

---

<sup>38</sup>Eric H. Erickson, Adolescence et crise, la quête de l'identité, Nouvelle bibliothèque scientifique, Flammarion, Paris, 1972, p. 79.

Si l'individu se projette sur autrui ou sur des objets, "c'est [...] pour se protéger contre eux, et aussi pour obtenir une certaine sécurisation en rendant un autre semblable à lui". Dans la projection, le monde est vu de façon subjective et rares sont les gens instruits qui savent jusqu'à quel point le monde de l'art peut être subjectif et projectif. Ce mécanisme, selon la majorité des théoriciens, est présent à un degré ou l'autre dans toutes les relations de l'individu avec son entourage:

La plupart des théoriciens considèrent que la projection joue dans l'existence un rôle permanent, en ce sens que l'individu se projette constamment dans tout ce qu'il fait, ce qu'il dit et ce qu'il perçoit.

La projection affecte toutes les relations humaines à quelque degré que ce soit. Si les parents se projettent sur leurs enfants (par exemple dans l'image qu'ils se font de leurs enfants), les enfants à leur tour font de même (comme le montrent bien certains aspects de l'image du père ou de la mère élaborée par les enfants). Dans les relations sociales, les supérieurs se projettent sur leurs inférieurs et ceux-ci le leur rendent bien. De même les groupes peuvent se projeter sur un individu ou sur un autre groupe: le "bouc émissaire" est un des exemples les plus typiques et les plus dramatiques de cette projection libératrice.

Ainsi dans le monde réel et objectif, l'individu, grâce au mécanisme de projection, parvient à exprimer l'inexprimable, c'est-à-dire des contenus psychiques dangereux pour lui et qui ne pourraient normalement se traduire en actes et en comportements acceptés. Dans ce sens, et à condition que l'individu ne soit pas totalement dominé par ses pulsions et sa subjectivité, la projection est un mécanisme de défense efficace et même nécessaire, qui aide le moi à supporter certaines tensions et à se rééquilibrer<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup>Albert Colette, Introduction à la psychologie dynamique; des théories psychanalytiques à la psychologie moderne, pp. 158, 160, 161.



Nous pouvons nous risquer à qualifier la sublimation de mécanisme de défense le plus subtil. En effet, ce mécanisme consiste à dériver la pulsion "vers un objet ou un but qui puissent la satisfaire, mais qui sont socialement plus acceptables et plus valorisés, alors que le but ou l'objet initiaux et naturels de la pulsion ne pourraient être acceptés sous leur forme directe sur le plan de la réalité sociale<sup>40</sup>". Le rôle de la sublimation, processus parfaitement inconscient, est d'offrir une issue aux pulsions et d'éviter des tensions désagréables; ce qui permet ainsi à l'individu d'acquérir une approbation sociale valorisante sur le plan moral.

Les diverses tendances qui caractérisent les stades de l'évolution de la personnalité peuvent ainsi faire l'objet de sublimations: l'avidité orale peut se transformer en forte curiosité, en soif encyclopédique de savoir et en avidité intellectuelle. La parcimonie anale peut conduire au conservatisme, à l'amour de l'ancien, à la bibliophilie et à la collection. Les tendances érotiques peuvent se satisfaire dans des activités vouées à la communauté qui appellent l'amour du prochain et l'oubli de soi en sa faveur... La curiosité sexuelle de la petite enfance, normale, mais entachée de culpabilité à cause des interdictions imposées par le milieu, ouvrira souvent la voie à la curiosité scientifique et au goût de l'exploration. L'exhibitionnisme infantile se retrouve sous des formes acceptées dans le bon goût pour les vêtements, la recherche de positions sociales admirées et de performances en public.

Les sublimations se développent sous la force des pressions parentales, sociales et du surmoi, en réponse à certaines interdictions et à certaines normes qui rendent impossible la satisfaction directe des pulsions...

---

<sup>40</sup>Ibid., p. 167.



Elle se greffe souvent sur une identification aux parents, et une bonne partie des sublimations s'établissent au cours de la période de latence, c'est-à-dire entre six et douze ans. Elle se crée d'autant mieux que l'individu vit dans une sécurité psychologique suffisante et peut procéder ainsi à un investissement de ses énergies dans des voies constructives et non névrotiques. L'enfant systématiquement rejeté et rabroué ne se trouve pas dans les conditions suffisantes pour sublimer certaines tendances, précisément à cause du manque d'issues qu'une éducation rejetante ou trop restrictive provoque<sup>41</sup>.

Tout en nous ayant pénétré de cette incessante soumission de l'homme à établir des compromis d'ordre défensif entre lui et la réalité, ce survol des mécanismes de défense n'est pas sans nous avoir laissé la forte impression que l'art lui-même est, à sa façon, un compromis d'ordre défensif qui va principalement dans le sens des satisfactions imaginaires; surtout si nous nous rappelons les lignes de Picasso au tout début du mémoire; et encore plus quand nous lisons ces lignes de Jean Onimus, lignes que j'estime tout aussi importantes que celles de Picasso dans la bonne démarche de mon mémoire:

Ce monde-de-l'art réalise nos nostalgies et résout nos antinomies. Il nous offre des paradis et des enfers, tous les possibles, une infinité d'univers qui, faisant face au nôtre - à celui que nous subissons - en compensent le poids et nous rendent plus forts, plus confiants dans notre lutte pour exister mieux.

Nous aurons un moyen d'expression, un langage pour rendre sensibles nos rêves, pour donner consistance à nos besoins spirituels, bref, nous aurons quelque part une espèce de patrie<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Ibid., pp. 167-169.

<sup>42</sup> Jean Onimus, L'art et la vie, Fayard, Paris, 1966, p. 106.

D. Le "jeu symbolique" infantile, noyau primitif de l'activité artistique

Durant l'enfance, il est une activité spécifique contenant la majeure partie des mécanismes de défense que nous venons de voir (et surtout les mécanismes qui vont dans le sens des satisfactions imaginaires). Cette activité, tout comme l'art selon Jean Onimus, "réalise" les "nostalgies" du jeune individu, lui "offre des paradis et des enfers, tous les possibles", l'aidant ainsi à compenser le poids de cette réalité qu'il subit et lui permettant de traverser d'une façon moins pénible beaucoup de situations conflictuelles. Il s'agit de l'activité ludique que Freud percevait déjà comme la première trace de l'activité artistique, du fait que l'enfant y " transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance". Ces caractères ludiques, tels que décrits par Freud dans La création littéraire et le rêve éveillé (cf. pp. 12 et 13 du mémoire), correspondent en tout point à ce que Jean Piaget, dans son étude du développement infantile, appelle "jeu symbolique". Sans plus tarder, nous aidant à la fois de la psychanalyse et de la psychologie du développement, abordons le "jeu symbolique".

Toutefois, afin de mieux nous situer dans la chronologie du développement infantile, jetons un rapide coup d'oeil sur les autres types ludiques infantiles. De la fin du premier semestre de vie, jusqu'à environ 2 ans, ce sont les "jeux

d'exercice" qui se situent presque uniquement au niveau sensorimoteur; l'enfant y répète, pour son propre plaisir, des activités acquises, de même qu'il y affirme un savoir nouvellement acquis (exemple: l'enfant de 2 ans qui s'amuse indéfiniment à faire rouler une balle vers un mur pour la reprendre). C'est ensuite entre 2, 3 et 5, 6 ans la période du jeu symbolique. Après cette prédominance du jeu symbolique, apparaissent les "jeux de règles" (billes, marelle, cache-cache, etc.) "qui se transmettent socialement d'enfant à enfant et augmentent d'importance avec la vie sociale de l'enfant". En dernier lieu, jusqu'à l'adolescence, à partir du jeu symbolique, se développent les "jeux de constructions" qui, peu à peu, délaissent le symbolisme ludique et deviennent de véritables adaptations ou solutions de problèmes et créations intelligentes (exemple: jeu de mécano, construction de cabane, etc.).

Le jeu symbolique apparaît graduellement à l'âge où l'enfant, dans l'évolution de ses schèmes intellectuels, peut détacher les actes de leur contexte et les représenter ou les isoler en pensée. C'est peu à peu l'apparition de l'image mentale ou de la pensée comme telle où l'enfant, pouvant isoler les faits dans son esprit, acquiert la capacité de symbolisation. Ce qui lui permet de représenter une chose par une autre, une image par une autre, une idée par une autre. C'est à travers l'activité ludique symbolique que se manifeste le plus l'utilisation de ce nouvel acquis; jugeons-en par nous-mêmes en parcourant ces lignes de Jean Piaget:

Le jeu symbolique marque sans doute l'apogée du jeu enfantin. Plus encore que les deux ou trois autres formes de jeux, dont il va être aussi question, il correspond à la fonction essentielle que le jeu remplit dans la vie de l'enfant. Obligé de s'adapter sans cesse à un monde social d'ainés, dont les intérêts et les règles lui restent extérieurs, et à un monde physique qu'il comprend encore mal, l'enfant ne parvient pas comme nous à satisfaire les besoins affectifs et même intellectuels de son moi dans ces adaptations, qui, pour les adultes, sont plus ou moins complètes, mais qui demeurent pour lui d'autant plus inachevées qu'il est plus jeune. Il est donc indispensable à son équilibre affectif et intellectuel qu'il puisse disposer d'un secteur d'activité dont la motivation ne soit pas l'adaptation au réel mais au contraire l'assimilation du réel au moi: tel est le jeu, qui transforme le réel par assimilation plus ou moins pure aux besoins du moi.

En outre, l'instrument essentiel d'adaptation sociale est le langage, qui n'est pas inventé par l'enfant mais lui est transmis en des formes toutes faites, obligées et de nature collective, c'est-à-dire à nouveau impropres à exprimer les besoins ou les expériences vécues du moi. Il est donc indispensable à l'enfant qu'il puisse disposer également d'un moyen d'expression propre, c'est-à-dire d'un système de signifiants construits par lui et ployables à ses volontés: tel est le système de symboles propres au jeu symbolique, empruntés à l'imitation à titre d'instruments, mais à une imitation non poursuivie pour elle-même et simplement utilisée en tant que moyen évocateur au service de l'assimilation ludique: tel est le jeu symbolique, qui n'est pas seulement une assimilation du réel au moi, comme le jeu en général, mais assimilation assurée (ce qui la renforce) par un langage symbolique construit par le moi et modifiable au gré des besoins.

La fonction d'assimilation au moi que remplit le jeu symbolique se manifeste sous des formes particulières les plus diverses, dans la plupart des cas surtout affectives mais au service parfois d'intérêts cognitifs.

Mais ce sont surtout les conflits affectifs qui réapparaissent dans le jeu symbolique. On peut être assuré, par exemple, s'il se produit quelque petite scène banale à déjeuner, qu'une ou deux heures après, le drame sera reproduit dans un jeu de poupée et surtout mené à une solution plus heureuse, soit que l'enfant applique

à sa poupée une pédagogie plus intelligente que celle des parents, soit qu'il intègre dans le jeu ce que son amour-propre l'empêchait d'accepter à table (comme finir l'assiette d'un potage jugé détestable, surtout si c'est la poupée qui l'absorbe symboliquement). On peut être certain de même, si l'enfant a eu peur d'un gros chien, que les choses s'arrangeront dans le jeu symbolique où les chiens cesseront d'être vilains ou bien où les enfants deviendront courageux<sup>43</sup>. De façon générale le jeu symbolique peut aussi servir à la liquidation des conflits, mais aussi à la compensation des besoins non assouvis, à des renversements de rôles (obéissance et autorité), à la libération et à l'extension du moi, etc.

Or ce symbolisme centré sur le moi ne consiste pas seulement à formuler et alimenter les divers intérêts conscients du sujet. Le jeu symbolique porte fréquemment aussi sur des conflits inconscients: intérêts sexuels, défense contre l'angoisse, phobies, agressivité ou identification avec des agresseurs, repliements par crainte du risque ou de la compétition, etc.<sup>44</sup>. Le symbolisme du jeu joint en ces cas celui du rêve, à tel point que les méthodes spécifiques de psychanalyse infantile utilisent fréquemment des matériels de jeu (Mélanie Klein, Anna Freud, etc.)<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Il est possible d'établir un rapprochement entre cet exemple et les paroles de Picasso ("c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous..."). Il y a aussi une analogie évidente entre cet exemple et l'historiette d'Aragones, au sens où celle-ci transforme la crainte des requins en une imagerie ridicule tout à fait inoffensive en soi.

<sup>44</sup> Ce passage indique très bien qu'il y a déjà à cette période de la vie infantile, une forte utilisation d'un bon nombre de mécanismes de défense intégrés aux schèmes ludiques symboliques (projection, introjection, négation par le fantasme, la parole ou les actes, rétraction du moi, isolation, etc.).

<sup>45</sup> Jean Piaget, B. Inhelder, La psychologie de l'enfant, Collection Que sais-je? no 369, P.U.F., Paris, 1966, pp. 46-49.

Dans un autre de ses ouvrages, Piaget ajoute :

En particulier les personnages fictifs que le jeu permet à l'enfant de se donner pour compagnons n'acquièrent d'existence que dans la mesure où ils servent d'auditeurs bénévoles et de miroirs pour le moi. Leur invention supplée à ce qui sera chez l'adulte la pensée intérieure en ses formes restées égocentriques (rêverie)<sup>46</sup>... Sans doute ces compagnons mythiques héritent-ils aussi de l'activité moralisatrice des parents, mais pour autant qu'il s'agit précisément de se l'incorporer plus agréablement dans la réalité. Le personnage "Aseau" (Oiseau) [Observation 83] qui va jusqu'à gronder est spécialement intéressant à ce sujet et rappelle les faits publiés par Wulf, Ferenczi et Freud à propos de ce qu'ils appellent le totémisme infantile ou imagination d'animaux justiciers<sup>47</sup>.

C'est par cet aspect du jeu symbolique, qui exprime les besoins et les expériences vécues du moi (en d'autres termes : qui exprime le senti ayant laissé une empreinte affective), qu'il nous est permis de dire que le jeu symbolique est l'ébauche primitive de l'activité artistique. En effet, cette longue lecture de Piaget ne nous a-t-elle pas laissé voir que le jeu symbolique contenait à l'état brut tous les éléments psychiques qui participent à la création d'une forme symbolisant le feeling humain ? N'y avons-nous pas vu, à travers l'exemple de l'enfant effrayé par le chien, un affect, une tendance maîtresse de la pensée vis-à-vis celui-ci et l'expression du tout en lui donnant un "rythme de sa propre création selon le sens de sa convenance

---

<sup>46</sup> Souvenons-nous de ce que Freud, aux pages 11, 12, 13 du mémoire, disait au sujet du rêve éveillé.

<sup>47</sup> Jean Piaget, La formation du symbole chez l'enfant, Delachaux & Niestlé, 2e éd., Paris, 1959, p. 139.



personnelle"? Ce jeu, sans être de l'art, n'est-il pas une forme où l'enfant symbolise ses propres feelings? N'est-il pas une forme, une "mise en scène" créée par l'enfant qui, au moyen de la symbolisation, manipule les faits selon ce qui lui convient?

Au moyen de ce survol général des grands principes de base de la théorie psychanalytique, nous en sommes finalement arrivés à isoler ce qui, dans l'aventure infantile, peut être vu sous une majorité d'aspects, comme le noyau primitif de l'activité artistique, au sens où des feelings sont exprimés à travers une forme propre à amener une détente de la tension libidinale ou anxiogène. Le jeu symbolique apparaît donc comme un procédé adaptatif et intégratif naturel chez l'être humain en développement. Il constitue en quelque sorte une étape qui, comme les autres, laisse une prise d'attitude indélébile dans l'être de l'homme au monde. Cette attitude persistera d'une façon plus manifeste chez certains individus (les artistes) et deviendra, en se transformant en expression artistique, une modalité adulte de réalisation de soi. Chez d'autres individus, cette attitude persistera sous des formes telles le rêve éveillé et l'humour (cf. texte de Freud, pp. 12 et 13 du mémoire) et très souvent elle sera stimulée au contact d'une création artistique. C'est ce que nous verrons au cours des deux prochains chapitres. L'un fera voir comment cette première ébauche, liée à d'autres éléments, donnera naissance à un type de personnalité qui se réalisera au moyen des modalités de l'expression artistique.

L'autre, lui, nous montrera en quoi le spectateur (ou l'amateur), à son insu et au contact d'une création, sera sujet à voir resurgir en lui l'ambiance savoureuse de cette époque lointaine où, par sa seule pensée, il pouvait transformer ou reproduire tout à sa convenance les choses du monde: ambiance savoureuse que l'artiste, qui en est un "spécialiste", saura faire revivre chez cet amateur plus ou moins doué pour l'expression artistique.

## CHAPITRE II

### L'ARTISTE ET SON ART, INEVITABLES PRODUITS D'UNE AVENTURE INFANTILE

... une toile [...] se fait, nous avons le sentiment de la reconnaître peu à peu, sans savoir quel sera exactement son vrai visage... Combien de peintres, et parmi les plus grands, se laissent ainsi mener obscurément de bout en bout à la remorque d'une sensation violente, mais non formulée, et de quelques tâches indisciplinées, jusqu'à cet épanouissement de l'oeuvre, sans nul doute exactement préfigurée dans l'Inconscient, que l'intelligence lucide contrôle, mais qu'elle eût été bien en peine de prévoir, plus encore de susciter?

Ce n'est pas parce qu'un objet est engagé dans sa voie qu'il forge notre amitié, mais au contraire parce qu'il apparaît chargé de forces qui le dépassent car "l'art évolue dans l'Inconscient d'abord"... "Il est l'objectivation de l'univers intérieur de l'artiste."

Immédiatement après ces lignes d'Hervé Bazaine, la psychanalyste Janine Chasseguet-Smirgel s'empresse d'ajouter:

Mis en présence de cet univers intérieur ainsi projeté dans les formes abstraites ou figuratives, peu importe, nous nous retrouvons nous-mêmes car les oeuvres d'art sont des "doubles prodigieux de l'homme" où s'exprime "l'unité profonde du monde"... "Un monde qui en chacun de ses détails, en chacun de ses signes se souvient du monde tout entier."

Puis elle laisse terminer Bazaine:

Et en fait, l'art n'a jamais ressemblé à rien de la nature, si ce n'est à l'homme et à ce qu'il y a de moins figuratif dans l'homme: réflexes physiques, impulsions, désirs, sensations, conception du monde. Tout cela à propos de pommes<sup>48</sup>.

J'ai placé cette citation en tout début de chapitre parce qu'elle me semblait apte à résumer quelques-unes des grandes lignes du chapitre précédent, à savoir: la puissance de l'inconscient sur l'oeuvre d'art, la substitution (dans l'art) d'un univers humain à l'univers réel de même que l'interprétation de feelings décrivant un tout humain qui s'étend des simples réflexes physiques à la conception du monde. En fait, cette citation sert de trait d'union entre le premier chapitre et les deux suivants. En effet, elle laisse présager quelques-unes des grandes lignes des deuxième et troisième chapitres qui, d'une certaine façon, s'attacheront à faire ressortir en quoi il y a, dans l'art, "des objets chargés de forces qui les dépassent" et en quoi ces objets "forment l'amitié" du créateur et de l'amateur.

#### A. Objectif du chapitre II

Cependant, ce chapitre s'attachera avant tout à démontrer que la personnalité artistique et la production créatrice

---

<sup>48</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité, Payot, Paris, 1971, pp. 35-36.

qui en découle sont en soi un mode personnel d'adaptation à la vie, structuré durant l'enfance. Nous y verrons que l'aventure infantile a contribué à fixer dans l'inconscient de l'artiste les traits dominants de sa personnalité et de son mode artistique de relation au monde, aux caractéristiques principales de cette période ludique symbolique où, par sa seule pensée évocatrice et symbolisante, il pouvait arranger les événements (plaisants ou déplaisants) qui le marquaient, "selon un ordre nouveau tout à sa convenance". Ce qui lui permettait d'augmenter son plaisir, de le prolonger ou bien de restructurer son intégrité face aux situations déplaisantes.

Les objectifs de ce deuxième chapitre se concrétiseront, dans un premier temps, à l'aide de lignes empruntées à des auteurs spécialistes du sujet; dans un second temps, à l'aide de l'exemple d'oeuvres dont nous ferons une "mini-analyse", il s'agira de deux poèmes de Baudelaire: L'Albatros et La Géante. Lignes et exemples qui, j'ose le croire, devraient suffire à faire ressortir la portée de l'expérience infantile emmagasinée inconsciemment dans l'oeuvre de tout artiste quel qu'il soit (poète, romancier, compositeur, peintre, sculpteur, etc.). Ce qui nous laissera, en fin de compte, avec l'idée générale que son art est devenu pour l'artiste un moyen essentiel pour l'aider à assumer sa condition humaine, c'est-à-dire pour l'aider à maintenir un équilibre vital entre lui et l'univers réel.

B. Reconfirmation de la filiation entre le "jeu symbolique" et la création artistique

Afin de nous aider à démarrer, c'est le psychologue Howard Gardner qui fait ressortir le lien étroit entre l'art et les expériences infantiles des cinq premières années de la vie d'un artiste. Ce, à travers des lignes très significatives qu'il emprunte à la fois à des psychologues et à des artistes:

The relationship between the artist and the child has so often been noted that the study of children would appear a natural source for insight about the arts. On this point (though on few others) artists and psychologists agree. Arnheim comments: "I can think of no essential factor in art or artistic creation of which the seed is not recognizable in the work of children". Jaensch suggests that "the closest parallel to the structure of personality in the child is not the mental structure of the logician but that of the artist". Spitz notes that: "adults who have retained the capacity to make use of one or several of these usually atrophied categories of perception and communication belong to the specially gifted. They are composers, musicians, dancers, acrobats". Thomas Mann regards the artist as a "passionately child-like and play possessed thing.

Tolstoy writes about his early years in a way that anticipates my own conclusions:

Was it not then that I acquired all that now sustains me? And I gained so much and so quickly that during the rest of my life I did not acquire a hundredth part of it. From myself as a five years old to myself as I now am there is only one step. The distance between myself as an infant and myself at present is tremendous<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Howard Gardner, The Arts and Human Development, a Psychological Study of the Artistic Process, John Wiley and Sons, New-York, London, Sydney, Toronto, 1973, pp. 20-21.



Ces lignes de Tolstoï, sans qu'elles soient soumises à une étude scientifique, ne renforcent-elles pas, d'une certaine façon, notre pensée du premier chapitre quant à la participation des schèmes ludiques symboliques comme ébauche primitive de l'activité artistique? En effet, c'est vers la quatrième et la cinquième année que ce type ludique atteint son apogée et c'est précisément à cet âge que Tolstoï fixe l'acquisition de la vision artistique qui l'a soutenu durant toute sa carrière littéraire. Le grand écrivain ne se souvient assurément pas de ces jeux où il arrangeait le monde "selon un ordre tout à sa convenance". Mais il n'en reste pas moins que, comme tous les enfants de cet âge, il devait s'adonner au jeu durant de longues heures et avec une intensité telle qu'il n'a jamais pu oublier l'ambiance dans laquelle baignait son esprit à cette époque, au point d'y discerner la source de tout son génie littéraire...

Gardner, sans traiter du jeu symbolique comme tel, n'en dit pas moins que l'utilisation courante du symbole par l'enfant peut déjà être perçue comme celle de l'artiste<sup>50</sup>. Plus loin, dans son volume, il affirme que cet usage du symbole et des systèmes symboliques est l'événement majeur du développement infantile et joue un rôle décisif dans l'évolution de la modalité artistique. "According to my formulation, the child fluent in

---

<sup>50</sup>Nous savons que cet emploi du symbole, au début, se manifeste pour sa plus grande partie dans le jeu symbolique.

symbol use may already be thought of as an artist<sup>51</sup>."

Use of symbols and symbolic systems is, in my view, the major developmental event in the early years of childhood, one decisive for the evolution of the artistic process.

Operating on the plan of symbols produces a revolution in the child's world, for he is no longer limited to making, perceiving and feeling in relationship to material objects and events; he can go on to invent new objects and events, adopt a variety of complex relationship to them, and use them to communicate subtle and even imaginary views and situations to other persons<sup>52</sup>. Essentially he confronts a realm of infinite possibility, drawing from it, he may go on to produce unique objects, to embody his own feeling in them, and to become a practitioner of the various artistic forms<sup>53</sup>.

Ces lignes achèvent de nous faire comprendre qu'un artiste commence à se former véritablement à l'âge du jeu symbolique. Elles nous font aussi saisir que les caractéristiques de ce type ludique deviennent peu à peu son principal mode d'accession et de réalisation de soi au monde. Cependant, c'est même un fait indiscutable, tous les gens ne sont pas des artistes. Ce qui nous amène à penser que cette détermination à une approche de

---

<sup>51</sup>H. Gardner, The Arts and Human Development, a Psychological Study of the Artistic Process, p. 23.

<sup>52</sup>Ces lignes et les suivantes sont, d'une façon implicite, une excellente synthèse des dires de Freud (pp. 11,12,13 du mémoire) sur l'essence du jeu enfantin qu'il lie à la création poétique. Elles sont aussi une bonne synthèse des dires de Piaget (pp. 53,54,55 du mémoire) sur le rôle du jeu symbolique où s'expriment les besoins et les expériences vécues du moi. De plus, elles mettent très bien l'accent sur l'importance de l'acquisition de l'usage du symbole dans la vie de l'enfant.

<sup>53</sup>H. Gardner, Ibid., p. 129.

la réalité, selon les schèmes de base propres au ludisme symbolique, doit se faire dans des conditions très spéciales qui, évidemment, ne sont pas les mêmes que celles qui ont prévalu à la formation d'une personnalité non artistique. Car si tous, lorsqu'ils étaient enfants, ont utilisé le jeu symbolique, tous n'ont pas fait des principales caractéristiques de ces schèmes ludiques<sup>54</sup> un mode fondamental d'intégration à la vie.

### C. L'un est artiste, l'autre ne l'est pas

Aussi, au cours des prochaines pages, avec l'aide d'émittants spécialistes, allons-nous tenter de découvrir comment il se fait que cette ébauche primitive de l'activité artistique puisse éclore chez les uns et demeurer virtuelle chez les autres. Le docteur Pierre Luquet nous facilite énormément la tâche lorsque, dans une étude conjointe intitulée Entretiens sur l'Art et la psychanalyse, il fait ressortir les conditions qui favorisent l'éclosion d'une personnalité artistique.

Dans un texte, le docteur Luquet fait tout d'abord apparaître le rôle très important des parents, dès le tout premier

---

<sup>54</sup>Ces caractéristiques et leurs modalités symboliques sont cependant virtuellement présentes, si l'on considère que chaque stade du développement infantile laisse sa trace indélébile dans la personnalité; d'ailleurs, il est aisé de constater l'existence de cette trace au niveau du rêve éveillé et de l'humour (cf. Freud, pp. 11, 12, 13 du mémoire; Piaget, p. 55).

âge; rôle qui peut faire que certaines "aires de contact" seront favorisées par l'enfant, ce qui pourra résulter plus tard en une utilisation de certains "systèmes sensoriels préférentiels", ainsi l'ouïe pour un compositeur, la vue pour un peintre ou un dessinateur, le toucher pour un sculpteur. A ce rôle "sensoriel" des parents au tout premier âge, viennent se joindre, au cours du développement, plusieurs "noyaux élémentaires" qui se grouperont et se structureront peu à peu "pour donner une qualité esthétique" telle: un don de coloriste chez le peintre, un don d'habileté manuelle chez un sculpteur, un don de mémoire et d'organisation auditive chez un compositeur, etc. En fait, selon Luquet, chaque étape du développement pulsionnel (et les inévitables conflits qui s'y rattachent) liée à l'apparition de nouvelles possibilités fonctionnelles<sup>55</sup>, contribue de plus en plus à diriger l'intérêt de l'enfant vers un mode particulier d'expression de son sentir. Mais, en dernier lieu, tout dépend de l'intérêt que les parents portent aux activités ludiques de l'enfant, pour que soit "éliminé ou enrichi" son développement artistique; car, en réalité, les parents jouent aussi un rôle de "support" pour l'enfant dans l'élaboration et l'organisation des fantasmes ludiques. En d'autres termes, si l'enfant sent que ses jeux fantasmatiques ne sont pas bien reçus

---

<sup>55</sup>Exemple: au niveau du développement psycho-moteur, une meilleure coordination des mouvements; au niveau intellectuel, l'apparition de l'usage de la pensée symbolisante.

par ses parents, il risquera de se tourner presque exclusivement vers une utilisation des formes de pensée logique et rationnelle du "système secondaire \* avec une crispation de l'attachement à la réalité".

En réalité, ces lignes n'étaient qu'un piètre résumé introductif destiné à mieux nous faire situer un passage hautement riche et significatif. Aussi, pour en favoriser une saisie plus complète, laissons le docteur Luquet lui-même nous livrer intégralement son texte:

---

\* SYSTEME SECONDAIRE: système où, dans le développement de l'enfant, prend naissance le sens de la réalité et des exigences du milieu, la négation du "concept", la catégorie logique, et où s'intègrent les formes du processus primaire (a), ou formes d'organisation du moi primitif centrées sur la symbolisation, la condensation (b), le déplacement (c), l'absence des catégories d'espace et de temps, liés à la petite enfance.

- (a) PROCESSUS PRIMAIRE (SYSTEME PRIMAIRE): activité mentale, processus de pensée qui caractérisent la vie mentale inconsciente à tous les âges de la vie et même la vie mentale consciente du petit enfant. Le processus primaire est marqué par la libération d'énergie et de suractivité psychique sans égard aux exigences du milieu, de la réalité et de la logique. In Vocabulaire psychiatrique.
- (b) CONDENSATION: processus psychologique qui se retrouve souvent dans le rêve; un symbole unique représente, par fusion de plusieurs contenus latents, un seul contenu manifeste. In Vocabulaire psychiatrique.
- (c) DEPLACEMENT: mécanisme psychologique inconscient par lequel une émotion est reportée de son objet premier sur un substitut plus acceptable. In Vocabulaire psychiatrique.

Les parents jouent un rôle en favorisant certaines aires de contact au détriment d'autres; c'est ainsi que des systèmes sensoriels préférentiels seront utilisés, le toucher pour les uns, la vue pour d'autres, l'ouïe pour les troisièmes. Cela s'ajoute aux particularités constitutionnelles pour fixer ce qui sera plus tard le mode expressionnel. Il existe à la fois un chemin court et long qui va du pétrissage du sein maternel à celui de la glaise, du regard pénétrant au dessin incisif, de la berceuse à la caresse sonore qui habite le musicien.

L'étude des complexes émotionnels symboliques ne peut être faite que conjointement par des esthéticiens et des analystes. Ce qu'on a l'habitude d'appeler un don (par exemple de "coloriste") comprend en réalité beaucoup de noyaux élémentaires qui se groupent et se structurent ultérieurement pour donner une qualité esthétique.

On peut suivre chaque étape de l'organisation structurante de la personnalité avec l'apparition à certaines périodes, de nouvelles possibilités fonctionnelles, investissement de nouvelles structures formées et désinvestissement des anciennes structures qui disparaissent ou deviennent virtuelles et inconscientes.

En suivant l'évolution du dessin chez l'enfant, on voit apparaître l'intérêt à la forme symbolique, puis à la couleur signifiante, beaucoup plus tard au rapport des couleurs; l'ensemble procède par vagues, avec des régressions et des reprises de mécanismes antérieurs, l'enfant montrera vers sept ans un intérêt exclusif pour l'exactitude, la perspective, le trompe-l'oeil, au moment précis où le Moi fait une meilleure adaptation à la réalité extérieure, en même temps qu'il refoule ses conflits précoces, et spécialement le difficile conflit oedipien, en introjectant (identification) sous forme de Surmoi l'image du parent de son propre sexe. Il peut y avoir une hyper-adaptation qui consiste à bloquer complètement la fonction esthétique, en faisant une utilisation exclusive des formes logiques, rationnelles du système secondaire avec une crispation de l'attachement à la "réalité" qui ferme définitivement toute voie à la poésie. Il s'agit là d'une adaptation pathologique qui représente pourtant, pour une bonne part de l'humanité, l'adaptation habituelle.



On pourrait suivre de même l'évolution des jeux du langage de l'enfant, jeux qui préfigurent l'utilisation du langage par le poète ou l'écrivain.

L'intérêt que les parents portent à ces jeux peut constituer une importante sauvegarde contre un refoulement massif. L'apport par l'adulte de techniques d'expressions, même momentanément négligées ou oubliées par la suite sera certainement une sauvegarde. Mais c'est surtout l'organisation interne des fantasmes qui circonscrivent la relation objectale avec l'adulte qui va soit fixer le mode esthétique d'adaptation, soit le faire éliminer. Le développement artistique sera enrichi ou perturbé par le jeu des fantasmes qui traduisent l'organisation des pulsions par le Moi et par les réponses de personnes réelles, support des images internes<sup>56</sup>.

Par là, nous avons donc la confirmation "officielle", s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, que les composantes de la personnalité artistique et l'art qui en est le miroir sont, à leur façon, un mode adaptatif de l'humain, fonction d'une relation particulière d'un individu avec son milieu de vie infantile.

Traiter d'un mode adaptatif et le présenter comme fonction d'une relation particulière d'un individu avec son milieu de vie infantile, c'est, en même temps, signifier le rôle des inévitables conflits infantiles dans l'élaboration inconsciente du contenu de la majeure partie des créations artistiques. En effet, nous avons précédemment laissé entendre que, le plus souvent, l'enfant trouvait une détente à ses tensions<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> André Berge, Anne Clancier, et al., Entretiens sur l'art et la psychanalyse, Mouton, Paris, 1968, pp. 135-136.

<sup>57</sup> Tensions le plus souvent issues de conflits ou de heurts avec le milieu ambiant.

libidinales ou anxiogènes en se créant, au moyen du jeu symbolique (par extension, "jeu des fantômes"), un monde "selon un ordre nouveau tout à sa convenance". Et sachant maintenant la filiation qui existe entre le jeu symbolique et la création artistique, il nous est dès lors permis de parler d'un facteur conflictuel d'origine infantile comme source de l'élan créateur. Ce facteur conflictuel pousse l'artiste à créer au point de devenir très souvent, selon une expression empruntée à Malraux, une sorte de "besoin tyrannique" de recherche d'une forme propre à procurer une détente de la tension libidinale ou anxiogène. Il s'agit, à travers la recherche d'une forme, d'une profonde quête de solution ou d'issue à ses conflits dans l'abréaction<sup>58</sup> de ses sentiments<sup>59</sup>. Cette propension à créer se concrétise dans le pénible acte créateur "qui parvient à organiser l'inorganisé" en une forme qui symbolise le feeling conscient de l'artiste. Ce qui fait dire à André Berge, collègue de Pierre Luquet:

---

<sup>58</sup>ABREACTION: détente affective, diminution de tension, résultant du rappel à la conscience (connaissance consciente) d'une expérience pénible, oubliée (refoulée), parce qu'intolérable à la conscience. L'effet thérapeutique de l'abréaction s'explique par la réduction de la tension émotive, après la libération des émotions pénibles; il se produit aussi une désensibilisation à ces émotions et, souvent une certaine prise de conscience. In Vocabulaire psychiatrique.

<sup>59</sup>Quoique cette quête puisse parfois être un procédé de prolongation d'un événement agréable déjà vécu (ex.: la reproduction d'une scène par un peintre réaliste ou impressionniste); il est cependant très rare que ce procédé soit à l'état pur, il est presque toujours recoupé d'éléments inconscients conflictuels et défensifs. C'est pourquoi je m'en tiens à l'idée première d'un facteur conflictuel comme source de l'élan créateur.

Par ces deux voies (l'abréaction et l'acte créateur), l'oeuvre d'art prend une portée thérapeutique, à la fois en produisant un effet de délivrance et en aidant l'individu à trouver son unité interne menacée. Mais les conflits qui provoquent la création artistique ne sont pas tous du même ordre et ne se rapportent pas tous au même niveau psychique: il en est de personnels qui ont une tonalité névrotique et d'autres dont le caractère est universel, fondamental et simplement humain, par exemple ceux qui font partie du développement instinctif-affectif normal et ceux qui mettent en présence l'homme et la servitude de sa condition humaine, l'instinct de vie et l'instinct de mort<sup>60</sup>.

Ce passage risquerait d'être fort incomplet et inadéquat, s'il n'était pas approfondi par un regard précis sur le dynamisme qui rend possible cette "délivrance" ou cette atteinte de satisfaction par l'artiste. Une fois de plus, c'est Pierre Luquet qui, pour nous, assume cette lourde tâche dans un texte fort poussé qui complète, recoupe et accroît sensiblement la matière des pages précédentes:

On a souvent rapproché la création esthétique du mécanisme du rêve: l'hallucination primaire est la réapparition de la représentation de l'objet provoquée par le besoin ou par le désir. Elle utilise rapidement la représentation symbolique. Dans un deuxième temps, il y a dramatisation, c'est-à-dire mise en scène, organisation d'une action. La réapparition de l'objet interne s'organise dans un fantasme qui traduit le conflit et permet une décharge pulsionnelle "représentée". Cette double élaboration a des avantages considérables car elle évite l'excès de tension, elle protège le Moi, elle a une valeur intégrative. Il en est de même de la représentation graphique du petit enfant et de toute activité esthétique. La valeur de la décharge de ces activités peut se comprendre seulement si on se rappelle que les organisations ultérieures du système secondaire dépensent la plus grande énergie des contre-

---

<sup>60</sup>A. Berge, A. Clancier et al., Entretiens sur l'art et la psychanalyse, p. 12.

investissements, à des systèmes défensifs (et organisateurs) qui ont pour mission de tempérer, de régulariser, voire d'interdire l'issue de la décharge pulsionnelle si elle s'accompagne d'angoisse. Dans la condensation esthétique et la symbolisation imageante, le plaisir est multiplié non seulement par la possibilité de décharge pulsionnelle, mais par l'ensemble de la relation objectale primitive qui y est impliquée. L'acceptation du rêve et de l'art témoigne de la liberté du Moi à accueillir ses propres trésors. Secondairement l'art deviendra un langage, mais primitivement il est un plaisir narcissique<sup>61</sup>. La "réalité" du système secondaire elle-même est imprégnée de la présence des objets interditeurs et cette réalité a un rôle mutilateur par rapport à la poésie, à toute l'expression méta-primaire.

Il est facile de percevoir combien l'intégration des conflits primitifs est indispensable; la liberté de leur expression dans l'élaboration d'un dessin ou d'un rêve contribue en grande part à cette intégration.

L'artiste réalise dans l'oeuvre un complexe où à côté des décharges, se trouve placé le processus défensif qui évite d'ingérer un autre aspect du Moi et faire naître une angoisse qui transformerait l'oeuvre de bon objet en mauvais objet pour le créateur et l'amateur. Le processus défensif inclus dans l'oeuvre d'art est extrêmement solide et il permet des issues riches de pulsion sans danger et déplaisir.

Ce processus inconscient chez le créateur, est également inconscient chez l'amateur, et cependant une part de son plaisir vient de l'augmentation du poids de la décharge instinctuelle trouvée dans la création et la contemplation de l'oeuvre<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup>NARCISSISME: "Amour de soi. Au sens plus large, désigne l'intérêt que le sujet se porte à lui-même" et par extension à ses fantasmes et à ses perceptions; "normal chez le jeune enfant (cf. D. Lagache, p. 34 du mémoire), pathologique s'il persiste avec la même intensité chez l'adulte." In Vocabulaire psychiatrique.

<sup>62</sup>J'ai souligné ces lignes qui, selon moi, sont la clef de tout le mémoire, quant à une solide utilisation des processus défensifs, laquelle rend possible la décharge de tensions libidinales ou anxio-gènes depuis longtemps refoulées et qui ne pourraient se décharger aussi efficacement dans d'autres voies.

Il ne s'agit pas uniquement dans l'œuvre d'art de satisfaire les pulsions, mais aussi de satisfaire des objets introjectés, et entre autres les instances surmoiïques qui demeurent en chacun de nous. L'objet interne, soit que l'on fusionne plus ou moins avec lui, soit qu'il reste comme partenaire, une voix de la conscience, demande satisfaction. Si par son aspect narcissique et par ses recherches de jouissance et de possession l'art est synthèse, il est également choix et discrimination par ses origines objectales. Les rudiments de la morale nous arrivent fréquemment sous une forme esthétique, "ce n'est pas beau ce que tu as fait là", dit la mère à son enfant, et nous disons encore une "belle âme". L'art est épuration de la vie: chez l'artiste, cette épuration consiste en outre à éliminer ce qui n'est pas significatif, mais on retrouve même dans ce choix une condamnation primitive du mauvais par rapport au bon, et par conséquent les tout premiers rapports avec l'objet - il ne faut pas faire une identification complète du choix esthétique avec le surmoi oedipien, mais il est certain que ce serait une erreur de vouloir comprendre la création esthétique par la notion de beau en dehors de toute instance objectale.

Je veux surtout insister sur le fait qu'il existe un aménagement, une organisation de la distance spécifiquement esthétique, qui est en soi un mécanisme d'adaptation<sup>63</sup>.

#### D. Regard sur le lien qui existe entre les thèmes des artistes et leur passé infantile

A la suite de cette "très dense" citation qui nous a permis de mettre fin à l'emmagasinage du matériel théorique nécessaire, il nous est maintenant possible de nous lancer dans l'étude plus concrète, moins théorique, de ces "objets chargés de forces qui les dépassent". Cette expression signifie que l'objet manifeste (i.e. l'oeuvre que nous avons sous nos yeux)

---

<sup>63</sup>A. Berge, A. Clancier et al., Entretien sur l'art et la psychanalyse, pp. 137-139.

présenté par le labeur conscient de l'artiste est infiniment moins vaste que les manifestations inconscientes qui le soutendent. En d'autres termes, cette "amitié", cette complaisance, cette préférence de l'artiste vis-à-vis la présentation de tel objet, est indélébilement liée aux forces mises en branle dans une situation passée et à présent reléguées dans l'inconscient. En réalité, c'est l'inconscient qui joue le rôle le plus important dans le choix de l'objet. C'est du moins la position du spécialiste Jean-Paul Weber dans son écrit intitulé La psychologie de l'art:

En effet la réalité de l'inconscient n'est plus à démontrer. D'autre part Freud a montré, surabondamment, que les souvenirs des trois premières années sont, en règle générale inconscients, tout en demeurant efficaces, et parfois même tout-puissants, dans l'ordre des comportements et des valeurs adultes. On en conclura que rien n'empêche la présence de souvenirs inconscients affectifs parmi les sous-jacences de la conscience adulte; mais que tout nous autorise à l'affirmer.

Il existe donc des réminiscences affectives inconscientes et telles qu'elles nous restituent aussi bien des situations dont nous avons gardé un souvenir conscient, mais partiel, de sorte qu'il nous est difficile de les reconnaître dans le sentiment ressurgi, que des situations dont nous n'avons plus aucun souvenir clair et que nous pouvons, et devons même prendre, dès lors, pour autre chose que des réminiscences<sup>64</sup>.

Ensuite, Weber applique ces dires à l'art, en se servant des lignes de l'éminent spécialiste René Huyghe:

---

<sup>64</sup>Jean-Paul Weber, La psychologie de l'art, Collection "Initiation philosophique", no 36, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, pp. 42,43.



Si l'imagination diurne d'un être, ainsi que ses rêves nocturnes, se complaît à certains objets, à certaines situations, sans doute est-ce qu'il y perçoit une secrète entente avec lui-même, une affinité. Sa conscience ne se l'explique pas, mais son instinct, son aimantation le dirigent vers eux.

Le monde chimérique que les artistes nous proposent est comme la projection visible de l'invisible qu'ils portent en eux. Ils nous livrent la clef de leur être; ils nous permettent d'y accéder par le détour, par le relais d'un symbole... Ils recherchent fiévreusement autour d'eux, dans le bagage de sensations que le monde nous fournit indéfiniment, tout ce qui donne le "là" de leur propre nature<sup>65</sup>.

Puis, Weber ajoute lui-même:

Nous avons vu que la raison ne suffit pas à expliquer les modalités du labeur conscient de l'artiste; et que le vague et l'arbitraire des explications irrationnelles nous rejetait du côté d'un inconscient qui fut autre chose qu'une affirmation gratuite. Or, par le moyen d'une masse impressionnante d'analyses et de rapprochements, Freud et ses disciples ont fermement établi la dépendance originelle de l'Inconscient de l'adulte à l'égard de l'existence de l'enfant<sup>66</sup>.

Ces citations, tout en réaffirmant la puissance de l'inconscient sur la création artistique, nous font sentir la vérité d'objets qui, dans l'art, sont "chargés de forces qui les dépassent". C'est cependant à travers l'étude des thèmes des artistes que nous pouvons le mieux saisir cette vérité. En effet, chaque artiste, en plus d'une technique et des valeurs qui lui sont particulières, a aussi des thèmes qui lui sont plus chers que d'autres et reviennent régulièrement tout au long de sa

---

<sup>65</sup> J.P. Weber, La psychologie de l'art, p. 99.

<sup>66</sup> Ibid., p. 82.

production artistique; c'est un fait, pour ainsi dire, aussi vérifiable que le nombre des artistes eux-mêmes. A travers cette technique, ces valeurs et surtout ces thèmes, il trouve une voie qui est devenue le mode principal d'expression de son être. Cette voie devient, par le fait même (en vertu du caractère défensif-intégratif d'une économie pulsionnelle orientant ses énergies), une essentielle raison d'être, un support, un lien entre son âme et le monde, "une façon de saisir le pouvoir en imposant une forme à ses terreurs comme à ses désirs". Au fond, sans passer par la forme artistique, n'en est-il pas ainsi pour chacun d'entre nous? Qui n'est-il pas attaché à des objets et à une manière d'être préférés? La réponse à cet attachement se trouve là, dans nos assises infantiles!...

Ces thèmes où l'artiste "perçoit une secrète entente avec lui-même", sont la reproduction consciente et manifeste d'une orientation de l'énergie pulsionnelle, en raison d'affects infantiles déterminants relégués dans les oubliettes de l'inconscient, mais dont l'influence est omniprésente au niveau de la création d'une oeuvre. C'est du moins ce que Weber semble dire de façon implicite aux pages 100, 101 et 102 de La psychologie de l'art, lorsqu'il traite longuement (à l'aide de textes de Malraux et de René Huyghe) des thèmes des peintres Vermeer, Latour, Van Gogh, Rouault, Matisse et de l'attachement intensif de ces derniers à leurs thèmes:

Monde étroit farouchement ramassé sur lui-même, jalousement ordonné, ferme et paisible, mais tout irradiant de clartés visibles et de clartés spirituelles, et en définitive plein d'inconnu. Au seuil de ces pages la perle évoquait Vermeer, voici que cette définition finale de Vermeer l'évoque à nouveau, la perle, sa rotondité close, luminescente, énigmatique, sa simplicité parfaite et mystérieuse. Elle donne la note de la clarté et de la blancheur, elle donne la note des volumes pleins et denses, des fronts aux modèles fondus, la note de la poésie même de Vermeer.

Elle est partout, à l'oreille des femmes, en gouttes lourdes, à leurs cous, en colliers serrés; elle se noue à leur chevelure, elle ruisselle des coffrets... Ainsi, le "monde", le "thème personnel de Vermeer, indéfiniment varié: c'est la perle.

Et le "schème personnel", le thème de Latour, d'après Malraux? "La lumière des caravagesques tend d'abord à séparer leurs personnages de l'obscurité; mais ce n'est pas l'obscurité que peint Latour: c'est la Nuit. La nuit étendue sur la terre, la forme séculaire du mystère pacifié.

Et le thème de Van Gogh, n'est-ce pas la flamme dévorante et le bois calciné, dévoré? Ses champs de blés ardents, ses soleils tournoyant dans un ciel de flammèches rageuses, ses bois de flamme verte.

Le thème de Rouault, n'est-il pas le mur sombre, à moellons irréguliers fondus dans le ciment de quelque cave qu'un lumignon sinistrement éclaire?

Le thème de Matisse, n'est-ce pas la feuille composée, à folioles?...

\*De même encore, chaque compositeur a sans doute ses schèmes rythmiques, ses harmonies, ses courbes mélodiques préférées [...]; de même chaque style architectural; de même chaque chorégraphe, chaque cinéaste... La place nous manque pour ces développements mais l'idée<sup>67</sup> n'en demeure pas moins vérifiable<sup>68</sup>.

---

\* Texte souligné par moi-même.

<sup>67</sup> C'est-à-dire l'idée de l'orientation de l'énergie pulsionnelle qui fait que l'artiste se fixe à certains objets qui ont pour lui une grande signification.

<sup>68</sup> J.P. Weber, La psychologie de l'art, pp. 100-102.

E. Un exemple: les grandes lignes de l'aventure infantile de Charles Baudelaire en relation avec deux de ses poèmes

Ce n'est qu'à la suite de tout ce qui a été dit plus haut que nous pouvions aborder notre exemple le plus concret, celui du désormais célèbre Charles Baudelaire. En partant d'une étude de deux de ses poèmes, L'Albatros et La Géante, nous allons faire ressortir les grandes lignes du matériel affectif et les lier directement à des périodes de son aventure infantile. Il s'agira évidemment d'une analyse incomplète, mais jugée tout à fait suffisante pour les besoins de ce mémoire.

L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
 Le navire glissant sur des gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,  
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
 Lui naguère si beau qu'il est comique et laid!  
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le poète est semblable au prince des nuées  
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
 Exilé sur le sol au milieu des huées,  
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Charles Baudelaire, Les fleurs du mal et autres poèmes, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 38.

La Géante

Du temps que la nature en sa verve puissante  
 Concevait chaque jour des enfants monstrueux,  
 J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,  
 Comme au pied d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme  
 Et grandir librement dans ses terribles jeux;  
 Deviner si son coeur couvre une sombre flamme  
 Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;  
 Ramper sur le versant de ses genoux énormes,  
 Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,  
 Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,<sup>70</sup>  
 Comme un hameau paisible au pied d'une montagne<sup>70</sup>.

Qui a lu avec une attention suffisante un bon nombre de passages de la vie et de l'oeuvre du "prince des poètes", y trouvera sans difficulté deux pôles principaux: celui de la profonde douleur morale et celui de la volupté charnelle qui ont réuni ses thèmes les plus chers. Il y percevait là "une entente secrète", "une affinité" avec lui-même, un lieu bénéfique où son moi se mettait à vibrer puis à s'épancher dans une verve poétique sans contrainte immédiate. Ces thèmes sont admirablement bien développés dans une myriade de poèmes et d'écrits dont L'Albatros et La Géante jouent ici le rôle de dignes et fidèles représentants.

---

<sup>70</sup>Ibid., p. 50.

Un regard sur l'enfance de Baudelaire nous fera vite concevoir que le matériel des deux poèmes est indélébilement lié aux circonstances et aux suites d'un événement majeur autour duquel, d'ailleurs, graviteront toute sa vie et son oeuvre. Il s'agit du remariage de sa mère, alors qu'il n'avait que sept ans. Jean-Paul Sartre nous en parle dans l'un des plus beaux écrits qui ait été réalisé sur ce génie du verbe poétique:

En novembre 1828 cette femme tant aimée se remarie à un soldat; Baudelaire est mis en pension. De cette époque date sa fameuse "fêlure". Crépét cite à ce sujet une note significative de Buisson: "Baudelaire était une âme très délicate, très fine, originale et tendre, qui s'était fêlée au premier choc de la vie." Il y avait, dans son existence, un événement qu'il n'avait pu supporter: le second mariage de sa mère. Sur ce sujet il était inépuisable et sa terrible logique se résumait toujours ainsi: "Quand on a un fils comme moi - comme moi était sous entendu - on ne se remarie pas"<sup>71</sup>.

Le petit Charles avait 6 ans lorsqu'il perdit son père, un noble homme âgé de 68 ans et qui était de 34 ans l'aîné de son épouse. Un noble homme dont Charles a toujours gardé un bon souvenir. Par surcroît Baudelaire-père était peintre à ses heures, ce qui sans aucun doute favorisa l'éclosion et la sensibilité artistique de son fils, donnant ainsi une orientation certaine au mode d'être de Charles chez qui est gravé le souvenir de longues promenades avec son père dans les parcs publics,

---

<sup>71</sup>Jean-Paul Sartre, Baudelaire, Collection Idées, N.R.F., Gallimard, Paris, 1963, pp. 20-21.



les musées et les galeries d'art. Ce mode d'être (formé sous l'influence principale de la relation parent-enfant des cinq premières années décisives) pouvait cependant prendre une nouvelle tangente à la suite d'une ou de plusieurs expériences postérieures à cette 5e année. Expériences qui en fait sont, selon Daniel Lagache, "des agents d'ouvertures et de fermetures nouvelles"<sup>72</sup> au monde réel. Et le mariage de sa mère avec le commandant Aupick allait fatalement être un de ces "agents de fermetures" qui marquera profondément toute l'existence de Charles. Baudelaire, en vertu de son expérience infantile des cinq premières années, avait sans nul doute acquis les traits de personnalité et les modes réactionnels qui provoqueront cette "fêlure". Cette fêlure devenait possible en vertu d'une faiblesse des organisations structurantes de sa personnalité. Cette faiblesse, par la suite, lui a rendu pratiquement impossible le fait d'assumer positivement ce choc qu'un autre, également avec une personnalité d'artiste, aurait pu assumer de meilleure façon.

Songeons en gros à ce qui a pu se passer. A six ans, Baudelaire, comme beaucoup d'enfants de cet âge, était encore sous l'emprise pulsionnelle du conflit oedipien où il n'avait pas encore renoncé à ce désir de possession exclusive de sa mère. La mort de son père allait donc s'avérer une chance inouïe

---

<sup>72</sup>D. Lagache, La psychanalyse, p. 32.

et idéale de posséder cette jeune maman<sup>73</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que l'historien littéraire François Porché, dans son livre Baudelaire histoire d'une âme, consacre un chapitre entier à cette période qui suivit la mort de Baudelaire-père et intitule ce chapitre: "Une saison au paradis, la mère et l'enfant".

Le jeune Charles, en perdant son père, allait perdre à jamais la chance d'apprendre à se mesurer et à s'adapter d'une façon saine à cette opposition, à cette réalité qu'était le monde de la virilité. Cette période allait en être une d'extase et de délectation pour l'enfant. Sartre nous le fait très bien saisir, lorsqu'après un commentaire, il cite une lettre que Baudelaire avait écrite à sa mère plus de trente ans<sup>74</sup> après cette "saison au paradis":

Mme Aupick est à coup sûr le seul être pour qui Baudelaire ait jamais éprouvé de la tendresse. Elle reste liée pour lui à une enfance douce et libre. De temps à autre il le lui rappelle mélancoliquement: "Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre; tu sortais d'une maison de santé où tu avais été reléguée et tu me montras, pour me prouver que tu avais

---

<sup>73</sup>Désir sans nul doute très renforcé vu la différence d'âge entre les conjoints, rendant l'échange conjugal moins intense que s'il s'était agi de deux jeunes en pleine force de l'âge.

<sup>74</sup>Baudelaire écrivait très souvent à sa mère, parfois jusqu'à 5 ou 6 fois en une seule journée! Ce qui nous montre un attachement on ne peut plus excessif, voire morbide, signe plus que certain d'un manque d'autonomie adulte...

pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi<sup>75</sup>. Crois-tu que j'aie une mémoire terrible? Plus tard, la Place Saint-André-des-Arts et Neuilly. De longues promenades de tendresses perpétuelles! Je me souviens des quais qui étaient tristes le soir. Ah! ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles... J'étais toujours vivant en toi; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et une camarade<sup>76</sup>.

Ce monde féminin de caresses incessantes, où la seule chose importante devient l'amour possessif sans bornes (avec toutes les caractéristiques pulsionnelles de cette époque; cf. D. Lagache, mémoire pp. 34, 35), n'est-il pas un monde de volupté par excellence, caractérisé par la passivité? N'est-il pas un monde où le simple fait d'exister est suffisant, où l'enfant, dans l'univers de ses attentes, n'a pas à s'affirmer ou à se mesurer à un rival? Tout était donné au jeune Charles. Tout allait dans le sens de ses tendances pulsionnelles. Pour lui, le monde était complet, ne nécessitant aucune ingéniosité, aucun labeur, pour lui en soutirer quelques joies...

Lorsqu'il a sept ans, sa mère se remarie avec un militaire. C'est la rupture brutale. C'est le choc insupportable. C'est la fin. L'enfant se sent abandonné, délaissé de cet être divin qu'était sa maman. Il est soudainement remplacé face au

---

<sup>75</sup> Ici, nous avons une autre concrétisation du développement artistique de Baudelaire enrichi par la "réponse d'une personne réelle" (cf. P. Luquet, pp. 66, 67 du mémoire). Car si sa mère prenait le temps de dessiner pour lui, il est hors de tout doute qu'elle devait prendre un intérêt certain aux jeux et aux modes fantasmatiques d'expression de son fils.

<sup>76</sup> J.-P. Sartre, Baudelaire, pp. 74-75.

monde du père, rival invincible auquel il doit s'identifier et faire l'expérience de l'égalité des valeurs, apprentissage difficile que doit faire tout jeune garçon en dépit de la différence d'âge et de taille entre lui et son père. De plus, ce nouveau père est un inconnu, un trouble-fête; ce qui est d'autant plus angoissant pour l'enfant à l'échine si faible, si peu habitué à s'engager dans une action vers l'extérieur de lui-même, hors de son bienheureux monde fantasmagorique pulsionnel. Une action vers l'extérieur de lui-même aurait été propre à susciter chez lui un intérêt vis-à-vis de nouveaux objets, lui permettant ainsi de retrouver détente et joie de vivre de même qu'une ouverture saine aux exigences de la réalité. Pour cet enfant si faible, si dépourvu de moyens, il n'y a qu'une solution: l'agressivité intérieure, le repli en soi, le refus des événements, la révolte, la solitude.

Cette brusque rupture et le chagrin qui en est résulté l'ont jeté sans transition dans l'existence personnelle. Tout à l'heure il était tout pénétré par la vie unanime et religieuse du couple qu'il formait avec sa mère. Cette vie s'est retirée comme une marée, le laissant seul et sec, il a perdu ses justifications, il découvre dans la honte qu'il est un, que son existence lui est donnée pour rien. A sa fureur d'avoir été chassé se mêle un sentiment de déchéance profonde. Il écrira dans Mon cœur mis à nu, en pensant à cette époque: "Sentiment de solitude dès mon enfance. Malgré la famille - et au milieu des camarades, surtout - sentiment de destinée éternellement solitaire." Déjà il pense cet isolement comme une destinée. Cela signifie qu'il ne se borne pas à le supporter passivement en formant le souhait qu'il soit temporaire: il s'y précipite avec rage au contraire, il s'y enferme et, puisqu'on l'y a condamné, il veut du moins que la condamnation soit définitive. Nous touchons ici au choix originel que Baudelaire a fait de

lui-même, à cet engagement absolu par quoi chacun de nous décide dans une situation particulière de ce qu'il sera et de ce qu'il est. Délaissé, rejeté, Baudelaire a voulu reprendre à son compte cet isolement. Il a revendiqué sa solitude pour qu'elle lui vienne au moins de lui-même, pour n'avoir pas à la subir. Il a éprouvé qu'il était un autre, par le brusque dévoilement de son existence individuelle, mais en même temps il a affirmé et repris à son compte cette altérité, dans l'humiliation, la rancune et l'orgueil. Désormais avec un emportement buté et désolé il s'est fait autre: un autre que sa mère, avec qui il ne faisait qu'un et qui l'a rejeté, un autre que ses camarades insouciantes et grossiers; il se sent et veut se sentir unique jusqu'à l'extrême jouissance solitaire, unique jusqu'à la terreur.

Que faire d'une découverte qui fait peur et ne paie pas? La plupart se hâtent de l'oublier. Mais l'enfant qui s'est rencontré lui-même dans le désespoir, la fureur et la jalousie axera toute sa vie sur la méditation stagnante de sa singularité formelle. "Vous m'avez chassé dira-t-il à ses parents, vous m'avez rejeté hors de ce tout parfait où je me perdais, vous m'avez condamné à l'existence séparée. Eh bien, cette existence je la revendique contre vous, à présent. Si vous vouliez plus tard m'attirer à vous et m'absorber de nouveau, cela ne serait plus possible, car j'ai pris conscience de moi envers et contre tous..." Et à ceux qui le persécutent, aux camarades de collèges, aux garnements des rues: "Je suis un autre, un autre que vous tous qui me faites souffrir. Vous pouvez me persécuter dans ma chair, non dans mon altérité..." Il y a, dans cette affirmation, de la revendication et du défi. Un autre: hors d'atteinte parce qu'il est autre, déjà presque vengé. Il se préfère à tout parce que tout l'abandonne. Mais cette préférence, acte défensif avant tout, est aussi, sous un certain aspect, une ascèse, puisqu'elle met l'enfant en présence de sa pure conscience de lui-même<sup>77</sup>.

Il s'agit en effet d'un acte défensif à réussite très incomplète qui fera que toute sa vie et son oeuvre seront marquées de contradictions. Sa vie et son oeuvre seront à la fois

---

<sup>77</sup>J.-P. Sartre, Baudelaire, pp. 20-24.

empreintes d'une part, de révolte et d'indépendance; d'autre part, de dépendance et de soumission passive:

... ce solitaire a une peur affreuse de la solitude, il ne sort jamais sans compagnon, il aspire à un foyer, à une vie familiale, cet apologiste de l'effort est un "aboulique" incapable de s'astreindre à un travail régulier; il a lancé des invitations au voyage, il a réclamé des dépaysements, rêvé de pays inconnus, mais il hésitait six mois avant de partir pour Honfleur et l'unique voyage qu'il a fait lui a semblé un long supplice; il affiche du mépris et même de la haine pour les graves personnages qu'on a chargés de sa tutelle, pourtant il n'a jamais cherché à se délivrer d'eux ni manqué une occasion de subir leurs admonestations paternelles<sup>78</sup>.

Toujours dans cette idée de contradiction baudelairienne, Luc Decaunes complétera ces lignes de Mon coeur mis à nu, citées plus haut par Sartre:

... Sentiment de solitude dès mon enfance. Malgré la famille, - et au milieu de mes camarades, surtout - sentiment de destinée éternellement solitaire.

Cependant goût très vif de la vie et du plaisir...<sup>79</sup>.

Ces contradictions qui imprègnent sa vie et son oeuvre sont en lien direct avec la blessure occasionnée par le remariage de sa mère. Ce qui a pour effet d'entraîner des régressions à des périodes antérieures, ou plutôt, à des ambiances antérieures à cette blessure. Il s'agit d'un retour à l'ambiance de cette époque où il se complaisait en lui-même. Il s'agit aussi d'un retour à l'ambiance de passivité béate de la "saison au paradis", tendre époque où, du simple fait d'être, il était aimé

---

<sup>78</sup>Ibid., pp. 17-18.

<sup>79</sup>Luc Decaunes, Charles Baudelaire, Collection Poètes d'aujourd'hui, no 31, Seghers, Paris, 1968, p. 23.



et n'avait point à se mesurer à un rival, tendre époque où tout était complet en soi, où il n'avait pas à assumer de pénibles réalités. A travers l'étude de L'Albatros et de La Géante, nous serons très bientôt en mesure de constater ces assertions et les principaux éléments qui s'y rattachent.

Baudelaire a toujours eu peur de se mesurer aux réalités qui s'opposaient à ses désirs, ou plutôt, comme la plupart des gens ont appris à le faire, il n'a jamais appris à s'adapter à ces réalités, à les intégrer. L'Albatros nous apparaîtra comme le représentant fidèle de cette mésadaptation et de cette mauvaise intégration. Ce poème décrit très bien le monde où s'est replié Baudelaire à la suite de cet abandon maternel et de ce refus d'affronter ce nouveau père. Les psychanalystes s'accorderont pour dire que le monde de la relation à la mère est en général dominé par une ambiance passive de la part de l'enfant. Par contre, le monde de la relation au père se révèle comme un monde où le seul fait d'être ne suffit plus; c'est un monde en général beaucoup plus exigeant et qui nécessite une relation plus active dans le but de mériter l'amour et la bienveillance du père. De plus, la période oedipienne est, pour le garçon, l'âge d'apprendre à se mesurer à une réalité ferme et à connaître la compétition. C'est précisément à ce point que s'est arrêté le développement psycho-social de Baudelaire. A la suite du choc causé par le remariage de sa mère, il s'est fixé à l'ambiance bienheureuse de la "saison au paradis", ambiance et

monde où il ne lui suffisait que d'être; ce qui désormais allait lui rendre la vie beaucoup plus pénible.

L'Albatros nous révèle l'attitude figée d'un solitaire gauche et maladroit au contact du monde habituel quotidien. Il nous révèle l'attitude d'un homme quasi incapable d'affronter l'adversité de la réalité quotidienne. Cet homme ne se sent vraiment à l'aise que dans un refuge fictif où il est une sorte de géant tout-puissant, un "prince des nuées" qui survole un quotidien distant dont les malheurs ne peuvent l'atteindre. Nous y voyons un Baudelaire rétracté qui fait de son refuge un lieu où il brille par sa supériorité. Cette supériorité devient pourtant un sérieux handicap dans le quotidien, un handicap qui le fait paraître complètement ridicule aux yeux des simples gens qui se contentent de la médiocrité quotidienne. Au début du poème, il est aisé de remarquer cette ambiance passive, cette indolence de l'être qui suit les hommes, attendant beaucoup d'eux, mais qui est incapable de s'affirmer dans leur monde qui, pour lui, flotte sur "des gouffres amers" pleins d'insécurité. Pour jouir de la sécurité, il ne lui reste qu'à se créer l'illusion rassurante d'un survol noble et puissant qui, lorsque ralenti et arrêté, selon lui, par la conne médiocrité des humains, se change en une déconfiture totale. Ces "gouffres amers" ne risquent-ils pas d'être le symbole de l'insécurité causée par la "trahison" maternelle? Ce survol béat et tout-puissant, cette solitude hautaine, ne sont-ils pas analogues à ce repli

orgueilleux ne se rapproche-t-il pas de l'évocation d'un monde sécuritaire et bienheureux, tel qu'il pouvait apparaître à Baudelaire durant cette époque paradisiaque où, ne faisant qu'un avec sa mère, il lui semblait dominer le monde?

Ce poème est à la fois le témoin de la vie intérieure et extérieure du poète. D'une part, il nous révèle des fantasmes qui évoquent le désir inconscient d'un retour à une époque bienheureuse; d'autre part, il nous révèle la relation réelle de Baudelaire avec le monde extérieur, monde où il est vraiment "gauche et "veule", tout comme le pauvre albatros sur le pont du navire. Laissons à Sartre le soin de concrétiser cette gaucherie et cette veulerie, lorsqu'il nous parle des "avatars" de conférencier du "prince des poètes":

En un mot, il est affreusement timide; et l'on sait ses avatars de conférencier; il bafouille en lisant, presse son débit de manière à le rendre inintelligible, garde les yeux fixés sur ses notes et semble au plus fort de la souffrance<sup>80</sup>.

Baudelaire, dans la réalité quotidienne, est un albatros déconfit, un malheureux à qui l'aventure infantile n'a pas donné une échine trop forte. Sa poésie est devenue "son lieu", un lieu qui, tel un oasis, lui permet de reprendre son souffle, de se reposer et de reprendre quelques forces durant ce pénible itinéraire existentiel. Lieu béni entre tous et où son âme tourmentée peut s'épancher par le biais de la création poétique. Sa

---

<sup>80</sup>J.-P. Sartre, Baudelaire, p. 190.

poésie est devenue en quelque sorte une béquille qui l'aide à assumer son existence. Il reste tout de même que cette béquille a su donner à son moi une certaine unité sans laquelle il aurait sans doute pu sombrer et se désintégrer dans un monde intérieur terrifiant. Sa poésie lui était en quelque sorte un "pare-existence", jouant beaucoup plus un rôle défensif qu'un rôle "intégratif"<sup>81</sup>, comme c'est le cas pour plusieurs artistes. D'ailleurs, dans L'Albatros, en plus d'une régression et d'une fixation à une ambiance passée, il est assez aisé de constater une projection de sentiments dans la "personne" de l'albatros, de même qu'une rationalisation contre sa propre faiblesse, lorsque son imagination le transforme en "prince des nuées que ses ailes de géant empêchent de marcher" dans la médiocrité du quotidien. Nous pouvons aussi y discerner une rétraction du moi, lorsqu'il s'élève au-dessus de ce monde médiocre qui nécessite affirmation de soi et compétition. Enfin, tout au long du poème, nous pouvons déceler un impressionnant génie du verbe poétique qui joue un important rôle compensatoire.

C'est toutefois dans La Géante qu'il est le plus aisé de constater cette fixation et cette régression à l'ambiance bienheureuse, voluptueuse et passive du Baudelaire de six ans, possesseur et possédé unique de sa mère. Ce poème nous montre

---

<sup>81</sup>Le terme "intégratif" doit ici être pris au sens où l'utilisation des mécanismes de défense est réussie, c'est-à-dire qu'elle ne se manifeste pas comme le symptôme d'une affliction névrotique ou psychotique.

un Baudelaire au summum de la rêverie jouissante, souvenir masqué et demi-conscient de cette époque paradisiaque où, dans son esprit, lui et sa mère ne formaient qu'un. Ambiance passive et voluptueuse d'un monde fini, sécurisant, à jouissances infinies, déterminé par le bon plaisir incessant de la jeune géante (sa mère) au corps exquis et superbement ondulé. En plus d'une passivité et d'une dépendance totale, nous y décelons une fixation à la sexualité de ses six ans. Cette fixation se manifestera aussi dans la plupart des liaisons charnelles ou amoureuses qu'il aura avec des filles de joie ou des femmes du monde. Capable à l'occasion de ne pénétrer les filles de vie que, sous un décor très spécial, en les sommant de s'attribuer de "frou-frous" vestimentaires propres à le stimuler :

Son érotisme compliqué, mécanisé peut-être, est devenu une véritable servitude qui l'a entraîné d'obsession en dégoûts. Univers étouffant dont il ne peut plus se passer. Son désir n'obéit qu'à certaines sollicitations bien spéciales. Il lui faut autour du corps de la femme, autour de la caresse, tout un monde d'accessoires, précieux ou sordides, qui lui fassent oublier l'aspect naturel de l'acte sexuel. C'est dans un décor insolite, sous certains éclairages, enveloppé de certains parfums, qu'il lui est possible de posséder une femme. Encore cette possession se résume-t-elle souvent à peu de choses ("Monsieur n'est pas très exigeant"). Il est l'ordonnateur, le metteur en scène inquiet et minutieux - ou cruel - de ses étreintes<sup>82</sup>.

Il est charnellement incapable de s'unir aux femmes pour lesquelles il éprouve une véritable affection et qui par surcroît appartiennent à un autre homme (tout comme sa mère

---

<sup>82</sup>L. Decaunes, Charles Baudelaire, p. 37.

appartenait au général Aupick). D'un côté, il désire la femme, d'un autre il est incapable de s'adapter, surtout avec la partenaire affectionnée, au stade sexuel normal où la femme se laisse aller dans la jouissance du coït. Comme si, dans sa béatitude charnelle, elle oubliait son partenaire, l'abandonnait, tout comme sa mère l'avait fait dans les bras du commandant Aupick. Il reprochera souvent à la femme "d'être en rut, de vouloir être foutue", car il était resté fixé à cette impression d'enfant abandonné par son objet d'amour. Pour Baudelaire, il était inconsciemment inacceptable que la femme aimée puisse se laisser aller à un acte aussi "monstrueux" et, dans le plaisir des spasmes orgasmiques, oublier son partenaire:

Si Baudelaire voit dans la femme - dans la femme sexualisée - l'incarnation la plus nocive de Satan, c'est justement parce qu'il la juge incapable de partager ses vues et ses plaisirs intellectuels<sup>83</sup>. Elle

---

<sup>83</sup>Ce jugement vis-à-vis de la femme vient sûrement du fait, qu'inconsciemment, il lui reproche amèrement de ne pas être à l'image qu'il avait de sa mère lors de la "saison au paradis", c'est-à-dire une fidèle compagne qui sait partager toutes ses vues et tous ses plaisirs. Ce qui fait qu'il est incapable de rejoindre la femme et d'établir un lien amoureux normal avec elle. D'un côté, il désire la femme sexuée, quand il fait des filles de vie "les complices de ses perditions"; de l'autre, avec des femmes du monde qu'il a affectionnées sur le plan de la relation affective, il s'attache désespérément à l'image de la femme asexuée et désincarnée. Ceci provient, entr'autres, d'un désir refoulé de sa mère et d'un refus inconscient (lui aussi refoulé) d'admettre que sa mère puisse être sexuée et s'abandonner à un étranger, c'est-à-dire briser l'union avec son fils, l'abandonner pour ne songer qu'à elle-même. Son objet d'amour et de confiance totale étant devenu sexué et l'ayant abandonné, la sexualité aura toujours pour lui un profond caractère "satanique" de perdition. L'union intime normale (à la fois spirituelle et sexuelle) avec la femme lui est désormais impossible.



peut certes le suivre dans ses chutes, se faire la complice de ses perditions; mais elle reste au fond du gouffre, au plus épais de l'animalité, quand il s'en échappe pour remonter vers les hauteurs de la lucide conscience. Spirituellement elle le laisse seul. Son mépris de la femme est donc en grande partie fait de rancoeur. Au fond, il lui en veut de ne pas vouloir être sa soeur, le "miroir jumeau" qui le doublerait en toute circonstance, dans lequel il pourrait se voir en beau. Ce couple idéal, dont il a tracé la figure dans l'admirable Mort des amants, il a dû passionnément le rêver devant chaque nouvelle aventure que la vie lui proposait. Mais il y avait en lui, une impuissance insurmontable à le réaliser. Car il lui a manqué d'abord d'admettre la nature féminine tout entière - la "Merveille de la femme" comme dit Jack London - de l'accepter, de la comprendre, pour pouvoir être heureux simplement avec une femme<sup>84</sup>.

Toujours dans cette idée d'une sexualité incomplète et impuissante fixée à la période d'avant la trahison, Baudelaire, à travers un commentaire de François Porché, nous avoue à son insu cette fixation à une ambiance de caresses féminines au milieu des frous-frous vestimentaires féminins. C'est, nous le verrons, cette ambiance qui prévalait durant la "saison au paradis"; nous la retrouvons aussi dans les relations de Baudelaire avec les filles de joie; de plus, elle imprègne La Géante, mais sous une forme évidemment plus idéalisée ou si l'on préfère, sublimée. Laissons-nous maintenant emporter par François Porché dans le monde de jouissance du Baudelaire-enfant:

Il plaît à tout enfant que sa mère soit bien mise, et non point tant par vanité, la vanité ne viendra qu'ensuite, que par un sentiment esthétique, tout à fait

---

<sup>84</sup>L. Decaunes, Charles Baudelaire, p. 36.

égoïste et désintéressé, c'est-à-dire personnel à l'enfant et indifférent de l'opinion d'autrui. Bref, c'est pour lui-même que l'enfant trouve plaisir à la toilette de sa mère, comme l'amant passionné à la toilette de sa maîtresse. Que dis-je! bien davantage. Car le chatouillement du satin, le cliquetis des bijoux, l'arôme puissant de la fourrure, ce sont, pour un enfant sensuel, autant de découvertes. Le poète, trente-cinq ans après, se souvenait encore avec émotion du choc qu'il avait reçu de ses voluptés.

Dans la partie de ses Journaux intimes qui a pour titre Mon coeur mis à nu, écrite entre 1863 et le printemps de 1866, on lit:

"Le goût précoce des femmes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens... (les points de suspension sont de Baudelaire). Enfin j'aimais ma mère pour son élégance."

Et, rapidement, il ajoute, peut-être à son insu, pour jeter un voile sur la vérité: "J'étais donc un dandy précoce." Mais ce "dandysme" enfantin n'est pas le principal dans l'affaire.

Ailleurs, au milieu de notes diverses, retrouvées dans ses papiers intimes et égarées parmi des projets et plans de nouvelles ou de romans, nous relevons cette phrase: "Tout jeune, les jupons, la soie, les parfums, les genoux des femmes." Ainsi les sensations voluptueuses éprouvées pour la première fois et pour ainsi dire apprises dans l'intimité avec la mère, acquièrent, chez lui, dès l'enfance, un caractère de généralité, distinct de la personne de sa mère. Il les recherchait, les goûtait auprès d'autres femmes, des amies de sa mère sans doute, venues en visite à la maison. Le plaisir, dès lors, est devenu conscient.

Enfin en 1860, dans la partie des Paradis artificiels consacrée à Thomas de Quincey: Les enchantements et tortures d'un mangeur d'opium, Baudelaire, retraçant les années d'enfance de son héros, écrira ces lignes, où retentit un son de confidence personnelle:

"L'homme qui dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants.

Dulce balneum suavibus  
 Ūnguētātum ōdōribus,

y a contacté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet. Enfin je veux dire que le goût précoce du monde féminin, (mundi muliebris) de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs."

L'enfant ayant une individualité propre, mais n'ayant aucune personnalité sociale, l'amour-passion, chez lui, existe pour ainsi dire à l'état pur. Dans ce sentiment exclusif rien ne compte que son objet. Celui-ci accapare l'âme entière.

Tel est l'amour du petit Charles. Quelque peine qu'il ait éprouvée à la mort de son père, comment cette perte, dans son coeur, n'aurait-elle pas été masquée par la félicité immense qui a soudain fondu sur lui? Sa maman, désormais, lui appartient à lui seul. Ce trésor de vivacité tendre, ces cheveux odorants, ce corsage doux et tiède, tout cela est son bien<sup>85</sup>.

"La molle atmosphère de la femme, l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants", ne sont-ils pas analogues à l'ambiance décrite dans La Géante? Il s'agit d'une ambiance complète en soi où sécurité et plaisir sont étroitement liés dans un univers de passivité, univers idéal en soi où les pulsions d'un enfant de six ans peuvent s'exprimer sans contrainte majeure. Univers pulsionnel idéal, oui, mais qui contribue à briser à jamais le moi de Baudelaire, le rendant moins flexible face aux contraintes ultérieures et aux changements majeurs qu'impliquera le remariage de sa mère.

---

<sup>85</sup>François Porché, Baudelaire, histoire d'une âme, Flammarion, Paris, 1945, pp. 15-16.

Sartre, de brillante façon, dira à peu de choses près ce que nous avons dit. Il le dira, toutefois, essentiellement du point de vue de sa philosophie existentialiste, niant quelque peu, voire ridiculisant, l'approche psychanalytique. Sartre met tout sur le compte du "souci d'exister" dont Baudelaire était déchargé durant la "saison au paradis". Sartre, il est vrai, insiste tout au long de son livre sur une vision de l'intérieur, restituant ainsi tout son mérite à Baudelaire en nous le faisant comprendre sur un plan subjectif. C'est sans doute ce qui lui permet d'oublier, dans son texte, que c'est durant l'enfance que se structurent les forces et les attitudes qui permettent ou non à un individu de prendre en charge l'inéluctable souci d'exister. D'ailleurs, n'est-ce pas dans la souffrance, dans le choc qui nous ébranle jusqu'aux tréfonds, que dans un éclair horrifiant nous sommes le plus sujets à prendre une soudaine conscience de notre solitude, de notre nature d'être distinct du monde et d'autrui, de notre impuissance face au destin et de la nécessité de l'assumer malgré la crainte de l'inconnu? C'est précisément ce qui était arrivé à Charles Baudelaire à l'âge de sept ans et qu'il n'a pu assumer d'une façon positive.

Attirer le regard d'une géante, se voir par les yeux de celle-ci comme un animal domestique, mener l'existence nonchalante, voluptueuse et perverse d'un chat dans une société aristocratique où des géants, des hommes-Dieux ont décidé pour lui du sens de l'univers et des fins dernières de sa vie, tel est son souhait le plus cher; il voudrait jouir de l'indépendance

limitée d'une bête de luxe, oisive et inutile, dont les jeux sont protégés par le sérieux de ses maîtres... On fera remarquer sans doute que Baudelaire, plus encore que celui du chat, regrette l'état du nourrisson, lavé, nourri, habillé par de fortes et belles mains. Et on aura raison. Mais cela ne provient pas de je ne sais quel accident mécanique qui aurait arrêté son développement, ni d'un traumatisme qu'on ne peut d'ailleurs prouver. S'il regrette sa petite enfance, c'est qu'on le déchargeait alors du souci d'exister, c'est qu'il était totalement et luxueusement objet pour des adultes tendres, grondeurs et pleins de sollicitude, c'est qu'il pouvait alors - et seulement alors - réaliser son rêve de se sentir tout entier enveloppé par un regard<sup>86</sup>.

Au moyen de cette analyse "très générale" du matériel des deux poèmes, il nous a été possible d'établir un lien sûr entre le ou les feelings évoqués dans l'oeuvre et les feelings capitaux vécus durant l'enfance de Baudelaire. Ces feelings capitaux ont été transformés dans l'oeuvre d'art, débordant, dépassant le contenu manifeste, montrant ce contenu manifeste comme un véritable "objet chargé de forces qui le dépassent". En effet, sous l'utilisation consciente des mots "albatros" et "chat", grouille tout un monde inconscient qui représente, décrit, peint, un feeling imprégné à tout jamais dans Baudelaire à la suite de ce choc mal assumé. Baudelaire se projette en ces deux signifiants. Dans L'Albatros, il s'inspire d'un incident survenu à l'île de la Réunion au cours de l'unique voyage de sa vie alors qu'il avait vingt ans. Le souvenir de cet incident, où des marins s'amusaient sadiquement avec un albatros, déclenche en lui une profonde émotion qui fait remonter le refoulé.

---

<sup>86</sup>J.-P. Sartre, Baudelaire, pp. 69-70.

L'idée initiale de ce poème, paru seulement en 1859, remonterait à un incident du voyage à la Réunion (1841). Pour symboliser le poète, Baudelaire ne songe ni à l'aigle royal des romantiques ni à la solitude orgueilleuse du condor, décrite par Leconte de Lisle. Il choisit un symbole plus douloureux: l'albatros représente la dualité de l'homme cloué au sol et aspirant à l'infini; il représente surtout le poète, cet incompris, celui qui, dans le poème en prose intitulé l'Etranger, répond aux hommes surpris de voir qu'il n'aime rien ici bas: "J'aime les nuages... les nuages qui passent... là bas... les merveilleux nuages!"<sup>87</sup>

Ces marins rustres et sans délicatesse ne sont-ils pas comme jadis ses camarades de classe et de rue, railleurs et sarcastiques, menaçant son intégrité, son petit monde sécuritaire et mal assuré? Et lui, hors de ce monde de rêve, n'est-il pas comme l'albatros, c'est-à-dire tout à fait "gauche et veule", sans défense? Ce monde d'infini, nourri de rêves, est le seul où Baudelaire se sente vraiment chez lui, donc le seul qui ait vraiment d'importance en dépit de la réalité quotidienne. Il a le privilège de pouvoir parfois échapper au quotidien, de "hanter la tempête" qui rend les hommes si impuissants et de "se rire de l'archer" qui peut les détruire. Il est un fort dans le grave monde de l'infini et un faible dans le monde du fini quotidien. Dix-huit ans plus tard, sa vie étant toujours dominée et imprégnée par le même feeling, le souvenir de cet incident de la Réunion devient comme un canalisateur d'énergie affective et marque le déclic de la création du poème.

---

<sup>87</sup> André Lagarde, Laurent Michard, XIXe siècle, les grands auteurs français du programme, Ed. Bordas, Paris, 1963, p. 434.

Ce chat voluptueux, objet de mille et une caresses, s'entortillant lascivement autour des jambes de sa maîtresse, ne semblant destiné qu'à une existence de jouissance et d'insouciance, joue lui aussi un rôle de gachette propre à déclencher et à canaliser des énergies passées uniquement orientées vers le plaisir. Il s'agit d'un plaisir d'enfant de six ans, fixé à jamais dans l'âme du poète. Baudelaire, à travers toute une imagerie évocatrice, nous révèle un profond désir de sécurité invoqué sous le primat de la dépendance passive et de la volupté perverse de ses six ans.

Baudelaire, en toute conscience, choisit deux objets susceptibles de l'aider à mieux décrire ce qu'il ressent et, au moyen de son génie poétique, les met en lien direct avec les délices et les tribulations de son âme. Mais tout en créant, il ne songe nullement au passé. Il se souvient, sans aucun doute, des points culminants de cette "saison au paradis" et de cette "première connaissance avec l'enfer". Cependant, il ne peut établir en toute lucidité le lien entre ces événements et son attitude adulte actuelle (dont la poésie est le miroir), quoiqu'il l'effleure à certaines occasions<sup>88</sup>. Il se souviendra de cette époque paradisiaque, la regrettera; mais dans son esprit elle n'aura directement rien à voir avec son attitude

---

<sup>88</sup>On en découvre des preuves un peu partout, ainsi la lettre à sa mère citée pp. 80 et 81 du mémoire, ou ces lignes: "On ne se marie jamais quand on a un fils comme moi, etc..."



adulte et sa poésie, sauf un profond sentiment depuis qu'il est enfant, "de destinée éternellement solitaire" et de "goût très vif de la vie et du plaisir". Il est tout à fait conscient de ce sentiment et de ce goût, mais il ne peut en localiser l'origine, malgré une énorme capacité d'introspection. Il sait que ce sentiment et ce goût sont apparus durant son enfance, il sent le déterminisme de ces sentiments sur le reste de son existence, mais ne peut correctement les lier à aucun événement.

Lui-même en a eu nettement conscience car, dans ces notes intimes, il est revenu sur cette idée, et, cette fois, son regard introspectif fut un regard sévère de clinicien.

Tout enfant, a-t-il écrit, j'ai senti dans mon coeur deux sentiments contradictoires: l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux<sup>89</sup>.

Baudelaire sait faire le lien entre son enfance et son principal trait de caractère, mais ne peut aller plus loin tant il a refoulé cette angoisse du paradis perdu. Précisons cependant qu'il s'agit ici d'un refoulement partiel, non d'un refoulement complet, comme il s'en produit durant la première enfance où l'événement traumatique est complètement oublié par la conscience. Nous avons affaire à un refoulement partiel, en ce sens que l'événement demeure toujours en mémoire, mais la "charge" de schèmes défensifs et d'émotions conscientes qu'il a

---

<sup>89</sup>F. Porché, Baudelaire, histoire d'une âme, p. 31.

entraînée sur le coup, tend à être oubliée et à ne faire de l'événement qu'un événement parmi tant d'autres. Baudelaire, à l'époque du remariage de sa mère, était tout de même âgé de sept ans (début de la période de latence, cf. D. Lagache, p. 35 du mémoire) et avait un surmoi, une conscience morale, beaucoup plus établie que chez un enfant de trois ou quatre ans. Ce surmoi lui disait qu'il n'était pas bien d'éprouver douleur, haine et ressentiment, que ces sentiments n'étaient pas dignes d'un "grand garçon" et qu'il devait en avoir honte. Mais, nous ne le savons que trop, même cette conscience morale et ce "faire-semblant" ne parviendront jamais à atténuer sa douleur et l'hostilité qu'il entretenait envers son beau-père<sup>90</sup>.

Dans ces deux poèmes, comme dans la plupart des autres d'ailleurs, Baudelaire ne fait pas une allusion directe au remariage de sa mère, de même qu'il ne fait pas une allusion directe aux implications de ce douloureux événement. Il ne dit pas dans L'Albatros: "J'ai refusé le remariage de ma mère, j'en ai énormément souffert; par la suite je me suis senti engloutir dans la solitude et me suis enfermé dans un monde peu compétitif, peu engageant, sous le couvert d'un immense embrassement d'idéal spirituel et d'infini. Ce monde devint bientôt le seul lieu où

---

<sup>90</sup> A l'époque du remariage, il devait appeler le commandant Aupick "ami", selon les bons conseils de sa mère; quelques années plus tard, cette "amitié" devenait une hostilité ouverte et marquée d'échanges verbaux très sarcastiques à l'égard de monsieur Aupick.

la vie puisse me sembler supportable, à côté d'un univers quotidien pénible, "plat", où les gens n'aspirent à rien d'élevé et où je me sens tout à fait perdu, insignifiant, faible et maladroit." Il ne dit pas dans La Géante: "Ce que je pouvais être bien avec maman, lorsqu'à loisir je pouvais m'enivrer de son parfum, tout en me blottissant contre son corps si doux, si chaleureux, lieu de toutes les jouissances et où j'aurais voulu passer toute ma vie." Le contenu du poème ignore l'événement tel quel, en transforme les conséquences; mais l'ambiance psychologique liée à l'événement demeure toujours la même. Dans cet ordre d'idées, Freud laisse très bien entendre que tant qu'un conflit d'origine infantile n'est pas assumé ou résolu, il aura toujours tendance à se répéter dans une attitude généralisante face à la vie. Le contenu des poèmes de Baudelaire est bel et bien le miroir d'une attitude généralisante. Autrement dit, le contenu manifeste et conscient du poème est, en réalité, un déplacement, une condensation, qui fait inconsciemment appel à tout un monde de désirs et d'angoisses "feelés" dans un passé déterminant dont l'action s'actualise sans cesse dans la vie adulte du poète. Un passé dont l'influence déterminante ne surgit pas à la conscience, ou l'effleure à peine...

Même si l'exemple de Baudelaire est insuffisant pour faire ressortir le ludisme symbolique comme noyau primitif de sa façon d'accéder au réel<sup>91</sup> et de s'y "mouvoir", cet exemple

---

<sup>91</sup>Une recherche en ce sens ne pourrait être adéquatement réalisée que sur une solide étude longitudinale.

nous a tout de même rendu possible un accès plus concret aux autres thèmes de notre discussion. En effet, nous avons pu y saisir le rôle très important des parents dans la genèse et l'éclosion de la personnalité artistique et surtout, la toute-importance de l'aventure affective infantile au sein d'un milieu ambiant. "Feelant", durant son enfance, toute une série de faits et d'événements qui se situent entre les pôles de la terreur et du désir, l'enfant (ou plutôt le futur artiste) se fixe à des objets, à des situations, auxquels seront plus tard liés ses thèmes, que nous pouvons appeler "le là de sa propre nature" où il percevra une "secrète entente avec lui-même", une "affinité avec lui-même" qu'il nous livrera dans son art.

#### F. Conclusion du chapitre

Les lignes précédentes n'auront vraiment servi à rien si, en guise de conclusion, elles ne nous aident pas à saisir l'importance de l'aventure infantile de chacun d'entre nous, quant à l'édification d'un mode d'être et de se réaliser au monde. Dans ce chapitre, nous avons vu l'importance d'une aventure infantile particulière, basée sur une relation au monde essentiellement affective et dont la genèse remonte à l'intensité (i.e. conflits et forces mises en présence) et à la qualité de l'aventure infantile (i.e. parents qui favorisent certaines aires de contact et qui prennent de l'intérêt aux jeux des

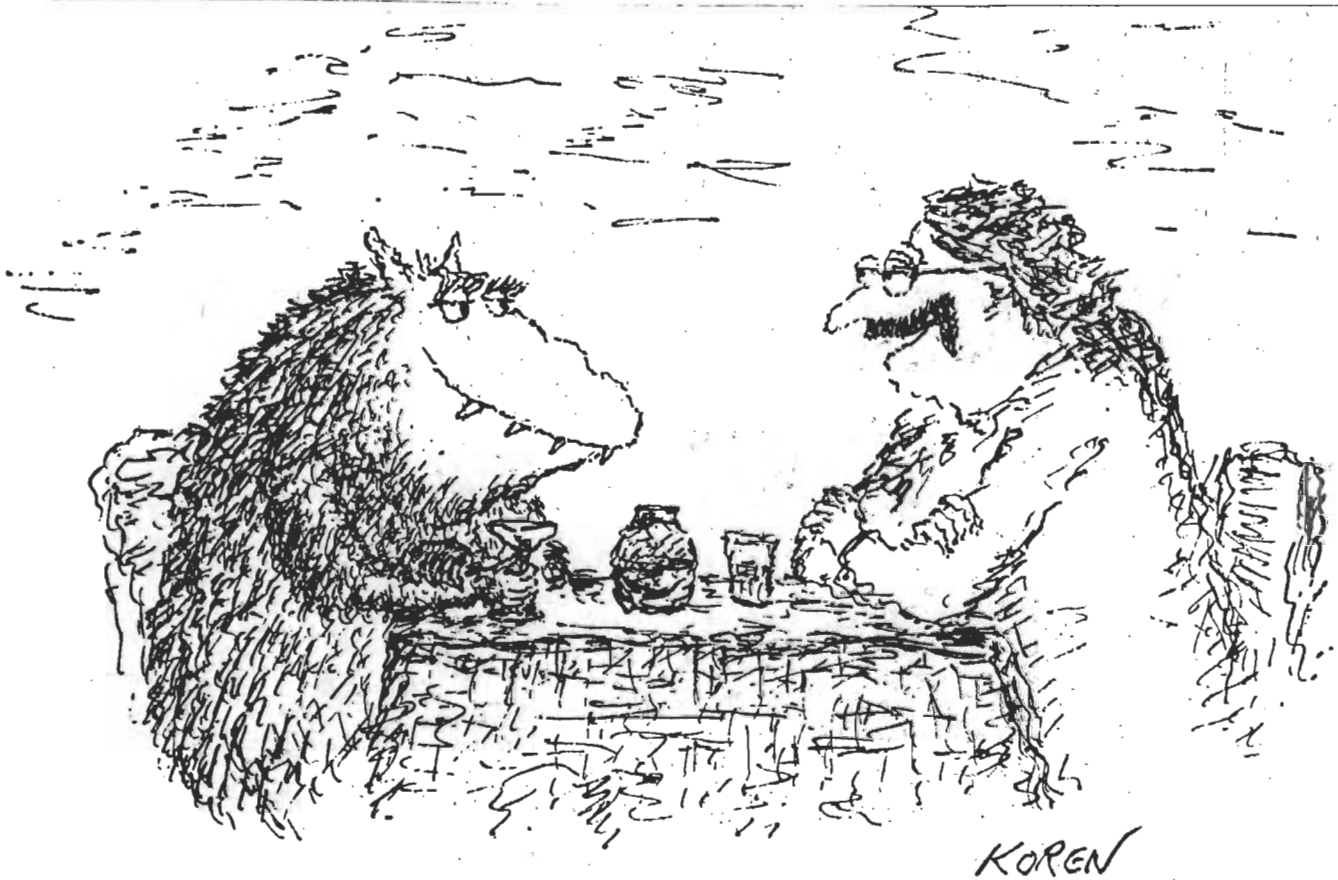
fantasmes de leur enfant, etc.). Ceci nous amène finalement à conclure que la personnalité artistique et l'art qui en est le miroir fidèle, sont un mode d'intégration particulier, réussi ou non en tout ou en partie, dans un monde où les conflits sont inévitables et où les domaines de réalisation de soi pourront être d'ordre scientifique, professionnel, athlétique, etc. liés irrémédiablement, eux aussi, à un passé infantile déterminant. C'est, du moins, ce qu'André Berge signifie très bien dans un texte qui affermit indiscutablement le but réflexif du mémoire:

En admettant que la psychanalyse mette en lumière certaines motivations secrètes de la vocation de l'artiste, il faut reconnaître que les motivations de toute vocation et de tout choix professionnel peuvent être également analysées. Si l'existence des motivations inconscientes devait être tenue pour pathologique, toute activité humaine qui n'aboutirait pas directement et franchement à l'exercice de la sexualité devrait donc être considérée comme perverse ou névrotique et serait par conséquent menacée par la psychanalyse! A la vérité qu'importe si l'on découvre que le chirurgien a "sublimé" un certain sadisme et - pourquoi pas? - le psychanalyste une certaine curiosité sexuelle, un certain genre de voyeurisme ou autre chose du même ordre. "Les défenses qui réussissent peuvent être rangées sous la dénomination de sublimation" écrivait Fenichel. Pourquoi l'analyse les ferait-elle abandonner, alors qu'elle ne vise nullement à faire écrouler les défenses - après tout indispensables à la vie - et qu'elle s'attaque essentiellement, au contraire, aux défenses qui échouent. Il n'y a pas lieu non plus de s'étonner de constater la présence d'éléments puisés à des niveaux très primitifs du développement psycho-affectif. Chez un être normal, parvenu à maturité, il est normal que des éléments oraux, anaux, urétraux et génitaux coexistent. Ce qui importe c'est la place qu'occupe dans le psychisme chacun de ces éléments. Quand l'art dispose d'eux en les disposant d'une certaine façon, il est à la fois fidèle à la réalité humaine et à son rôle.

Nous avons vu que l'individu était le résultat d'une organisation; nous pouvons ajouter qu'il témoigne d'un refus d'accepter le chaos. En tant qu'il est une forme de vie organisée, il y a en effet entre ce chaos et lui une véritable incompatibilité. C'est pourquoi toutes les activités de l'homme semblent tendre à le défendre de la menace que le chaos représente pour lui. La science tout entière est un effort pour comprendre le monde, c'est-à-dire pour découvrir, au delà de la diversité des apparences, un ordre, une unité. La vision artistique du monde correspond en somme à un effort du même genre, qui diffère de la compréhension scientifique par son caractère global, immédiat, affectif, intuitif<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup>A. Berge, A. Clancier et al., Entretiens sur l'art et la psychanalyse, pp. 12-15.



*"I'm glad I'm not censoring my fantasy life anymore."*

93

"... L'ARTISTE REALISE DANS L'OEUVRE UN COMPLEXE OU A COTE DES DECHARGES, SE TROUVE PLACE LE PROCESSUS DEFENSIF QUI EVITE D'INQUIETER UN AUTRE ASPECT DU MOI ET FAIRE NAITRE UNE ANGOISSE QUI TRANSFORMERAIT L'OEUVRE DE BON OBJET EN MAUVAIS OBJET POUR LE CREATEUR ET L'AMATEUR. LE PROCESSUS DEFENSIF INCLUS DANS L'OEUVRE D'ART EST EXTREMEMENT SOLIDE ET IL PERMET DES ISSUES RICHES DE PULSION SANS DANGER ET DEPLAISIR..."

(PIERRE LUQUET)

---

<sup>93</sup>Ed Koren, in *Esquire*, the Magazine for Men, Esquire Inc., Chicago, July 1975, p. 91.

Note: ce dessin est paru dans un article où quelques artistes de la bande dessinée américaine étaient invités à se décrire eux-mêmes à travers un de leurs dessins.



### CHAPITRE III

#### L'ART, LIEU D'AFFINITE AVEC SOI-MEME POUR LE NON-ARTISTE

##### A. Eléments qui font que l'art est aussi un "lieu d'affinité avec soi-même pour le non-artiste"

La simple lecture du titre nous permet de percevoir la portée de ce chapitre. En effet, je m'appliquerai à faire saisir (toujours au moyen des vues psychanalytiques) en quoi les individus qui ne feront pas de l'activité artistique un champ privilégié de réalisation de soi au monde trouveront tout de même, au contact de certaines créations artistiques, un lieu où ils se reconnaîtront eux-mêmes de façon consciente et surtout inconsciente. Par ce contact avec certaines créations, ils reconnaîtront leurs propres désirs et leurs propres terreurs qui, bien souvent, sont enfouis dans les recoins les plus intimes de leur sentir actuel et passé.

Aussi, forts des explications des chapitres précédents, démarrons sans plus tarder et songeons à ce qui pourrait éventuellement se produire chez deux lecteurs différents l'un de l'autre, mais réceptifs à L'Albatros. Supposons que ces deux

lecteurs soient aussi cultivés et instruits l'un que l'autre, mais tout à fait différents quant à leurs goûts et leur personnalité. Le premier lecteur ne présentant à peu près rien du profil introverti, renfermé et peu affirmatif de la personnalité de Baudelaire; tandis que le second lecteur présente un profil de personnalité se rapprochant grandement de celui du poète.

Le premier lecteur pourra être profondément "séduit" par le langage du poète, ne serait-ce que par un seul passage du poème, par exemple, "prince des nuées qui hante la tempête et se rit de l'archer". Car notre lecteur, lui aussi soumis aux adversités de la vie, ne s'enferme-t-il pas parfois dans d'intenses rêveries diurnes incommunicées où, doué d'une puissance surnaturelle nourrie par la seule puissance de sa pensée, il se libère avec une aisance angélique de l'adversité qui paralyse le commun des mortels, tout comme le ferait ce "prince des nuées qui hante la tempête et se rit de l'archer"? Comme si dans ces lignes ce lecteur sentait qu'une partie de lui-même s'est soudainement vivifiée, c'est-à-dire ses propres fantasmes, sinon son propre élan inné, défensif et fugitif, secondé par un idéal de toute puissance surhumaine. Ces fantasmes, cet élan inné, sont maintenant transformés, embellis et revalorisés par la verve magique du poète. Cette magie ayant revalorisé ce feeling incommunicé et qui est le plus souvent perçu comme un signe évident de faiblesse caractérielle aux yeux intransigeants

du surmoi et des gens de l'entourage, il est à présent permis à ce lecteur de jouir de cette image mentale, selon une intensité sans doute jamais atteinte avant ce merveilleux contact avec le poème. Le poème a d'une certaine façon confirmé le droit d'existence du feeling du lecteur, il a créé un support aux affects de ce dernier, il a "rendu sensible son rêve" et surtout, il a donné une consistance réelle à un profond besoin affectif de libération d'une tension. Besoin éprouvé par l'être humain tout au long de son existence, selon l'inéluctable va-et-vient de l'adversité.

Quant à notre second lecteur qui présente à peu près le même profil de personnalité que celui de Baudelaire, il est plus que certain, qu'à la lecture de l'Albatros, il éprouvera une jouissance sublime qui l'atteindra dans la quasi-totalité de son sentir. Ce qui pourra l'amener jusqu'à l'identification totale avec le poète dont l'oeuvre devient une sorte de patrie, un "lieu d'affinité" et de "secrète entente avec soi-même". Ce qui m'incite à émettre ce "grossier" corollaire: plus une oeuvre d'art se révèle être le support consistant et valorisateur du sentir du spectateur, plus le plaisir est grand et plus l'oeuvre s'avère un fidèle lieu d'affinité avec soi-même. Sans doute, l'expérience personnelle de chacun d'entre nous nous permettra-t-elle de vérifier ceci. Car combien de fois nous-mêmes n'avons-nous pas juré que par un seul poète, un seul peintre, un seul écrivain, un seul cinéaste, une seule oeuvre, etc.? Et, si par

hasard nous ne l'avons pas fait, combien de fois avons-nous entendu les autres jurer ainsi?

En tout cas, Freud, pour la plus grande partie, semble très bien confirmer nos assertions des deux paragraphes précédents lorsqu'il dit dans son article "La création littéraire et le rêve éveillé", après avoir pris soin d'établir le lien entre le jeu de l'enfant, la rêverie diurne de l'adulte (jugée le plus souvent honteuse et incommunicable par le rêveur lui-même) et la création poétique<sup>94</sup>:

Nous avons dit, vous vous le rappelez, que le rêveur éveillé cache soigneusement aux autres ses fantasmes, car il sent qu'il a raison d'en avoir honte. J'ajouterai que, nous les communiquât-il, cette révélation ne nous procurerait aucun plaisir. De pareils fantasmes, lorsque nous les rencontrons, nous semblent repoussants, ou bien tout simplement ils nous laissent froids. Mais lorsque le créateur littéraire joue devant nous ses jeux ou nous raconte ce que nous inclinons à considérer comme ses rêves diurnes personnels, nous éprouvons un très grand plaisir dû sans doute à la convergence de plusieurs sources de jouissance. Comment parvient-il à ce résultat? C'est là son secret propre, et c'est dans la technique qui permet de surmonter cette répulsion qui, certes, est en rapport avec les limites existant entre chaque moi et les autres moi, que consiste essentiellement l'ars poetica. Nous pouvons deviner deux des moyens qu'emploie cette technique: le créateur d'art atténue le caractère du rêve diurne égoïste au moyen de changements et de voiles et il nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire par un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la présentation de ses fantasmes. On appelle prime de séduction, ou plaisir préliminaire, un pareil bénéfice de plaisir qui nous est offert afin de permettre la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques bien plus profondes. Je crois que tout plaisir esthétique produit en nous par le créateur présente ce caractère

---

<sup>94</sup> Cf. Citation de Freud aux pp. 12 et 13 du mémoire.

de plaisir préliminaire, mais que la véritable jouissance de l'oeuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous met à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupules ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat?<sup>95</sup>

Freud, tout en confirmant la plus grande partie des assertions faites au moyen de l'exemple des deux lecteurs, complète et élargit ces mêmes assertions d'une façon admirable lorsque, dans son texte, il différencie nettement deux niveaux dans l'oeuvre d'art: d'une part, le plaisir esthétique (i.e. "prime de séduction" ou "plaisir préliminaire"); d'autre part, "la véritable jouissance qui provient de ce que notre âme, par l'oeuvre, se trouve soulagée de certaines tensions" (qui peuvent être d'origines libidinales ou anxiogènes). Si nous y songeons un peu, ceci confirme la discussion du premier chapitre<sup>96</sup>, à savoir que l'oeuvre d'art ne doit pas uniquement être vue comme étant le support nécessaire d'une imagerie fantasmatique intérieure, reliée à des modes d'être et d'agir structurés durant l'enfance (aspect régressif), mais que l'oeuvre d'art doit être aussi vue comme un produit nouveau issu du labeur d'un esprit artistique (aspect progressif). Car c'est en tant qu'elle crée un produit nouveau que l'élaboration artistique "séduit", offre "une prime de séduction" (plaisir esthétique, plaisir préliminaire) et détermine une attitude d'esprit qui permet la levée

---

<sup>95</sup>S. Freud, Essais de psychanalyse appliquée, pp. 80-81.

<sup>96</sup>Cf. mémoire, pp. 1 à 13 inclusivement.

de résistances importantes. Sans cette prime de séduction, il ne pourrait y avoir "la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques très profondes" et de ce fait, l'âme ne pourrait être soulagée de certaines tensions.

En d'autres termes, le plaisir esthétique et le plaisir instinctuel sont liés de façon indissociable dans l'art, ce qui confère à l'esthétique un double rôle, à la fois économique et esthétique. Le plaisir instinctuel ne saurait se manifester dans l'art, s'il n'y avait ces changements et ces voiles "séducteurs" élaborés par l'artiste et propres à atténuer le caractère trop direct et trop repoussant du rêve diurne égoïste. Le plaisir esthétique est minime en fonction de la psyché et, pourtant, il est très puissant. Sa puissance est telle qu'elle peut faire revenir en surface tout ce qu'il y a de plus profond dans le sujet humain. Le plaisir esthétique (prime de séduction, plaisir préliminaire) selon Freud, dans deux de ses écrits<sup>97</sup>, va dans le même sens que le plaisir préliminaire qui précède le coït humain. Il est comme ces caresses, ces mots tendres, ces stimulations, etc. qui en réalité sont des plaisirs partiels, incomplets, c'est-à-dire non génitaux, mais qui augmentent l'excitation et la tension sexuelle, pour finalement amener l'individu au point instinctuel culminant de la jouissance essentiellement génitale, soulageant et faisant disparaître chez lui,

---

<sup>97</sup>Trois essais sur la théorie de la sexualité, Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient.

pour un temps, la tension sexuelle. Comme le plaisir préliminaire sexuel, le plaisir esthétique peut déterminer une décharge d'énergies instinctuelles très profondes et procurer un plaisir qui le dépasse infiniment.

Plus tôt, nous avons signifié que l'oeuvre d'art, en vertu de la prime de séduction, pouvait aussi amener une détente de la tension anxigène en transformant, "au moyen de changements et de voiles", la réalité ou le fantasme même les plus pénibles, au point qu'ils deviennent une source de jouissance pour le spectateur<sup>98</sup>. Freud dira à ce sujet, en parlant de l'irréalité du monde poétique (irréalité qui, nous le devinons aisément, peut s'étendre aux autres domaines de la création artistique):

Mais de cette irréalité du monde poétique résultent des conséquences très importantes pour la technique artistique, car bien des choses qui, si elles étaient réelles, ne sauraient provoquer de plaisir, y parviennent,

---

<sup>98</sup> En guise d'exemple, reportons-nous à la planche de la page 104 (qui sert en quelque sorte de trait d'union entre les chapitres II et III) où la réalité et même la fiction d'un monstre suiveur n'est pas des plus ragoûtantes au départ. Koren réussit à réduire de beaucoup le caractère menaçant de la fiction en donnant au monstre un air inoffensif, sympathique, voire coquet et teinté d'un calme rieur. Pour ajouter à la drôlerie et réduire encore plus la menace, Koren qui se décrit lui-même dans ce dessin, s'attable avec "son monstre", comme le feraient deux bons copains qui discuteraient tout bonnement en prenant un verre. Comme si Koren avait accepté son monstre et décidé qu'il pouvait faire un très bon copain, voire un excellent confident. Il semble hors de tout doute que nous sommes ici en présence d'un processus défensif extrêmement solide, gravitant autour d'un mécanisme de négation par le fantasme.



cependant dans le jeu de la fantaisie et bien des émotions, en elles-mêmes pénibles, peuvent devenir une source de jouissance pour l'auditeur ou le spectateur<sup>99</sup>.

Celui qui traite de "changements et de voiles", signifie de ce fait la présence d'un processus défensif propre à rendre acceptable pour le moi la décharge de certaines tensions.

A ce sujet, nous n'avons certes pas oublié ces lignes de Pierre Luquet<sup>100</sup>:

L'artiste réalise dans l'oeuvre un complexe où, à côté des décharges, se trouve placé le processus défensif qui évite d'inquiéter un autre aspect du Moi et de faire naître une angoisse qui transformerait l'oeuvre de bon objet en mauvais objet pour le créateur et l'amateur. Le processus défensif inclus dans l'oeuvre d'art est extrêmement solide et il permet des issues riches de pulsion sans danger et déplaisir.

Ce processus, inconscient chez le créateur, est également inconscient chez l'amateur, et cependant une part de son plaisir vient de l'augmentation du poids de la décharge instinctuelle trouvée dans la création et la contemplation de l'oeuvre<sup>101</sup>.

Cette longue insistance sur les mécanismes de défense du moi effectuée au premier chapitre, devrait à présent connaître son dénouement, puisqu'à la suite de ces citations, il nous apparaît maintenant d'une façon assez claire que c'est cette organisation des mécanismes de défense (plus spécialement ceux

---

<sup>99</sup>S. Freud, Essais de psychanalyse appliquée, pp. 70-71.

<sup>100</sup>Lignes que je juge bon de répéter une troisième fois dans ce mémoire, afin de mieux nous pénétrer de l'importance de l'organisation des mécanismes de défense dans la création de presque toutes les oeuvres d'art.

<sup>101</sup>A. Berge, A. Clancier et al., Entretiens sur l'art et la psychanalyse, p. 138.

qui vont dans le sens des satisfactions imaginaires), opérée par l'artiste à travers la qualité esthétique, qui finalement fait que le spectateur peut éprouver une jouissance face à l'oeuvre d'art.

Evidemment, il est des oeuvres qui, pour procurer un plaisir au spectateur, ne nécessitent pas toute cette solide complexité défensive, car elles permettent au spectateur de reconnaître de façon consciente, tel quel et dans l'immédiat, son propre attachement à un ou des objets et au(x) feeling(s) qu'il(s) lui procure(nt). C'est-à-dire des oeuvres qui, selon Kandinsky, sont:

... ou une simple imitation de la nature qui peut servir à des fins pratiques (portrait au sens le plus banal du mot, etc.), ou une imitation de la nature, équivalent à une certaine interprétation (la peinture impressionniste), ou, enfin des états d'âme déguisés sous des formes naturelles, ce qu'on appelle "Stimmung". Toutes ces formes, à la condition qu'il s'agisse de véritables formes d'art, atteignent leur but et constituent (même dans le premier cas) une nourriture pour l'esprit, mais surtout dans le troisième cas, où le spectateur trouve dans ces formes un écho de son âme<sup>102</sup>. Assurément, une telle consonance (ou dissonance) ne peut demeurer vaine ou superficielle: mais le climat (Stimmung) de l'oeuvre peut encore approfondir et sublimer la réceptivité du spectateur. Quoi qu'il en soit, de telles oeuvres défendent l'âme de toute vulgarité. Elles la maintiennent dans certaines tonalités hautes comme le fait une clef pour les cordes d'un instrument. Toutefois, l'affinement et la propagation de ce son dans le temps et dans l'espace restent limités et n'épuisent pas toute l'action possible de l'art<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup>Exemple: un film d'amour tel "Love Story".

<sup>103</sup>Wassily Kandinsky, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Bibliothèque Médiations, Denoël/Gonthier, Paris, 1969, pp. 33-34.

Afin de mieux saisir la portée de ces oeuvres qui, sans présenter toute une complexité défensive, permettent au spectateur de reconnaître consciemment et tel quel son attachement à un ou plusieurs objets de son expérience, voyons un exemple concret, c'est-à-dire une oeuvre du peintre réaliste canadien Alexander Colville intitulée, Dog, Boy and Saint John River (cf. planche de la p. 115). Toute personne quelque peu sentimentale qui a vu la nature au petit matin sur le bord d'un lac ou d'une rivière, ne peut s'empêcher d'éprouver plaisir et détente à la vue de cette oeuvre. Sans doute cette oeuvre lui rappellera-t-elle l'ambiance extérieure de sa propre expérience d'une aube automnale très fraîche où, guettant le canard ou l'oie sauvage, il s'est gavé les poumons d'un air humide tout à fait pur et dégageant l'odeur d'un milieu aquatique sain, puis a en même temps contemplé l'horizon rosé des clairs matins, parsemé de légers nuages à la frange teintée des douces lueurs d'un soleil qui va bientôt se lever. Que dire maintenant du plaisir éprouvé par un type qui, durant sa prime jeunesse, ou actuellement, répète ou a répété cette expérience à chaque automne, accompagné de son chien? Je vais jusqu'à ajouter que même un simple ami de la nature ne peut s'empêcher d'éprouver un plaisir face à cette oeuvre de Colville, car, en toute vérité, elle "constitue une nourriture pour l'esprit, défend l'âme de toute vulgarité et la maintient dans une certaine tonalité haute".



*DOG, BOY AND SAINT JOHN RIVER (1958). Amid such landscapes, Colville himself grew up. "I have special feelings for this spot, Oak Point," says Colville. "One of my close friends spent his childhood here"*

COURTESY OF PUBLIC LIBRARY AND ART MUSEUM, LONDON, ONT.

L'oeuvre de ce peintre canadien, comme tant d'autres oeuvres qui mettent surtout en branle des processus conscients, remplit tout de même les conditions essentielles de l'art chez le spectateur réceptif. Elle lui fait sentir la haute qualité du sentiment qu'il entretient envers la nature, elle donne de la consistance à ce sentiment, elle est le support consistant d'un affect, elle est "le langage qui rend sensible un état d'âme". Nous avons bien dit "oeuvres qui mettent en branle des processus conscients", car ici c'est le rôle du conscient qui est prépondérant, du fait qu'il lie le spectateur à des expériences qu'il peut relier à des faits de son vécu personnel, toujours présents à sa mémoire. Cependant, dans ces oeuvres, comme dans toute oeuvre d'ailleurs, il y a remontée d'éléments inconscients très profonds; telle cette complaisance narcissique face à son propre sentir vivifié par l'oeuvre<sup>104</sup>, complaisance narcissique qui va dans le sens d'une régression au-dedans de soi. Entre'autres, on peut aussi y discerner un élan pulsionnel égocentrique de domination sur une réalité que l'on est parvenu à immobiliser, à "figer" par le contact avec l'oeuvre, etc.

#### B. Concrétisation de nos avancés

Après avoir pris connaissance des principaux éléments qui entrent en jeu dans la réceptivité du spectateur de l'oeuvre

---

<sup>104</sup>Luquet disait au chap. II du mémoire: "Secondairement l'art deviendra un langage, mais primitivement il est un plaisir narcissique" (cf. citation de la page 70).

d'art, peu importe que celle-ci soit picturale, spatiale, littéraire, musicale, ou du type "performing art" (i.e. théâtre, danse, mime, etc.), il nous est maintenant permis d'aller plus à fond et de nous livrer à quelques brèves analyses qui, selon mes espoirs les plus chers, complèteront et surtout concrétiseront cette saisie de la portée de l'oeuvre d'art sur la psyché humaine.

1. Regard hypothétique sur deux types de lecteurs de "l'Albatros"

Pour débiter, revenons à ce lecteur pour lequel les lignes de l'Albatros "ce prince des nuées qui hante la tempête et se rit de l'archer", pourraient se révéler le magnifique couronnement du poème de Baudelaire. Il est hors de tout doute que ces lignes provoqueront, chez cet individu réceptif, une décharge de tension rattachée à des refoulements dont les origines premières remontent aussi loin que le stade oral tardif. En effet, à cette dure période, le nourrisson, qui fait de plus en plus l'expérience de la frustration, sent qu'il est autre que son entourage et élabore avec ses faibles schèmes intellectuels l'idée (si nous pouvons la nommer ainsi!) d'une domination totale à caractère passif sur cet entourage parfois si hostile. Ces lignes sont l'image intense de l'homme qui échappe au destin de l'homme. Elles sont ici le symbole sublime de ce rêve bien humain, qui est le premier rêve de tout homme, de voir se réaliser

toutes ses moindres attentes sans n'avoir à subir aucune tension. Il s'agit bien ici d'un schème pulsionnel universel totalement égocentrique qui, depuis sa première manifestation, vient hanter et tourmenter l'homme à chaque jour de son existence. Baudelaire, tout en transformant, en "voilant" et en sublimant sa misère, a su admirablement toucher l'âme de millions de lecteurs et ainsi amener chez eux une profonde et bénéfique retrouvaille avec soi, "sans danger et déplaisir pour le moi"<sup>105</sup> qui, en cet instant de délectation se voit momentanément déchargé de cette tension commune à tous les hommes.

Nous avons aussi discuté du lecteur instruit et cultivé qui présentait à peu de choses près la même personnalité que Baudelaire. Il est évidemment très difficile de trouver le type parfait d'une telle personnalité. Aussi, pour remédier à ce manque, nous allons jeter un coup d'oeil sur un groupe idéologique et culturel (contreculturel si l'on préfère) dont les membres, dans les grandes lignes de leur façon d'être au monde, présentent en gros les mêmes caractéristiques que celles que nous avons attribuées à Baudelaire au deuxième chapitre du mémoire. Il s'agit de la contreculture hippie des années 1965 à 1968, dont la majorité des membres étaient des jeunes de 17 à 25 ans, issus de

---

<sup>105</sup>Car nous l'avons bien dit plus haut, sans voiles et sans changements défensifs, ce fantasme risque fort d'être inacceptable et signe évident de faiblesse caractérielle aux yeux du surmoi et des gens de l'entourage.



milieux aisés et jouissant d'une bonne formation académique (beaucoup d'entre eux sont des "dropouts"<sup>106</sup> d'université). Empressons-nous de noter que Baudelaire est l'un des grands poètes reconnus par les hippies. Tout comme les hippies dans les grandes lignes de leur idéologie, Baudelaire se prononçait contre les valeurs établies par la société, il prônait l'abandon total aux élans du coeur vers l'atteinte d'un idéal spirituel, il prônait un certain laisser-aller s'appuyant sur un hédonisme voluptueux (ex.: son poème Enivrez-vous). De plus, le "prince des poètes" était un fervent amateur de drogues telles l'opium et le hachisch.

Des recherches à la fois psychanalytiques, psychiatriques et sociologiques effectuées sur la contreculture américaine des années 1965 à 1968, ont démontré que l'aventure hippie était inconsciemment une sorte de fixation à l'ambiance d'une enfance où le jeune individu est intimement lié à sa mère (tout comme Baudelaire l'a été). Ce lien intime est favorisé en gros par une dynamique familiale moderne où le père, retenu par de nombreuses activités professionnelles ou autres, joue un rôle moins prépondérant au foyer et participe beaucoup moins que la mère à la formation de ses enfants. Ce qui a pour effet de réduire son influence et son rôle déterminant auprès de ceux-ci.

---

<sup>106</sup>DROPOUT: terme de l'anglais nord-américain, popularisé au cours des années 60 pour désigner les jeunes qui abandonnaient leurs études.

Placide Gaboury, s'appuyant sur ces recherches, nous en glisse un mot qui, tout en traitant de l'élan hippie et de ses principales tangentes inconscientes nous permettra d'établir des analogies sûres avec l'analyse des principales tangentes inconscientes de Baudelaire:

Le psychiatre Karl Stern (*The Flight from Woman*) soutient que la connaissance par connaturalité, qui est un aspect du mode intuitif-poétique de connaître, prend sa source dans la relation mère-enfant. De son côté Erich Fromm (*The Art of Loving*) dit que l'amour maternel est un amour de l'être: du seul fait qu'il existe, l'enfant est aimé. L'amour paternel serait plus conditionnel: l'enfant doit faire quelque chose pour gagner l'amour du père, rencontrer ses exigences. Les hippies disent justement: ce n'est pas ce qu'une personne fait qui compte, mais ce qu'elle est. Ils disent aussi que c'est l'amour, non la connaissance, qui mène à la vérité. Or, comme le note George B. Murray, la connaissance intuitive-poétique est analogue à l'amour maternel; la connaissance analytique-scientifique est analogue à l'amour paternel.

Kenneth Keniston, dans son étude *The Uncommitted*, découvre que les jeunes qui laissent tomber la société ont presque toujours pratiqué l'identification avec leur mère plutôt qu'avec leur père. Des études sur les habitués de l'héroïne fournissent les mêmes conclusions.

Il semblerait que la connaissance d'ordre scientifique et analytique demande de la discipline, de la ténacité et une certaine prise sur le réel<sup>107</sup>. Or, par son refus de toute forme de violence, ainsi que de tout effort intellectuel systématique, le hippie opte pour un monde intériorisé, subjectif, poétique, maternel<sup>108</sup>. Si l'on entend la réalité selon la définition du philosophe C.S. Peirce (" ce qui existe, indépendamment de ce que l'on pense ou expérimente - ce qui résiste"), il est certain que le hippie n'est pas intéressé à ce type de réalité<sup>109</sup>. (Le sociologue Peter Berger [...] entend

---

<sup>107</sup>Ce que Baudelaire n'avait en aucune façon.

<sup>108</sup>Ce qui était bel et bien le monde de Baudelaire.

<sup>109</sup>Pas plus que Baudelaire ne l'était.

dans le même sens le mot "chose". Pour lui, la société est, suivant en cela la tradition de Durkheim, une réalité aussi irréfutable qu'une pierre sur laquelle on bute - et en ce sens elle est une "chose".).

Ainsi, selon les schèmes de Berger, l'homme redeviendrait enfant dans la mesure où il refuserait la société comme réalité diverse et compétitive<sup>110</sup>, dans la mesure où il rechercherait la protection maternelle de son monde enfantin<sup>111</sup>.

Il semblerait aussi qu'affronter la société c'est s'affronter soi-même en tant que relié au monde; et refuser cette société c'est refuser une part de ce qu'on est ou pourrait être. Il semblerait que le hippie, en n'acceptant qu'une part de la réalité, la plus avantageuse, n'assume qu'une part de lui-même.

Nathan Adler [...] voit dans le hippie le type de ce qu'il appelle la personnalité anti-nomienne (c'est-à-dire contre la loi).

Bien que les métaphores changent, dit Adler, des thèmes semblables réapparaissent. Les problèmes religieux et existentiels deviennent primordiaux. L'"auto-actualisation" et la "transcendance" deviennent des motifs dominants. Des adolescents parlent de l'unité de l'humanité et du besoin de fusionner, comme s'ils étaient des Sufis ou des disciples de Meister Eckhart. Il y a de toute évidence une diffusion de l'Ego et un narcissisme intensifié qui se retire du monde pour s'orienter vers le quietisme<sup>112</sup>... Ces tensions et thèmes s'unissent dans un ensemble qui constitue la personnalité anti-nomienne." L'antinomien craint la diffusion et la dépersonnalisation, c'est pourquoi, "par des trips vers l'intérieur, par une fusion panthéiste, ou des élans sadistes et masochistes, il tente de démontrer sa capacité de contrôler son Moi et les objets"<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup>Ce que Baudelaire a toujours fait.

<sup>111</sup>Ce qui, hors de tout doute, se traduit dans la vie et l'oeuvre de Baudelaire.

<sup>112</sup>Dans l'Albatros, Baudelaire, craignant la diffusion, ne se retire-t-il pas du monde pour s'orienter vers le quietisme?

\*Tout comme Baudelaire l'exprimait et le désirait dans l'Albatros, pour finalement s'y instituer "prince des nuées qui hante la tempête et se rit de l'archer".

<sup>113</sup>Placide Gaboury, Le hippie et l'homme "distancié", deux attitudes devant la réalité, pp. 96, 97, 101.

Ces lignes de Placide Gaboury ne doivent plus nous laisser douter de la très grande réceptivité d'un bon nombre de hippies au poème l'Albatros. L'image du poète présentée dans le poème n'est-elle pas, dans ses grandes lignes, l'image qu'ils se font d'eux-mêmes? Tout comme le poète, les hippies ne s'estiment plus sous l'emprise du monde des faibles; monde fini, limité, cadré, où les hommes se soumettent à de piètres et vaines valeurs temporelles. Les hippies se voient plutôt dans un monde aspirant à l'infini, que seule une intense quête spirituelle permet d'atteindre. Dans cette façon de voir, la société qui soutient le complexe industriel-militaire, de même que les dirigeants de cette société, ne peuvent être vus que de la façon dont Baudelaire voyait ces marins qui agaçaient le pauvre albatros, c'est-à-dire un ramassis de gens rustres, barbares, inférieurs, dont la conscience et les aspirations stagnent et s'avilissent dans une faible idéologie matérialiste, à jamais fermée au monde du spirituel et de l'infini, là où l'homme atteint la véritable libération de son être. Il n'est point nécessaire d'aller plus loin, pour saisir à quel point l'Albatros peut représenter un support très consistant à une idéologie dont les assises remontent à l'enfance des membres de la contreculture; période où s'est effectuée une orientation pulsionnelle spécifique gravitant en premier lieu autour d'un mode infantile de relation à la mère et, en second lieu, autour d'un refus du monde du père. Cette orientation pulsionnelle se révélant par la passivité, le manque d'esprit de compétition, la crainte de la

diffusion et de la dépersonnalisation, le quiétisme intensif, etc.

## 2. Regard sur des créations accessibles à tous

Pourtant, et c'est un fait vérifiable, ce ne sont pas tous les gens qui seront réceptifs aux oeuvres des Baudelaire, Bach, Mozart, Rimbaud, Picasso, Shakespeare, Beckett, etc. Encore, cette catégorie de gens réceptifs aux grandes oeuvres ne les appréciera pas toutes de la même façon: certaines créations auront une signification moindre pour les uns, tandis qu'elles seront pleines de signification pour les autres. Disons même que cette catégorie de gens représente une minorité, si on la compare au reste de la population. Ce, pour des raisons d'appétitudes intellectuelles, de personnalité, d'acquis culturel et même de classe sociale.

C'est pourquoi nous allons maintenant jeter un regard du côté d'oeuvres en général moins complexes, mais qui "accrochent" la réceptivité de la plus grande partie de la population des pays hautement industrialisés du monde occidental. Il s'agit d'oeuvres à haut taux de diffusion, telles: la bande dessinée, le dessin animé, le cinéma d'action, le roman fleuve, etc. Ces oeuvres, d'accès facile, nécessitent en général un moins grand effort intellectuel. Leur contenu, ainsi que nous le verrons en analysant certaines bandes dessinées et dessins animés, est en majeure partie composé de traits libidinaux ou anxiogènes

communs à tous les humains. Quant à la forme de ces oeuvres, elle s'apparente fortement à celle élaborée par tous les enfants lors des premières années d'utilisation des schèmes ludiques symboliques, surtout dans le cas de la bande dessinée et du dessin animé qui, très souvent, présentent des personnages animaux<sup>114</sup>. Bref, la forme de ces créations se rapproche des premiers modes symboliques infantiles d'expression d'affects, en ce qu'elle utilise des schèmes intellectuels plus primitifs, donnant lieu à une signification qui, même à travers les voiles et les transformations, est plus directe et "saute" immédiatement aux yeux. Afin de mieux comprendre cette assertion, nous n'avons qu'à comparer la forme de l'Albatros et celle de la saynète d'Aragones en page 25 du mémoire. En gros, c'est le caractère plus direct de leur signification qui rend ces oeuvres accessibles à la plupart des gens.

Là encore, tous n'accéderont pas à ces oeuvres au même niveau, mais ils trouveront tout de même une délectation à cette présentation de leurs désirs et de leurs terreurs, déguisés, transformés par l'oeuvre simple qui, tout de même, "évite d'inquiéter le moi" et permet "des issues riches de pulsion sans

---

<sup>114</sup>Nous savons déjà que les animaux sont des "personnages" très importants dans l'organisation des fantasmes infantiles, car ils servent "d'auditeurs bénévoles et de miroirs pour le moi", tout en héritant de "l'activité moralisatrice des parents qu'il faut incorporer plus agréablement dans la réalité". Cf. citation de la page 55 du mémoire: "En particulier les personnages fictifs... ou imagination d'animaux justiciers."

danger et déplaisir". Ces oeuvres simples et universelles accrocheront enfants (bien sûr!), adolescents, adultes, poètes, peintres, travailleurs manuels, savants, philosophes, etc. Car, pour être reçues, cela va de soi, elles dépendent beaucoup moins que les oeuvres plus complexes, de la personnalité, de l'acquis culturel, de la classe sociale et même, dans une certaine mesure, des aptitudes intellectuelles du spectateur. Dans cet ordre d'idée et surtout dans le but d'achever de justifier la raison de notre analyse de quelques-unes de ces créations, laissons-nous entraîner par les propos du québécois Serge Brind'Amour, dans un article intitulé "Les héros de papier", paru dans la revue Nous de novembre 1973 et où il nous entretient de la forme la plus répandue de ce type de création, soit la bande dessinée:

Goddard, Fellini, Sartre sont des lecteurs enragés de bandes dessinées. Picasso l'était aussi. Le cinéaste Alain Resnais affirme s'être initié à la direction d'acteurs, au montage et au découpage cinématographiques bien avant d'entrer à l'IDHEC... par la lecture des bandes dessinées. On peut donc supposer que la bande dessinée présente au moins quelques aspects positifs.

L'un des plus intéressants est sans doute sa valeur de témoignage. Comme l'a souligné Francis Lacassin dans une remarquable étude, Pour un 9e art: la bande dessinée. "La création d'un archétype - comme celle d'un symbole - n'est pas le fait d'une décision consciente mais d'une élaboration collective, le terme d'une évolution, le produit d'un système socio-économique, la réponse à l'attente d'une masse." En d'autres termes, tout héros, celui de la bande dessinée comme les autres, est à l'image de la société qui l'a produit. Et l'univers imaginaire dans lequel il évolue ne peut qu'avoir de nombreuses similitudes avec l'univers réel. Aussi la bande dessinée est-elle un champ d'observation rêvé pour le sociologue ou l'anthropologue.



Pour commencer, ils pourront apprendre beaucoup du type du héros, du genre de personnage qu'il est, du grand courant auquel il se rattache dans l'histoire de la bande dessinée. Par exemple ce n'est pas par hasard que les premiers détectives de la bande dessinée sont apparus dans les années 1930-40, soit à une époque où la lutte contre le crime organisé et la guerre des gangs aux Etats-Unis mettaient particulièrement en évidence ces personnages. Ce n'est pas par hasard non plus que les premières "femmes libérées", les héroïnes du genre Barbarella, Jodelle, Pravda, etc. aient été créées au cours des années 60, dans la foulée des revendications féministes. Batman et Superman doivent sans doute beaucoup à l'angoisse diffuse, à l'insécurité profonde qu'éprouvaient les américains à la veille de la seconde guerre mondiale, à peine sortis qu'ils étaient de la terrible crise économique des années 30. Les héros prennent à leur compte les peurs, les valeurs et les obsessions de la civilisation qui les a inventés. En ce sens ils en disent long sur elle<sup>15</sup>.

Brind'Amour nous présentait la bande dessinée sous son aspect sociologique et anthropologique, nous allons la présenter sous son aspect psychanalytique, à partir de cette même citation. Portons notre attention sur ces quelques lignes de la citation: "La création d'un archétype - comme celle d'un symbole - n'est pas le fait d'une décision consciente mais d'une élaboration collective [...], la réponse à l'attente d'une masse"; "les héros prennent à leur compte les peurs, les valeurs et les obsessions de la civilisation qui les a inventés". Il nous est possible de lier aisément ces bouts de texte à ce que nous rapportions d'Eric Erikson aux pages 46 et 47 du mémoire,

---

<sup>15</sup>Serge Brind'Amour, "Les héros de papier", in Nous, Nous Magazine Ltée, Montréal, novembre 1973, p. 14.

à savoir que les institutions sociales (la bande dessinée étant une forme d'art institutionnalisée) semblaient apporter à l'individu des réconforts collectifs face aux angoisses qui proviennent de son passé infantile. Vue ainsi, la bande dessinée est donc, à sa façon, un support consistant aux angoisses et aux désirs collectifs qui ont leurs premières assises dans l'aventure infantile. Assises pulsionnelles d'origine infantile et que la civilisation a su orienter vers des objets qui lui sont caractéristiques et auxquels sont directement liées ses peurs, ses valeurs et ses obsessions...

Dans ces oeuvres à haut taux de diffusion (i.e. bande dessinée, dessin animé, roman fleuve, cinéma d'action, etc.), nous retrouvons, avec les aspirations collectives particulières à une époque, à peu près toujours les mêmes grands thèmes surmoïques de justice, d'honnêteté, de gratuité de l'acte, etc. Ces grands thèmes surmoïques sont groupés autour d'un thème central à caractère égocentrique, soit, un ou des héros indestructibles qui réussissent toujours à se tirer brillamment des pires situations. En fait, ce ou ces héros, qui ne semble(nt) pas soumis à un destin fatal, est (sont), sur un plan inconscient, la projection et la représentation déguisée du moi de chaque être humain dans son désir d'immortalité et son désir (non moins profond) d'échapper aux événements non favorables de la réalité.

Il s'agit dans ces oeuvres d'une négation fantasmatique de la réalité par le moi. Dans ce type d'oeuvres, cette négation fantasmatique se retrouve, sous son aspect le plus profond et le plus primitif, dans le dessin animé, la bande dessinée et quelquefois le roman-fleuve. Ce sont toutes des créations à tournure humoristique où, bien souvent, même les "méchants" ne meurent pas, en dépit de tous les graves malheurs tragi-ridicules qui les accablent. Ainsi, dans la série animée Bugs Bunny diffusée par la firme cinématographique Warner Brothers, nous voyons sans cesse des êtres malfaisants qui tombent dans des gouffres rocheux quasi interminables, reçoivent des tonnes et des tonnes de rocs gigantesques sur le crâne, sont noircis, déchirés, "époilés" par la détonation d'un fusil de chasse en plein visage, etc. Ce qui est étonnant, c'est que ces êtres malfaisants, après tous ces déboires, reviennent toujours dans l'action à la scène suivante, frais et dispos, ne portant plus aucune trace du malheur précédent et toujours prêts à exécuter leur mille et un tours malfaisants! Nous en avons un exemple des plus concrets lorsque nous assistons à la présentation d'une saynette de la même série mettant aux prises le héros (i.e. le lapin Bugs Bunny) et l'être malfaisant entre tous, le Tasmanian Devil. Le Tasmanian Devil est un véritable monstre, une brute ignoble, tout à fait stupide, poussant des cris rauques et barbares propres à gêner le fauve le plus déchaîné. Notre monstre se déplace comme une tornade, semant la panique, en

quête insatiable de nourriture, dévorant et avalant "sur-gloutonnement" tout ce qui se mange. D'ailleurs, son menu, dans le dictionnaire zoologique de la série, inclut une liste sans fin d'animaux de toutes sortes: éléphants, hippopotames, tapirs, ardvarks, gnous, bisons, boas-constrictors... poulets, porcs, lapins, etc. Bugs Bunny, menacé par le monstre, lui fera avaler tour à tour, au moyen de ruses subtiles, des dindes bourrées de nitroglycérine<sup>116</sup>, un radeau pneumatique présenté comme un délicieux et tendre cochonnet truffé, lequel se gonfle immédiatement après ingestion, faisant prendre au Tasmanian Devil la forme de l'objet gobé.



TASMANIAN DEVIL

Que d'agressivité, que de sadisme, que de tendances et d'impulsions primitives repréhensibles à tout point de vue, qui sont exprimées sous le couvert d'une présentation humoristique, donnant une piètre figure d'enfants de chœur aux nazis de Dachau et de Buchenwald! Ici, sous le couvert de l'humour et de la fantaisie, tout ce qui censure de telles impulsions dans

---

<sup>116</sup>"Ho...ooo, a bit hard to digest, something must be wrong with my stomach today", dira le monstre étonné, surpris, dépité, après avoir été secoué par une violente explosion interne.

la vie réelle courante disparaît. La forme facile de l'oeuvre permet la décharge de tout un flot de tendances et de pulsions, actualisées et refoulées à partir du premier âge de la vie infantile, soit à partir de cette période du stade oral tardif dominé par des élans sadomasochistes. C'est un fait indéniable, au contact d'une telle oeuvre il y a, chez la plupart des gens, une véritable délectation, une libération d'énergie pulsionnelle et, de ce fait, une réduction de la tension pulsionnelle que l'on voit s'exprimer par le rire ou le sourire. En Amérique du Nord, rares sont ceux qui peuvent se vanter de ne pas en avoir fait l'expérience.

Ici cependant, nous nous devons d'apporter quelques explications sommaires afin d'éviter une certaine confusion chez le lecteur moins renseigné qui, en dépit de tout ce qui a été dit depuis le début de cet ouvrage, risquerait de perdre le fil des idées. Nous ne voulons pas signifier que c'est uniquement parce qu'un individu a éprouvé des frustrations puis refoulé son agressivité au stade oral tardif, qu'à la vue du spectacle irréel, violent et explosif de la déconfiture du Tasmanian Devil, il éprouvera un plaisir suivi d'une détente. Nous voulons tout simplement dire, qu'à ce stade, il commence vraiment à y avoir des réactions agressives et destructrices conscientes, de la part de l'enfant vis-à-vis l'entourage qui "résiste" assez souvent à ses attentes (ex.: la mère qui retire le sein parce que bébé l'a mordu; cf. citation de D. Lagache en p. 34 du mémoire).

A partir de cette époque où l'enfant commence à distinguer le moi du non-moi, plus il croît et se développe, plus il doit apprendre à refouler sa colère et son agressivité s'il veut conserver l'amour et la bienveillance de son entourage (surtout les parents). Peu à peu, cette attitude s'inscrira au niveau du surmoi et s'étendra à l'entourage social. Dès le stade oral tardif, l'individu sent puis sait peu à peu que son agressivité peut être source d'autres frustrations plus graves que celle qu'il a à subir en premier lieu; il se doit donc de retenir le plus possible cette agressivité. A cet instinct inné et nécessaire à la survie, s'oppose une réalité contrariante plus forte et, bien souvent, le seul compromis possible est le refoulement qui, graduellement, inscrit dans l'inconscient la tension non déchargée. De là, nous pouvons affirmer qu'en tout être humain (même le plus sage) il y a une certaine somme d'agressivité refoulée, qu'il lui a été impossible de décharger, laissant dans la psyché une tension qui exige une réduction et une détente bienfaisante. Ici, c'est précisément le rôle économique du dessin animé Bugs Bunny que de faire remonter ce sadisme refoulé, pas de n'importe quelle façon cependant, mais d'une façon "qui évite d'inquiéter le moi et de faire naître une angoisse", c'est-à-dire, dans le cas Bugs Bunny, au moyen d'une forme irréaliste et humoristique gravitant autour d'un mécanisme de négation par le fantasme. Forme irréaliste et humoristique propre à briser la censure et à rendre permise la décharge de tendances fort répréhensibles du point de vue d'une relation réelle avec autrui. Qui

n'a jamais entendu une personne en colère contre une autre préférer de semblables fantasmes? ooh... ce que je te me l'écrabouillerais, lui arracherais les cheveux un par un, etc...! Mais à part de dangereux psychopathes criminels ou autres individus du genre, qui saurait réaliser de si horribles pensées?

Toujours dans le but d'une meilleure concrétisation: après un malheureux accident où je perdis, dans une douleur "qui porte au coeur", l'ongle du gros orteil gauche, l'idée m'est venue de faire un rapprochement avec un personnage de la bande dessinée Spirou, soit le notaire Mordicus affligé d'un mal extrêmement douloureux situé dans la même région que le mien, la goutte au pied gauche. Comme maître Mordicus, j'étais aigri et souffrant, tentant le mieux possible de prendre mon mal en patience. Je ne pouvais endurer même le plus léger attouchement. Si un choc puissant était alors survenu sur mon orteil, je me serais, je crois, probablement affaibli de douleur. D'ailleurs, près de deux semaines après l'accident, j'étais encore excessivement minutieux dans ma surveillance pour éviter tout choc à mon pauvre orteil...

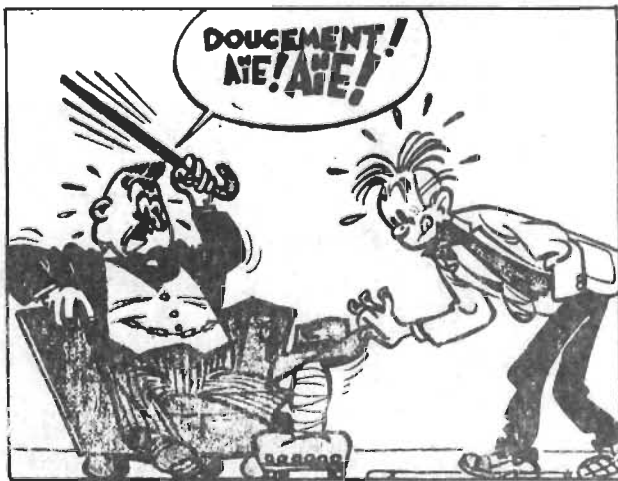
Dans cet épisode de Spirou et les héritiers (cf. pp. 135-138 du mémoire), c'est précisément ce qui se produit. La gaucherie innocente des deux héros, Spirou et Fantasio qui ont l'intention de faire une démonstration très sérieuse d'un appareil volant, fait qu'en trois occasions graduées le pauvre maître



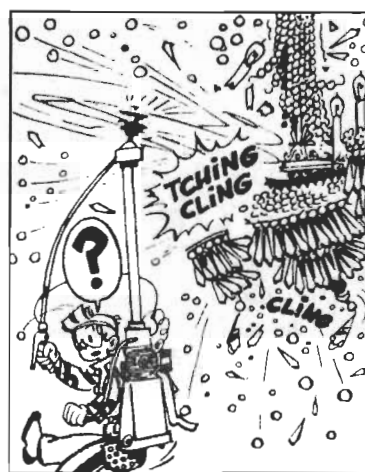
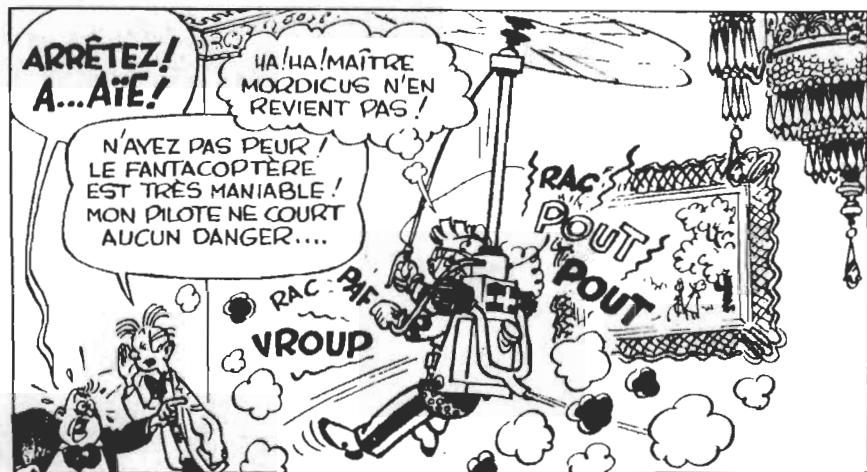
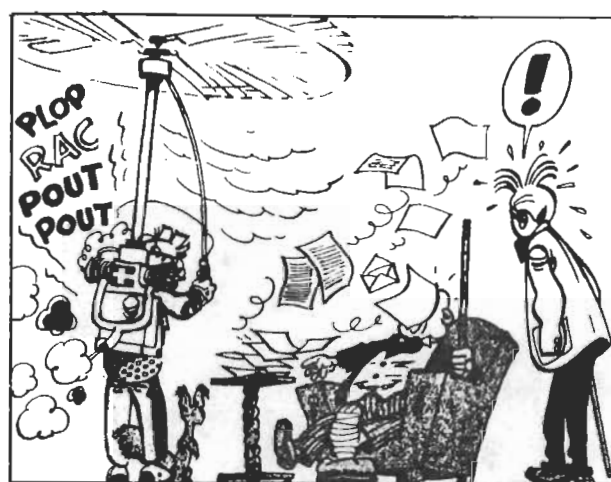
Mordicus passe d'une douleur à peine supportable à une douleur tout à fait insupportable qui, en réalité ferait s'affaïsser plus d'un homme. A la première séquence, nous assistons au léger attouchement du chapeau de Fantasio qui tombe sur le pied du maître Mordicus. La deuxième séquence nous montre un coup de canne emphatique donné malencontreusement par Fantasio. La troisième séquence nous fait voir le bouquet, soit Fantasio qui, perdant complètement l'équilibre en posant le pied sur les billes du lustre éparpillées aux quatre coins de la pièce, vient accidentellement tomber de tout son poids sur le pied du notaire, à la suite d'une gaffe monumentale de Spirou qui vient de détruire le lustre avec l'hélice du fantacoptère...

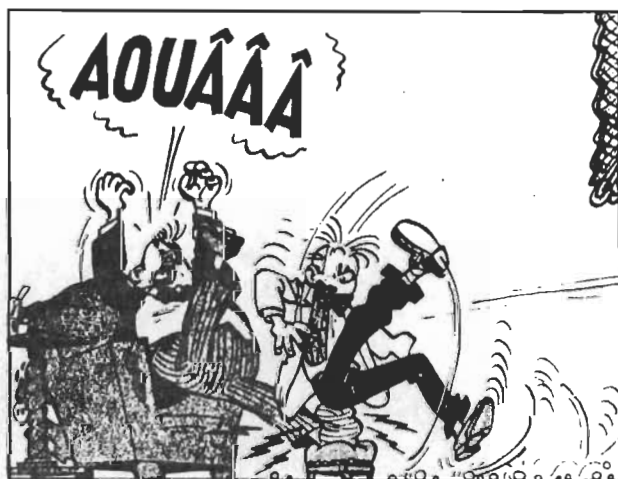
Si une telle chose se produisait dans la réalité, elle serait loin de provoquer le rire, du moins dans l'entourage immédiat du malheureux et dans l'immédiat de la situation. Mais dans Spirou, ceci devient des plus drôles, jusqu'à me faire m'esclaffer pour la N. ième fois, moi qui ai pourtant lu et relu tant de fois ce volume, témoin d'heureux moments de mon enfance. Ici, c'est surtout le comique de la situation qui fait que la forme nous "séduit", au point de faire remonter en surface le sadisme refoulé. Sous le couvert du comique de situation, des tendances nettement répréhensibles peuvent s'exprimer et amener une libération d'énergie pulsionnelle propre à procurer jouissance et réduction de tension. A la suite de cet exemple, la vérité de la citation de Freud aux pages 108 et 109 du mémoire ne peut que nous "sauter aux yeux"!...











Il nous est possible de pousser beaucoup plus loin notre analyse de Bugs Bunny et Spirou étant donné l'extrême richesse de leur contenu en matériel inconscient. Ne regardons que le Tasmanian Devil et maître Mordicus qui, en fait, jouent des rôles d'autorité et de puissance. Le Tasmanian Devil, par sa force et sa brutalité sans égale, impose sa loi de terreur à tous les sujets du règne animal<sup>118</sup>, jusqu'à ce que Bugs Bunny, désinvolte, génial, farceur, complètement détendu et doué d'une assurance frisant l'indifférence mette fin aux élans bestiaux de ce dernier. Maître Mordicus, lui, est un personnage bourru, strict et conservateur (son nom l'indique d'ailleurs très bien), situé assez haut dans l'échelle sociale, rendu complètement ridicule par les agissements maladroits de Spirou et Fantasio qui font craquer de toutes parts sa sérieuse intégrité et la régularité moche de son petit cadre de vie. Nous avons ici un bel exemple de transformation et de projection effectuées à un niveau tout à fait inconscient: le Tasmanian Devil et maître Mordicus, objets agressifs et objets d'agressivité, sont, à coup sûr, en lien direct avec ces heurts infantiles contre la contrainte autoritaire parentale que l'enfant ambivalent, dans ces accès de colère impuissante, rêve parfois de dépasser et de détruire afin de jouir d'une existence où tout lui sera désormais

---

<sup>118</sup> Souvent, dans la scène qui précède son apparition, on voit fuir en débandade des régiments d'animaux de toutes sortes, allant des fauves terrifiés aux gorilles paniqués, en passant par l'alligator attardé qui se change en sac de voyage (en peau d'alligator) afin de se camoufler et d'éviter le "très mauvais parti" que pourrait lui infliger le monstre en furie...



permis. Encore une fois, ici, la forme qui inconsciemment donne aux parents l'image du Tasmanian Devil et du notaire Mordicus, permet, sans qu'il y ait danger pour le moi, une décharge d'impulsions agressives refoulées durant l'aventure infantile face à la puissante autorité parentale.

Si nous descendons encore un peu plus profondément dans l'inconscient, les personnages de Bugs Bunny qui, sauf pour de rares occasions, sont tous des animaux (comme dans la grande majorité des productions animées), sont eux aussi, à coup sûr, en lien direct avec cette période de la vie où l'enfant est à la fois fasciné et terrifié par certains animaux sur lesquels il projette et déplace ses angoisses et ses désirs. D'ailleurs, nous avons quelque peu annoncé ce passage en page 125 du mémoire où, nous rappelant une citation précédente, nous constatons le rôle très important des animaux dans l'organisation des fantasmes du jeu symbolique. Les pédo-psychiatres américains Arnold Gesell et Frances Ilg viennent nous aider à confirmer cette assertion, dans un livre intitulé Child Development, an Introduction to the Study of Human Growth, lorsque, dans un passage, ils nous présentent un tableau chronologique des principales craintes et des principaux rêves des enfants. Dans ce tableau, au sujet des craintes de l'enfant, les animaux reviennent très souvent durant la période qui s'étend de 2 ans à 6½ ans environ. Mais, c'est dans les rêves que cette crainte se manifeste le plus: ainsi à 4½ ans, l'enfant aura peur de tous



les animaux et plus particulièrement des loups. A 5 ans, cette peur sera la même et elle portera surtout sur les loups et les ours. Vers 5½ ans, l'enfant rêvera que des animaux sauvages (loups, ours, renards, serpents) cherchent à l'attraper ou à le mordre; il rêvera aussi que des animaux domestiques, surtout des chiens attaquent son chien ou lui-même. A 6 ans, il rêvera encore, mais moins souvent, que des renards, des lions, des serpents, etc., cherchent à l'attraper et à le mordre. A 7 ans, certains enfants rêveront encore qu'ils sont pourchassés ou menacés par des animaux et qu'ils ne peuvent se sauver ou crier à l'aide<sup>119</sup>.

Les animaux, sujets de craintes réelles et oniriques très fréquentes à cet âge où l'individu commence à manipuler les schèmes intellectuels symboliques, se révéleront donc comme des sujets de choix dans l'élaboration de la pensée infantile dont la principale fonction, durant cette période, est de s'incorporer plus agréablement certains aspects pénibles de la réalité. L'enfant transformera donc, selon un ordre nouveau et au gré de ses besoins, cette réalité inquiétante et fascinante que sont les animaux. Les animaux deviendront, dans ses fantasmes ludiques, des compagnons ou des ennemis sur lesquels il projettera des éléments de sa relation avec ses parents

---

<sup>119</sup> Arnold Gesell, Frances L. Ilg, Child Development, an Introduction to the Study of Human Growth, Harper & Row, Publishers, New York, 1949, pp. 303-307.

(i.e. tendresse, drôlerie, colère, crainte des parents, activité moralisatrice de ceux-ci, etc.), premiers modèles de relation aux êtres.

Nous avons un exemple flagrant de ce lien étroit entre la fascination pour les animaux à l'âge infantile et la forme d'utilisation des personnages animaux de la bande dessinée ou du dessin animé, en regardant agir Spip (l'écureuil de Spirou) dans la scène chez maître Mordicus: en effet, Spip joue un rôle très moralisateur lorsque, l'air quelque peu découragé, il surveille ses deux sots d'amis accumuler gaffes sur gaffes. Finalement, Spip porte un jugement en disant, après la gaffe de Spirou sur le lustre: "Eh bien! ce coup-ci je crois que nous pouvons nous retirer." Et, pour ajouter au caractère moralisateur humain de Spip, remarquons la façon dont il secoue sa patte lorsqu'il prononce son jugement: il la secoue de cette façon quasi universelle qu'ont les humains en sentant qu'à la suite d'une erreur irréparable, il n'y a plus d'autre chose à faire que de se soumettre honteusement au destin et à la colère de la personne offusquée. Ce brave écureuil n'est pas sans rappeler ce "toutou" ou animal fétiche qui, pour les raisons que nous savons, devient le compagnon intime et idéal de tant d'enfants à l'âge du jeu symbolique et même au delà. Un tel compagnon ne se trouve pas que dans Spirou, songeons à d'autres héros de bandes dessinées célèbres: Tintin et Milou, Luckey Luke et son cheval Jolly Jumper (qui joue aux échecs avec son maître!),

Obelix et son chien Idéfix, etc.

Si nous voulons encore descendre plus profondément dans la psyché, ce Tasmanian Devil, qui dévore tout ce qui fait partie du règne animal, n'est pas sans analogie avec une des premières angoisses fantasmatisques de l'enfant, angoisse qui prend son origine au stade oral-tardif. En effet, à ce stade, l'enfant, dont l'unité symbiotique avec sa mère est à jamais brisée, devient conscient, dans ses accès de colère sado-masochiste, qu'en mordant et en mangeant il détruit. Dans son image-rie mentale peu développée et égocentrique, cette pulsion sadique se retourne contre lui, lui aussi peut être détruit de la façon dont il détruit. Ce fantasme anxigène archaïque est d'abord porté sur la mère, puis sur d'autres pourvoyeurs, pour finalement se déplacer, durant une bonne partie de l'enfance, sur des êtres réels ou imaginaires à l'aspect menaçant. Ce fantasme anxigène de dévoration, nous l'avons vu avec Gesell et Ilg, se manifeste le plus souvent dans les cauchemars des enfants de 5 à 7 ans où ils sont poursuivis et attaqués par des animaux sauvages (loups, ours, lions, tigres, serpents, etc.) qui veulent les mordre (ou les croquer).

Dans cette même veine de crainte fantasmatisque de dévoration, songeons aux histoires "d'ogres" et de "méchants loups" qui nous ont tant fascinés et terrifiés durant notre enfance. Songeons à ce passage de la mythologie gréco-latine

où le dieu Kronos (latin: Saturnus) dévorait ses enfants à leur naissance, de peur d'être plus tard détrôné par eux<sup>120</sup>. Ce fantasme, devenu élément d'une croyance collective, est un bel exemple de projection inconsciente et déguisée de l'enfant "oral" détruit "oralement". A cet élément oral se rattache, ici, un élément oedipien anxigène, soit celui du père destructeur tout-puissant, ayant déjà détrôné son propre père et qui sera à son tour vaincu par son propre fils Zeus (latin: Jupiter) sauvé du massacre infanticide par sa mère.

Toujours dans cette même veine d'angoisse archaïque par destruction orale, quel québécois qui a grandi il y a 15, 20 ou 25 ans ne se souvient pas de cette phrase à la mode dans presque tous les foyers, lorsque les enfants, encore pris dans leurs jeux, à l'heure du coucher, tentaient de prolonger leur plaisir afin de retarder le plus possible cette "plate" mise au lit, triste invention des adultes: "si tu ne te couches pas bientôt, "le bonhomme sept-heures"<sup>121</sup> va venir te chercher et de manger"?

---

<sup>120</sup>"SATURNE. Dieu de la mythologie romaine, identifié au dieu grec Kronos, fils d'Ouranos (le Ciel) et de Gê (la terre); détrôna son père, mais ayant appris qu'un de ses enfants le détrônerait, les dévorait tous dès leur naissance. Zeus fut sauvé par sa mère, Rhéa; plus tard, il vainquit Saturne et régna à sa place..." Sic in Dictionnaire usuel Quillet/Flammarion, Paris, 1959, p. 1230.

<sup>121</sup>Chez les français, il existe aussi un tel personnage folklorique du nom de "Croquemitaine". Les anglo-saxons ne font pas exception: chez eux nous retrouvons ce personnage sous le nom de "Bogey Man". Gesell et Ilg rangent cette crainte parmi les craintes typiques des enfants de 3 à 5 ans.

En nous appuyant sur des analogies de type destructif oral contenues dans la mythologie et le folklore, nous avons vu qu'il était possible qu'une angoisse, apparue au premier âge de la vie puis reléguée dans les profondes oubliettes de l'inconscient, ait encore une action sur la psyché et soit sujette à se retrouver dans une création aussi simple que la série animée Bugs Bunny. Cette angoisse, dans Bugs Bunny, se retrouve sous une forme humoristique irréaliste qui est, en réalité, un processus défensif très complexe élaboré inconsciemment dans le but d'éviter "d'inquiéter le Moi" et de libérer l'âme d'une tension anxiogène qui n'existe, maintenant, qu'à l'état de trace chez le spectateur adulte ou adolescent. Nous ne pourrions en dire autant du spectateur plus jeune où cette angoisse et les tensions qui s'y rattachent sont toutes récentes...

Il serait possible encore de nous étendre longuement, voire indéfiniment, sur le contenu inconscient de certaines créations qui, sous l'effet des voiles et des transformations d'une présentation séduisante, stimulent l'inconscient du spectateur et provoquent chez ce dernier un plaisir très profond lié à une réduction de la tension libidinale ou anxiogène. Mais nous préférons nous arrêter ici, car nous croyons sincèrement que ce qui a été vu jusqu'à maintenant est amplement suffisant à satisfaire les exigences de ce mémoire dont le but premier est, rappelons-le, d'amener le lecteur à une profonde réflexion sur l'essentialité de la réalité artistique.

### C. Compléments nécessaires à notre recherche

Après avoir présenté l'oeuvre d'art sous son aspect symptomatique, durant un si long moment, il serait vraiment maladroit de mettre fin à ce chapitre sans tenter de déterminer ce qui caractérise l'oeuvre d'art vue comme symptôme. C'est-à-dire, déterminer son rôle économique spécifique qui fait qu'elle est sujette à libérer des énergies profondes d'une façon propre à elle et qui ne se retrouve pas, par exemple, dans des phénomènes psychiques tels le rêve éveillé ou la névrose, ou dans les autres activités humaines telles les sciences, les sports, etc. Plus précisément: en quoi l'oeuvre d'art est-elle un symptôme spécial? Après nos "envolées" des deuxième et troisième chapitres, où nous avons vu l'oeuvre d'art tant du côté créé que du côté reçu, le moment ne saurait être mieux choisi pour nous livrer à ce travail.

#### 1. Vue d'ensemble de la situation de l'art par rapport aux autres modes d'être et d'agir

En fait, nous avons déjà réalisé une bonne partie de ce travail lorsqu'au début du chapitre nous avons traité du "plaisir formel" et du solide processus défensif qui y est inclus, transformant, voilant, déguisant désirs et angoisses de façon à ce qu'ils ne représentent plus une menace pour l'intégrité du moi. Bref, nous avons vu que cette transformation, en faisant disparaître des éléments menaçants pour l'intégrité

du moi, avait aussi pour effet d'amener une décharge de tensions libidinales ou anxiogènes. Finalement, cette absence de danger pour le moi et cette décharge de tension se révélèrent à nous comme les conditions essentielles de la jouissance profonde déclenchée par la création ou par le contact réceptif avec une oeuvre d'art.

Dans la perspective du mémoire, retenons surtout que, dans la grande majorité des oeuvres d'art créées ou reçues, il y a, au niveau de la forme, "un processus défensif extrêmement solide qui permet des issues riches de pulsion sans danger et déplaisir" évitant d'inquiéter le moi. Il faut aussi retenir que "ce processus inconscient chez le créateur est également inconscient chez l'amateur". Ce qui fait que le plaisir procuré par l'oeuvre d'art créée ou reçue est étroitement lié à une réduction de tension libératrice d'énergies profondes. Pourtant, si nous y songeons bien, tout agir humain est exécuté en vue d'une réduction de tensions qui peuvent aller d'un ordre strictement physiologique jusqu'à un ordre essentiellement psychique. L'art n'est donc qu'une des nombreuses façons qu'a l'homme de parvenir à une réduction de tension. Tout au long du mémoire, nous avons démontré que l'art, créé ou reçu était une orientation spécifique de l'énergie psychique, orientation qui se structure à travers les tensions éprouvées au cours des différents stades du développement infantile de l'homme. L'art, comme toute activité humaine, est à l'origine lié à un passé



infantile et à l'orientation énergétique qui en est résultée, à la suite de l'interaction individu-milieu; du moins, c'est ce que nous avons bien voulu démontrer au moyen de l'exemple de Baudelaire, pour la forme créée, puis au moyen des simples exemples de ce troisième chapitre, pour la forme reçue.

Cette façon de voir les choses, proposée au début du mémoire, nous a, dans un certain sens, fait voir le côté symptomatique de l'agir humain en général, tout en traitant de cette activité particulière qu'est l'art. Nous avons vu les choses sous l'angle d'une économie énergétique basée sur l'investissement des forces instinctuelles et pulsionnelles dans le monde réel. Ce qui nous plonge maintenant dans le vif du sujet et nous amène à dire que l'art, vu sous son jour symptomatique, a un rôle économique spécifique qui le distingue des autres secteurs de l'agir humain. L'art aurait donc une essence, c'est-à-dire un "quelque chose" qui ne se retrouve nulle part ailleurs dans la vaste gamme de l'agir humain. Pour nous aider à isoler ce "quelque chose", c'est Freud qui nous met sur une piste lorsqu'il dit que "l'art est la forme non obsessionnelle, non névrotique de la satisfaction substituée". Cette formulation, pour l'instant, nous aide au moins à établir une distinction entre l'art et la névrose, puis entre l'art et le rêve éveillé. C'est en tant que l'art peut réduire des tensions suite à une libération d'énergie, qu'il se distingue de la névrose. En effet, la névrose est un système défensif non réussi ou insuffisant, incapable de rendre désirs et angoisses selon

une formulation qui évite d'inquiéter le moi et, de ce fait, incapable de produire une réduction efficace de la tension psychique, laissant baigner l'individu dans un inconfort quasi permanent face au monde et à lui-même, l'empêchant plus ou moins de fonctionner selon les exigences de la réalité. Ce n'est pas non plus l'apanage du rêve éveillé, proche parent de l'art et, lui aussi, rejeton de la période ludique symbolique infantile. Le rêve éveillé, égoïste, sans déguisement, sans voile, sans concrétisation réelle, ne peut se révéler un réducteur de tension aussi efficace que l'oeuvre d'art qui, elle, par la présentation subtile de son contenu perceptible, donne au fantasme le droit d'exister au vu et au su de l'entourage social, sans représailles du surmoi.

Ceci ne nous aide pourtant pas à savoir en quoi, par rapport aux autres activités humaines institutionnalisées, l'art est un symptôme spécial; car les autres activités sont elles aussi des formes de la "satisfaction substituée". Aussi, pour nous aider à démarrer, posons-nous une question fort simple et dont nous connaissons déjà la réponse: quelle autre activité humaine peut se "vanter" de faire ressortir d'une manière sensible dans l'espace-temps, à travers une forme spéciale (i.e. peinture, sculpture, poésie, musique, cinéma, bande dessinée, etc.), des feelings passés et présents, conscients et inconscients?... En d'autres termes: aucune activité n'exprime, à la façon de l'art, cette propension bien humaine de retour aux objets ou aux événements premiers, sources de tensions anxiogènes ou libidinales.

Les activités autres que l'art impliquent une orientation d'énergie vers des objets réels, susceptibles de remplacer les objets premiers (ex.: le chirurgien qui a déplacé ses tendances sadiques au service de ses patients, le sportif qui a déplacé son agressivité première par la pratique d'un sport, le savant qui a déplacé son voyeurisme sur l'étude des bactéries, etc.). Tandis que l'art, par une présentation à caractère réel (ex.: la peinture réaliste) ou irréel (ex.: les oeuvres surréalistes, la série animée Bugs Bunny), implique une orientation d'énergie propre à recréer l'ambiance affective rattachée aux objets ou aux événements premiers. Ceci, dans le but d'amener une décharge de la tension qu'ont causé ces objets ou ces événements, même si l'objet ou l'événement actualisé dans la forme créée est substitutif, c'est-à-dire qu'il n'est pas l'objet premier (ex.: la géante du poème de Baudelaire qui, à un niveau très inconscient, représentait sa mère). L'art, comme toutes les autres activités, amène une réduction de tension libidinale ou anxigène, mais diffère de celles-ci, surtout au niveau de cette mise en scène (ou présentation) à caractère réel ou irréel, propre à amener une décharge de tension. Cette mise en scène, propre à rendre sensible un sentir, intervient en produisant des représentations d'objets réels ou irréels, alors que les autres activités interviennent en touchant directement à des objets réels.

D'après ce qui vient d'être dit, nous voyons immédiatement

surgir une question qui pourrait être ainsi formulée: si nous retrouvons dans l'art un processus défensif extrêmement solide, comment se fait-il qu'il n'est pas rare de voir des artistes dont le comportement névrotique et parfois psychotique est évident? Cette question doit être posée, car les exemples foisonnent: ainsi Baudelaire qui, même pour ses moindres allées et venues à l'extérieur de chez lui, était incapable de sortir sans compagnon (cf. mémoire citation de la p. 84); Beethoven qui a composé sa célèbre Neuvième Symphonie sous le coup d'une névrose; le passionné et mystique compositeur Robert Schumann (1810-1856) qui est devenu fou et a dû être interné jusqu'à sa mort; le peintre Van Gogh; le poète canadien Emile Nelligan; le poète surréaliste et mystique Antonin Artaud, etc. La même question se doit d'être posée encore plus, lorsque nous lisons ces lignes de Freud dans Introduction à la psychanalyse:

L'artiste est en même temps un introverti qui frise la névrose. Animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesses, gloire et amour des femmes. Mais les moyens lui manquent de se procurer ces satisfactions. C'est pourquoi, comme tout homme insatisfait, il se détourne de la réalité et concentre tout son intérêt, et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative, ce qui peut facilement le conduire à la névrose. Il faut beaucoup de circonstances favorables pour que son développement n'aboutisse pas à ce résultat<sup>122</sup>.

Ces mots qui viennent de celui-là même qui disait que "l'art est la forme non obsessionnelle, non névrotique de la

---

<sup>122</sup>Sigmund Freud, Introduction à la psychanalyse, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1971, p. 354.

satisfaction substituée", rendent inévitable une tentative de réponse à la question que nous avons formulée un peu plus haut.

Souvenons-nous de ces lignes d'André Berge (cf. mémoire, citation, pp. 69 et 70) qui disait que chez l'artiste, par les voies de l'abréaction et de l'acte créateur, l'oeuvre d'art prenait "une portée thérapeutique, à la fois en produisant un effet de délivrance et en aidant l'individu à retrouver son unité interne menacée". Berge ajoutait, aussi, que les conflits qui entraînaient la création d'une oeuvre, n'étaient pas tous du même ordre et ne se rapportaient pas tous au même niveau psychique: il y en avait de "personnels qui ont une tonalité névrotique et d'autres dont le caractère est universel, fondamental et simplement humain". Il nous devient donc permis de dire que, chez les artistes à personnalité névrotique, le processus défensif de l'oeuvre, quoique bien structuré, n'est pas suffisant à amener une réduction efficace de la tension libidinale ou anxio-gène, mais est tout de même assez efficace pour éviter ou retarder la rupture fatale de l'unité interne, du moins pour un certain temps.

Pour ces artistes, leur art va plus loin qu'une simple manière d'être au monde pour devenir en quelque sorte un ultime moyen de défense contre les coups de leur profonde douleur intérieure. Ici, le rôle de l'oeuvre d'art devient ouvertement et manifestement défensif et se révèle un refuge qui, par l'abréaction de ses sentiments et l'acte créateur aboutissant à une

création palpable, permet à l'artiste de projeter son mal à l'extérieur de soi, de l'isoler et de créer une quelconque distance sécurisante entre lui et sa douleur. Ainsi, l'artiste malade pourra contempler sa douleur. Tout comme le faisait Narcisse devant sa propre image (n'oublions pas que "l'art est primitivement un plaisir narcissique"; cf. citation de Luquet, mémoire p. 71), sauf qu'ici, cette image douloureuse est désormais rehaussée, embellie, sublimée, par l'utilisation inconsciente d'un solide processus défensif. Baudelaire qui se projette magnifiquement sur l'image de l'albatros, "prince des nuées", ne se voit-il pas en plus beau et d'une façon plus convenable? Dans le poème La Géante, la passivité et la sexualité malade de Baudelaire ne sont-elles pas rehaussées, embellies et sublimées par l'image de ce chat voluptueux tout à fait dépendant du bon vouloir de sa maîtresse?...

Cette solide utilisation du processus défensif, embellissant et sublimant leur propre sentir, permet sans doute à ces artistes de mieux supporter leur névrose que les névrosés non artistes ou moins doués (certaines personnes embelliront leur image en accentuant leur rôle dans leur profession ou dans quelque autre activité) qui, bien souvent, n'auront d'autre recours que la compulsion<sup>123</sup> indomptable à une série d'actes ou

---

<sup>123</sup>COMPULSION: besoin insistant, itératif, envahissant et répudié d'accomplir des actes en contradiction avec les désirs conscients habituels d'un sujet ou avec son système de valeurs. C'est un substitut, à caractère défensif, d'idées et

de comportements spéciaux appelés "rituel névrotique"<sup>124</sup>. Par exemple: l'obsessionnel dont l'angoisse remonte à une honte face aux plaisirs de la période anale qui lui auront été refusés par une éducation trop sévère. Cet obsessionnel, suite à un refoulement massif, pourra développer une "manie" de la propreté et se sentira profondément angoissé jusqu'à ce qu'il se soit lavé les mains au moins cinq ou six fois avant chaque repas. Ce qui ne veut pas dire que les artistes névrosés ou autres malades doués soient épargnés de la compulsion à un rituel sécurisant (ex.: Baudelaire qui ne sortait jamais sans compagnon). D'ailleurs, les oeuvres de ces artistes sont, bien souvent, le résultat d'une compulsion à créer afin de contrecarrer les coups d'une angoisse oppressante. Ces oeuvres "compulsives" se révèlent tout de même plus efficaces que le simple rituel, du fait que, par l'abréaction et l'acte créateur, l'artiste y exprime d'une manière palpable sa relation affective avec le monde; ce, de la façon bien structurée et technique que nous savons déjà, tour de force à peine possible pour le "névrosé moyen".

---

de désirs refoulés encore moins acceptables que l'acte compulsif dont l'abstention déclenche de l'angoisse. In Vocabulaire psychiatrique.

<sup>124</sup>RITUEL: en psychiatrie, suite d'actions posées de façon répétée et compulsive. Comme dans l'acte compulsif simple, l'abstention du rituel déclenche de la tension et de l'angoisse. In Vocabulaire psychiatrique.



Ces deux derniers paragraphes trouvent en quelque sorte un appui et surtout un complément dans ces lignes du spécialiste de l'art pathologique, le psychiatre français Jean Vinchon qui, comme nous en ce moment, tente lui aussi de déterminer de quelle façon "le dessin d'images intérieures peut atténuer ou faire disparaître les obsessions et les angoisses":

Les obsessions et les rêveries profondes comportent des images intérieures plus ou moins intenses. Ces images ont une valeur symbolique. La structure des associations d'images et d'angoisses ou d'inquiétude varie d'intensité suivant les individus. Elles se développent sur divers plans psychiques que décèle l'analyse psychologique et qui explique leur force et leur ténacité. Dans ces conditions, il est permis de se demander comment le dessin d'images intérieures, qui semble parfois un jeu, peut atténuer ou faire disparaître les obsessions et les angoisses ou renforcer en dehors de la maladie la maîtrise de soi dans les heures d'attente et d'inquiétude?

Au cours de ce travail, nous avons rencontré trois processus importants qui aident à comprendre l'action des griffonnages automatiques et des dessins thérapeutiques. Ces processus dépendent des facteurs en rapport avec une nécessité d'auto-protection qui mettent en jeu, souvent en même temps, la stimulation des rêves, des associations libres, l'évocation des souvenirs oubliés et, parmi eux, des souvenirs d'enfance les plus anciens ainsi que la liquidation de la régression infantile.

1. Le processus de projection est le plus classique. Son action cathartique<sup>125</sup> qui amène l'abréaction presque miraculeuse de certaines obsessions, est connue. La projection se traduit par le "besoin machinal" de dessiner, souvent impérieux [...]. Elle dirige son dynamisme sur un objet émanant du sujet et qui étend le

---

<sup>125</sup>CATHARSIS: 1) libération thérapeutique de certaines idées par verbalisation et dégagement d'affect approprié; 2) l'envahissement partiel du champ de la conscience par du matériel inconscient (refoulé, oublié). On confond parfois à tort catharsis et abréaction. In Vocabulaire psychiatrique.

champ et les possibilités de prise de conscience de celui-ci. La projection n'est pas toujours libératrice et peut aggraver le narcissisme en l'objectivant. L'existence d'un don esthétique active et assouplit le dynamisme de la projection<sup>126</sup>.

2. Le processus de dérivation<sup>127</sup>. Le besoin de dessiner aboutira à la création de symboles nouveaux qui se développeront à côté des symboles obsessionnels ou à la multiplication de ces derniers qui les dépouillera peu à peu de leur contenu affectif. Ce développement se poursuivra, mettant en jeu non seulement des images, mais toute la gamme des états affectifs inexprimables. Le dynamisme du symbole obsédant n'est pas attaqué utilement au cours d'une "bataille", comme celles que décrivent les malades. Il sera dérivé dans les cas favorables, entraîné dans une nouvelle voie qui conduira à la réunification du psychisme et à une meilleure adaptation à la vie. Le sujet qui peut dessiner comme celui qui peut travailler en général, même s'il reste obsédé, ne le sera pas de la même façon que le malade livré à la seule activité de la névrose.

3. Le processus de compensation résulte en grande partie des mécanismes précédents qui le préparent. Il complète la dérivation du mécanisme obsessionnel.

La compensation deviendra sublimation quand elle ira chercher ses images sur les sommets.

Les limites de l'action de ces processus s'élargissent, en même temps qu'ils renouvellent les associations d'idées et d'états affectifs ainsi que les rêves<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup>Ce qui confirme l'avantage de l'artiste malade sur le "névrosé moyen" qui ne jouit pas de dons esthétiques. Voir la citation à la p. 67 du mémoire au sujet des dons.

<sup>127</sup>Ce terme doit être vu ici comme synonyme de "déplacement".

<sup>128</sup>Jean Vinchon, La magie du dessin, du griffonnage automatique au dessin thérapeutique, Desclée de Brouwer, Bibliothèque neuro-psychiatrique de langue française, Bruges, 1959, pp. 157-158.

En fin de compte, nous pouvons voir l'oeuvre de l'artiste malade, comme une exhibition, une surcompensation, une sublimation de sa maladie, qui élève la maladie au-dessus de la maladie. En effet, par sa magie ou sa maîtrise des déguisements et des voiles défensifs, ce type d'artiste en vient à donner un caractère séduisant à sa névrose et à la rendre digne d'exister au vu et au su de la collectivité. L'oeuvre durable et bien reçue des Baudelaire, Proust, Van Gogh, Nelligan, etc., devrait nous en convaincre.

La névrose de Marcel Proust ou d'Edgar Poe [...] ont marqué leurs oeuvres, ne serait-ce que par les expériences morbides vécues et le cachet imprimé à la personnalité. L'oeuvre n'est cependant pas l'expression pure et simple de la maladie et au delà d'elle, avec des moyens techniques indépendants de la pathologie<sup>129</sup>. Dans la mesure où l'oeuvre exprime la personnalité, elle en exprime, pour une part d'ailleurs très variable, la morbidité, car elle peut l'exhiber, la sublimer ou la surcompenser<sup>130</sup>.

Donc, malgré la tonalité malade de certaines oeuvres, il n'y a pas que maladie. Car cette maladie s'est elle même dépassée pour être reçue par le spectateur, non comme une simple affliction, mais bien comme une oeuvre d'art, source de plaisir esthétique liée à une réduction de tension. C'est, sans aucun doute, ce dépassement de la maladie par une création

---

<sup>129</sup> Ces moyens techniques sont évidemment liés aux dons esthétiques.

<sup>130</sup> Gabriel Deshaies, Psychopathologie générale, Presses Universitaires de France, Collection "Le psychologue", no 6, Paris, 1967, p. 120.

reçue comme non inquiétante par le moi du spectateur, qui fait que Freud, à l'échelle de l'humanité, a persisté à dire que "l'art est la forme non obsessionnelle, non névrotique de la satisfaction substituée"...

## CHAPITRE IV

### L'ART, ACTIVITE HUMAINE ESSENTIELLE (CONCLUSION)

Après toutes les longues élaborations et la lente progression des idées présentées aux chapitres précédents, nous voici finalement arrivés à regarder en arrière afin de faire ressortir, grâce à ce court chapitre conclusif, les points de l'ouvrage qui nous aideront à en concrétiser le but réflexif et, par le fait même, à mieux saisir l'essentialité de l'activité artistique comme modalité propre à aider l'homme à assumer sa condition au sein de l'univers.

Dès le début de cet ouvrage, on aura sans doute eu l'impression qu'en proposant de faire ressortir l'essentialité de l'activité artistique, je me suis "acharné" à démontrer une chose que savaient déjà la plupart des gens instruits et cultivés. Mais un peu à la façon des artistes hyperréalistes dans leur profond souci du détail, je me suis pris à songer qu'ici aussi "une vision plus précise, des connaissances plus exactes ne peuvent faire de mal". Dans ce mémoire, ce fut comme si en voyant une vaste fresque, nous avions presque immédiatement porté

notre attention sur une partie de celle-ci, pour en scruter avec soin tous les détails et ainsi nous enrichir d'une connaissance plus exacte, "plus spécialisée", d'une partie d'un vaste tout humain. En délaissant volontairement l'aspect "création" (tout en ne l'ignorant point), nous nous sommes donc appliqué à tenter de nous enrichir d'une connaissance plus exacte de l'activité artistique, vue uniquement sous l'aspect d'une "économie du désir et des résistances". Nous souhaitons fermement que cette connaissance puisse nous aider à confirmer avec plus de poids ce qui paraissait déjà être une forte évidence pour beaucoup de gens.

Toutefois, avant d'aborder tel quel l'aspect d'une "économie du désir et des résistances", nous avons dû nous livrer à un laborieux travail de préparation où, tour à tour, nous avons laissé pointer le rôle primordial du "sentir" (feeling) humain dans l'oeuvre d'art créée et reçue, fait un rappel théorique sur les sources premières et structurantes du sentir humain, pour finalement isoler le noyau primitif de l'activité artistique, soit le "jeu symbolique" infantile.

Sans passer par ces trois étapes, il aurait été difficile de mener à bien notre projet afin de le rendre accessible à la majorité. La première étape était une étude sommaire de la psychologie consciente et manifeste de l'activité artistique. Tout en nous faisant saisir l'origine et la portée

affective de l'activité artistique, cette étape nous a montré que l'art était une tentative de l'homme pour donner au monde une forme qui corresponde aux dimensions de son âme, de son sentir. Ici, nous n'avons qu'à nous rappeler l'exemple que nous fournissait le spécialiste A. Dew lorsqu'il disait que la Symphonie pastorale de Beethoven "exprimait les émotions qu'un contact intime avec la nature avait su éveiller en lui". La deuxième étape consistait en rappel théorique des principes fondamentaux de la psychanalyse. Ceci, pour nous permettre de saisir les grandes lignes de l'aventure de chaque être humain soumis, dès les premiers instants de son existence, à des heurts incessants avec son milieu de vie. Ce sont ces heurts qui contribueront à donner une orientation spécifique à ses énergies instinctuelles et pulsionnelles, déterminant ainsi sa manière post-infantile d'être au monde. Ce faisant, nous avons aussi jeté un regard assez approfondi sur les mécanismes de défense du moi, éléments nécessaires à la survie de l'homme à tous les niveaux de son existence. Après cette deuxième étape, nous avons porté une attention très spéciale sur une période ludique s'étendant de l'âge de 2, 3 à l'âge de 5, 6 ans, soit cette période où l'enfant s'adonne au jeu de type symbolique. Nous avons vu que, dans le développement intellectuel et affectif, cette période était marquée par les premières tentatives structurées et organisées de l'être humain pour donner au monde, objet de terreurs et de désirs, une forme qui corresponde aux dimensions de son sentir, l'aidant ainsi à sauvegarder une



intégrité personnelle souvent menacée par les inévitables conflits intérieurs et extérieurs. En effet, à travers l'activité ludique symbolique, l'enfant organise, transpose au gré de ses besoins "les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance", tout comme dans l'activité artistique qui, selon Jean Onimus, réalise les "nostalgies" et "résout les antinomies" de l'homme.

Ces trois étapes du premier chapitre nous ont donc permis d'entrevoir l'art, en vertu de ses origines ludiques, comme un compromis naturel d'ordre défensif entre l'homme et la réalité. Compromis naturel qui est dans l'essence même de l'être et de l'agir de l'homme dans son aventure existentielle. Les deux autres chapitres vont tenter de confirmer nettement ceci, l'un en s'attachant à l'aventure psychique du créateur lui-même, l'autre en s'attachant à l'aventure psychique du ou des spectateurs non artistes, mais qui par leur essence humaine sont tout de même sujets à être réceptifs aux réalisations artistiques et à sentir que, dans celles-ci, il s'y trouve une partie d'eux-mêmes.

Le deuxième chapitre a voulu nous faire "assister" au développement de la personnalité artistique. Ce, à partir des premiers contacts sensoriels et des premières relations affectives du futur artiste avec son milieu de vie infantile, jusqu'à l'éclosion de sa personnalité à travers une forme d'art caractéristique de son mode d'être au monde.

En particulier, nous avons tenté de "cerner" le rôle spécifique des parents dans la formation du futur artiste. Nous avons vu que, dès le premier semestre de vie, les parents jouent un rôle "sensoriel" de premier plan. Par le simple contact sensoriel qu'ils peuvent avoir avec le nourrisson, c'est à eux qu'il revient de favoriser certaines aires de contact au détriment d'autres, faisant en sorte que des systèmes sensoriels préférentiels seront utilisés par l'enfant. Ceci contribue très largement à "fixer" ce qui sera plus tard le mode expressionnel (i.e. le toucher pour le futur sculpteur, la vue pour le futur peintre, dessinateur ou cinéaste, etc., l'ouïe pour le futur compositeur musical, etc...). A ce sujet, rappelons-nous les lignes du docteur Pierre Luquet: "Il existe à la fois un chemin court et long qui va du pétrissage du sein maternel à celui de la glaise, du regard pénétrant au dessin incisif, de la berceuse sonore à la caresse sonore qui habite le musicien..."

Quoique tout au long du développement du futur artiste (comme dans celui de tout individu d'ailleurs), le rôle des parents ou de leurs remplaçants soit omniprésent dans l'organisation de la personnalité, c'est à l'âge du ludisme symbolique que ce rôle parental prend le plus d'éclat et qu'il est de toute importance "pour fixer le mode esthétique d'adaptation" qui fera qu'un individu sera ou non artiste. Nous savons qu'à cet âge l'enfant exprime ouvertement sa relation au monde (i.e. désirs et craintes) par la voie du fantasme omniprésent dans ses jeux.

Cette voie est rendue possible par ce nouvel acquis intellectuel qu'est la symbolisation qui permet à l'enfant de représenter une chose par une autre, une image par une autre, une idée par une autre. Si les parents encouragent et participent à l'expression des fantasmes ludiques de leur enfant, ils éviteront que celui-ci fasse une utilisation exclusive des schèmes mentaux logiques qui commencent à faire leur apparition vers 7, 8 ans. En fait, l'enfant sentant que la plupart de ses élaborations fantasmatiques sont reçues et acceptées par l'autorité parentale (qui est aussi un modèle de comportement), continuera à adopter largement cette voie de solution à ses conflits, évitant ainsi une "crispation" à une "utilisation des formes logiques et rationnelles". Cette "crispation de l'attachement à la réalité" est "l'adaptation pathologique qui représente pourtant, pour une bonne part de l'humanité, l'adaptation habituelle".

Après avoir vu les conditions d'apparition du mode d'adaptation esthétique, nous avons vu ce qui sous-tendait ce type d'adaptation et en formait les thèmes. C'est-à-dire que nous avons vu les conflits, les angoisses, les désirs (tous dont la source remonte inévitablement au type d'interaction individu-milieu qui prévalait durant l'enfance de l'artiste), représentés, transformés, voilés au moyen d'une solide utilisation des processus défensifs. Ceci, afin d'éviter d'inquiéter le moi tout en permettant une décharge libératrice de tension libidinale ou

anxiogène. Nous avons surtout vu ceci au moyen d'un rapprochement entre deux poèmes de Baudelaire et les grandes lignes de son aventure infantile. Nous avons voulu faire ressortir le lien qui existait entre les principaux événements qui ont marqué l'enfance du poète et les thèmes élaborés dans ses deux poèmes. Nous y avons vu assez nettement (du moins le croyons-nous sincèrement!) la charge affective de l'aventure infantile qui était liée à ces poèmes, charge affective déterminant la manière adulte de Baudelaire d'être au monde et dont l'oeuvre poétique est le miroir.

Ce deuxième chapitre nous a fait voir, à toutes fins pratiques, que la personnalité artistique s'exprimant à travers telle ou telle modalité artistique, élaborant tel ou tel thème, était un mode vital d'organisation individuelle, une espèce de lieu d'être, structuré, construit par et pour lui, où l'individu se sentait plus apte à protéger son intégrité et à assumer son existence.

Le chapitre suivant se consacre à la psyché du non-créateur face à l'oeuvre d'art, c'est-à-dire à la psyché de la plus grande partie de l'humanité, celle qui, pour parvenir à assumer sa condition humaine, a développé (en vertu de l'interaction individu-milieu de vie infantile) des modes de relation au monde autres que celui de "l'adaptation esthétique" caractéristique à l'artiste.

Antérieurement, nous avons vu que c'était le sort de tous les humains que d'avoir à assumer des tensions libidinales et anxieuses du même ordre. Ces tensions varient cependant d'intensité d'un individu à l'autre, selon l'aventure de chacun. C'est en fonction de cette inhérence de la tension libidinale et anxieuse que nous pouvons dire que l'art est aussi pour le non-artiste tout comme il l'est pour l'artiste, un lieu d'affinité avec soi-même. En effet, le troisième chapitre a démontré qu'en vertu de cette recherche vitale de réduction de tension libidinale ou anxieuse, le non-artiste était lui aussi sujet à éprouver un plaisir et une réduction de tension plus ou moins grands au contact d'une création artistique, tout comme l'artiste est sujet à l'éprouver en créant une oeuvre.

D'une certaine façon, au moment de la période ludique symbolique, où ils arrangeaient "les choses du monde selon un ordre nouveau tout à leur convenance", l'artiste et le non-artiste n'étaient en général pas tellement différents l'un de l'autre; ceci, jusqu'au moment où le non-artiste réalise une "crispation de l'attachement à la réalité", en faisant peu à peu une utilisation presque exclusive des schèmes mentaux logiques et rationnels pour ne garder des schèmes ludiques symboliques, à l'âge adulte, que la rêverie diurne égocentrique et l'humour. Ici, le mode d'adaptation esthétique demeure donc, mais sous une forme atrophiée, quasi latente, beaucoup moins

manifeste et, surtout, beaucoup moins fonctionnelle que chez l'artiste qui, lui, en a fait son mode d'être au monde. L'artiste, "spécialiste" de ce mode d'adaptation, grâce à sa technique artistique, saura stimuler ce qui était latent chez le non-artiste. Par la présentation "séduisante" d'une oeuvre, le créateur saura produire chez le spectateur une réponse affective qui évitera "d'inquiéter le Moi" et qui, de ce fait, fera en sorte que le monde soit de nouveau organisé "selon un ordre nouveau tout à la convenance" de ce spectateur. Ce qui, finalement, se révélera comme une issue à certaines tensions libidinales ou anxiogènes émanant de sources psychiques très profondes.

L'artiste, qui dans la présentation de son oeuvre a perfectionné le mode d'adaptation esthétique, saura très souvent atteindre le spectateur dans son sentir le plus secret, le plus inconscient et, très souvent, le plus répréhensible. De ce fait, l'artiste fera éprouver au spectateur une jouissance, résultat immédiat de la libération de certaines tensions qui n'avaient, pour se décharger, d'autres issues que la rêverie diurne égoïste et l'humour. Le créateur, par sa "magie" des changements et des voiles défensifs, réussit à donner une issue plus acceptable à la décharge de certaines tensions libidinales ou anxiogènes. Par la forme de son oeuvre, le créateur "séduit" son spectateur pour lui permettre d'étaler d'une façon sensible (par le biais du contact avec l'oeuvre) et au grand

jour des "feelings" qui seraient mal vus aux yeux intransigeants du surmoi et de l'entourage social.

Nous avons voulu concrétiser ceci, surtout au moyen d'exemples fort simples et tirés d'oeuvres accessibles à tous, soit l'analyse d'un passage de la bande dessinée Spirou et l'analyse des principaux thèmes gravitant autour d'un personnage de la série animée Bugs Bunny. Pour ne mentionner qu'un des aspects analysés, nous avons vu tout le sadisme ("propre à faire rougir les nazis de Dachau et Buchenwald") contenu dans ces oeuvres. Nous y avons vu la façon dont des actes répréhensibles à tous les points de vue étaient devenus des faits acceptables pour le moi du spectateur, grâce à la présentation humoristique fondée sur un processus défensif de négation par le fantasme. Ici, la décharge de la tension sadique, commune à tous les humains, pouvait se réaliser en toute liberté "évitant d'inquiéter le Moi" aux yeux du surmoi et de l'entourage social. Cette décharge de tension est un fait indéniable expérimenté par des millions d'enfants et d'adultes qui entrent ou sont entrés en contact avec ces créations; le rire ou le sourire de ces gens est l'évidence même de ce plaisir libérateur de tension.

Ce troisième chapitre nous a démontré qu'en fait, même sans avoir adopté le mode d'adaptation propre à l'artiste, le non-artiste, en vertu de son aventure infantile et de sa nature



humaine, possède toujours, au fond de lui-même, cette modalité issue du ludisme symbolique infantile, premier mode structuré et organisé par l'homme afin de sauvegarder son intégrité face à ces heurts incessants avec la réalité. Même si les schèmes mentaux du ludisme symbolique ne se sont pas développés ou spécialisés vers les modalités de l'expression artistique, même si ces schèmes ont pris une tangente moins fonctionnelle que chez le créateur, le non-créateur y aura tout de même inconsciemment recours par son contact avec des oeuvres où il saura reconnaître son propre sentir. Ce qui lui permettra, répétons-le, une bénéfique décharge de tension libidinale ou anxiogène qui, allégée sous une autre forme, risquerait "d'inquiéter le Moi", du fait qu'elle puisse être jugée "inacceptable aux yeux intransigeants du surmoi et de l'entourage social".

Ce rappel des grandes lignes et des phases essentielles de notre recherche, devrait maintenant nous permettre de justifier avec force le titre de ce chapitre conclusif, voire le titre de tout le mémoire. A savoir que l'art et les schèmes adaptatifs qu'il implique, vus sous l'angle d'une "économie du désir et des résistances", ne peuvent être perçus autrement que comme essentiels à l'homme pour lui aider à assumer sa condition humaine.

Toute l'existence humaine est canalisée par cette recherche de détente des tensions libidinales ou anxiogènes.

Cette recherche de détente est, en réalité, fonction d'un puissant héritage biologique d'instincts et de pulsions qui fait que l'homme, dans ses attentes, se heurte souvent et inéluctablement à une réalité qui lui "résiste". Pour assurer sa survie, conserver son intégrité face à ces heurts, l'homme, avec les moyens mis à sa disposition par son héritage phylogénétique, doit apprendre peu à peu à réaliser un équilibre d'ordre défensif et intégratif entre lui et le monde réel. Dans cet ordre de faits, l'organisation ludique et fantasmatique du monde, "selon un ordre tout à sa convenance", est l'un des premiers moyens élaborés et structurés par la psyché du jeune humain afin de l'aider à sauvegarder une intégrité souvent menacée et, par le fait même, l'aider à réduire la tension libidinale ou anxiogène. L'enfant y exprime ouvertement sa relation au monde, il y exprime son sentir face au monde. A partir de ce sentir agréable ou désagréable, il transforme, ajuste les faits à la mesure de ses besoins, pour finalement éprouver une détente plus ou moins satisfaisante de ses tensions.

Il était donc vital pour l'homme que, durant sa période infantile où il était tout à fait faible et impuissant, il ait pu se donner une certaine consistance personnelle en organisant le monde en fonction de son sentir. Cette modalité de relation au monde, en se développant et en se perfectionnant, devient plus tard pour certains individus (les créateurs) une façon d'assumer leur condition humaine, une façon de soulager leur

âme des tensions inhérentes à la vie. Cette modalité fut aussi, pendant un certain temps, dans ses caractéristiques d'origine, propre aux individus qui ne seraient pas des créateurs. Ces individus l'ont délaissée peu à peu pour adopter d'autres modalités aptes, elles aussi, à les aider à assumer leur existence. Pourtant, cette modalité a cependant laissé chez les non-artistes une trace indélébile. Ce qui revient à dire que cette modalité, quoique moins manifeste et moins fonctionnelle, demeure tout de même chez eux en tant que mode secondaire d'adaptation qui se révélera lors de la jouissance libératrice de tension, éprouvée au contact de certaines oeuvres d'art correspondant à leur sentir le plus secret, le plus profond et le plus inconscient.

En vérité, toutes les activités de l'homme témoignent d'un effort d'adaptation, d'un refus d'accepter une perte d'intégrité; à la limite, elles témoignent d'un refus d'accepter le chaos. C'est en ce sens que nous pouvons dire que l'activité artistique est essentielle à l'homme, comme mode premier de refus du chaos, chez l'artiste, comme mode secondaire de ce même refus, chez le non-artiste. L'organisation ludique en est une preuve certaine, puisqu'elle est un des premiers efforts d'organisation structurés en vue de parer à la menace du chaos désintégrateur. A cet effet, reprenons ces lignes très synthétiques d'André Berge qui marquaient si bien la fin du deuxième chapitre et qui, par leur intensité, couronneront à merveille

tous les efforts de ce long ouvrage:

Nous avons vu que l'individu était le résultat d'une organisation; nous pouvons ajouter qu'il témoigne d'un refus d'accepter le chaos. En tant qu'il est une forme de vie organisée, il y a en effet entre ce chaos et lui une véritable incompatibilité. C'est pourquoi toutes les activités de l'homme semblent tendre à le défendre de la menace que le chaos représente pour lui. La science tout entière est un effort pour comprendre le monde, c'est-à-dire pour découvrir, au-delà de la diversité des apparences, un ordre, une unité. La vision artistique du monde correspond en somme à un effort du même genre, qui diffère de la compréhension scientifique par son caractère global, immédiat, affectif, intuitif.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARAGONES, Sergio. "A Mad Look at Sharks". In Mad Magazine. Vol. 1, no 180, E.C. Publications Inc., New York, January 1976, 49 p.
- BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal et autres poèmes. Garnier-Flammarion, Paris, 1964, 252 p.
- BERGE, André, Anne Clancier et al. Entretiens sur l'art et la psychanalyse. Mouton, Paris, 1968, 367 p.
- BERNIS, Jeanne. L'imagination. Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je? no 649, Paris, 1966, 115 p.
- BRIND'AMOUR, Serge. "Les héros de papier". In Nous. Nous Magazine Ltée, Montréal, novembre 1973, 64 p.
- BUCHANAN, Donald, Kathleen Fenwick et al. Terre des hommes. Exposition internationale des Beaux-Arts. Galerie nationale du Canada, Montréal, 1967, 398 p.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité. Payot, Paris, 1971, 262 p.
- COLETTE, Albert. Introduction à la psychologie dynamique; des théories psychanalytiques à la psychologie moderne. Collection de sociologie générale et philosophie sociale. Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1970, 267 p.
- DECAUNES, Luc. Charles Baudelaire. Collection poètes d'aujourd'hui, no 31, Seghers, Paris, 1963, 219 p.
- DE GROSOIS, Louise, Raymonde Lamothe, Lise Nantel. Les patentoux du Québec. Editions Parti-Pris, Collection du Chien d'Or, no 4, Montréal, 1974, 272 p.
- DESHAIES, Gabriel. Psychopathologie générale. Presses Universitaires de France, Collection "Le psychologue", no 6, Paris, 1967, 292 p.

- DEW, A. Art. In Encyclopaedia Britannica. Vol. 2. University of Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, London, Toronto, 1946, 1016 p.
- ERICKSON, Eric H. Adolescence et crise, la quête de l'identité. Nouvelle bibliothèque scientifique, Flammarion, Paris, 1972, 328 p.
- FILLOUX, Jean-Claude. La personnalité. Collection Que sais-je? no 758. Presses Universitaires de France, Paris, 1970, 128 p.
- FRANQUIN, R. Spirou et les héritiers. Dupuis, Paris, Anvers, Eindhoven, Marcinelle-Charleroi, Montréal, 1952, 64 p.
- FREUD, Sigmund. Essais de psychanalyse appliquée. Gallimard, NRF, Paris, 1933, 251 p.
- FREUD, Sigmund. Introduction à la psychanalyse. Petite Bibliothèque, Payot, Paris, 1971, 496 p.
- FREUD, Sigmund. Malaise dans la civilisation. Bibliothèque de psychanalyse, Presses Universitaires de France, Paris, 1971, 107 p.
- GABOURY, Placide. "Le hippie et l'homme "distancié": deux attitudes devant la réalité. In Prospectives. Vol. 5, no 2, Centre de développement et de recherches en éducation (CADRE), Montréal, avril, 1969, 67 p.
- GARDNER, Howard. The Arts and Human Development, a Psychological Study of the Artistic Process. John Wiley and Sons, New York, London, Sidney, Toronto, 1973, 395 p.
- GESELL, Arnold, Frances L. Ilg. Child Development, an Introduction to the Study of Human Growth. Harper and Row, Publishers, New York, 1949.
- KANDINSKY, Wassily. Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Bibliothèque Médiations, Denoël/Gonthier, Paris, 1969, 183 p.
- KOREN, Ed. "I'm Glad I'm not Censoring my Fantasy Life Anymore". In Esquire, the Magazine for Men. Esquire Inc., Chicago, July, 1975 156 p.
- KULTERMANN, Udo. Hyperréalisme. Editions du Chêne, Paris, 1972, 44 p., 152 planches.

- LAGACHE, Daniel. La psychanalyse. Collection Que sais-je? no 660, Presses Universitaires de France, Paris, 1967, 126 p.
- LAGARDE, André, Laurent Michard. XIXe siècle, les grands auteurs français du programme. Editions Bordas, Paris, 1963, 576 p.
- LANGER, Susanne K. Feeling and Form, a Theory of Art. Charles Scribner's Sons, SL 122, New York, 1953, 431 p.
- ONIMUS, Jean. L'art et la vie. Fayard, Paris, 1966, 120 p.
- PIAGET, Jean, Barbel Inhelder. La psychologie de l'enfant. Collection Que sais-je?, no 369, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, 126 p.
- PIAGET, Jean. La formation du symbole chez l'enfant. Delachaux et Niestlé, 2e édition, Paris, 1959, 310 p.
- PORCHE, François, Baudelaire, histoire d'une âme. Flammarion, Paris, 1945, 452 p.
- RICOEUR, Paul. Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique. Editions du Seuil, Collection de l'Ordre philosophique, Paris, 1969, 505 p.
- SARTRE, Jean-Paul. Baudelaire. Collection Idées, NRF, Gallimard, Paris, 1963, 245 p.
- VINCHON, Jean. La magie du dessin, du griffonnage automatique au dessin thérapeutique. Desclée de Brouwer, Bibliothèque neuro-psychiatrique de langue française, Bruges, 1969, 182 p.
- WEBER, Jean-Paul. La psychologie de l'art. Collection Initiation philosophique, no 36, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, 137 p.



## APPENDICE

ANNULATION RETROACTIVE: mécanisme de défense inconscient et primitif par lequel une action inconsciente déjà accomplie, mais inadmissible, est symboliquement abolie par une action contraire, habituellement de façon répétitive, dans l'espoir d'annuler la première action et de réduire ainsi l'angoisse. In Vocabulaire psychiatrique. Exemple d'annulation rétroactive: les actes de réparation et d'expiation.

COMPENSATION: 1) mécanisme de défense inconscient dont le rôle est de suppléer à des insuffisances réelles ou imaginaires; 2) tentative consciente de suppléer à des déficiences réelles ou imaginaires dans les domaines de l'intégrité physique, du rendement, des capacités et des qualités personnelles. Ces deux modes de compensation se trouvent fréquemment réunis chez le même individu. In Vocabulaire psychiatrique.

FORMATION REACTIONNELLE: mécanisme de défense inconscient par lequel le sujet adopte des attitudes et une conduite opposée à des impulsions qu'il désavoue (consciemment ou inconsciemment). Par exemple, un zèle moral exagéré peut être le résultat de fortes tendances associées refoulées. In Vocabulaire psychiatrique.

INTROJECTION: mécanisme défensif caractérisé par l'incorporation symbolique d'objets extérieurs aimés ou détestés. Le mécanisme inverse est la projection [...]. L'introjection peut constituer une mesure défensive contre la prise de conscience d'impulsions hostiles intolérables. Au cours d'une dépression profonde, par exemple, le sujet peut, d'une façon inconsciente, diriger contre lui-même (i.e. contre l'objet qu'il a introjecté en lui-même) la haine ou l'agressivité inacceptable ressentie contre cet objet. L'introjection s'apparente au mécanisme plus primitif d'incorporation (voir ce mot). INCORPORATION: mécanisme psychique inconscient et primitif caractérisé par l'absorption et l'assimilation symbolique d'une partie ou de la totalité d'une autre personne. Exemple: phantasme infantile d'ingestion du sein maternel qui devient une partie intégrante de soi-même. In Vocabulaire psychiatrique.

ISOLATION: mécanisme qui consiste à établir une scission entre "les sentiments, les affects, les émois - généralement désagréables - et les comportements eux-mêmes. Les comportements étant ainsi coupés de leurs racines émotionnelles peuvent être intellectualisés et justifiés sur le plan rationnel et la pensée logique. Les idées et les conduites perdent toute la valeur émotionnelle qui y est attachée et prennent une valeur intellectuelle rassurante. Les pulsions et les besoins interdits peuvent s'exprimer sur un plan plus intellectualisé..." Exemple: les affections platoniques où en réalité "la composante affective liée à la sexualité est largement effacée, au profit de relations de type intellectualisé..." In A. Colette, Introduction à la psychologie dynamique..., p. 171.

NEGATION PAR LE FANTASME, LA PAROLE OU PAR LES ACTES: "On peut rattacher ce mécanisme à la formation réactionnelle. Dans la négation par le fantasme, l'individu s'accroche à nier une réalité traumatisante ou inacceptable à l'aide de créations fictives..."

La négation par la parole et par les actes nous montre une autre manière de transformer la réalité en la transformant en une réalité contraire... Tous ces comportements nous montrent combien l'individu peut se rassurer en face d'une réalité difficile à supporter, en jouant un véritable rôle opposé à ce qu'il pense et sent réellement..." In A. Colette, Introduction à la psychologie dynamique..., p. 179.

RATIONALISATION: mécanisme de défense inconscient par lequel on tente de justifier ou de rendre acceptables au conscient des sentiments, des comportements et des motivations qui, sans explication plausible, seraient intolérables. Ne pas confondre avec la dissimulation ou les tentatives conscientes d'évasion. In Vocabulaire psychiatrique.

REFOULEMENT: voir bas de la page 10 du mémoire.

RETOURNEMENT CONTRE SOI: "Le processus de ce mécanisme est étroitement lié à des composantes masochistes. Dans la formation et l'établissement du retournement contre soi, on voit en effet les affects et les idées inconscientes mis dans l'impossibilité de s'exprimer et de se manifester en raison de censures et d'interdictions sociales. L'énergie ainsi déployée ne trouve aucune issue sur le plan extérieur et se retourne contre le sujet lui-même, selon des modalités propres au masochisme.

C'est ainsi qu'une agressivité et ses affects qui ne peuvent s'exprimer contre le monde extérieur peuvent être dirigés par le moi contre le sujet lui-même. Alors apparaissent toute une série de comportements masochistes tels que reproches à soi-même, battre sa coulpe de façon humiliante, se punir par des privations, naissance de sentiments de culpabilité dans des situations qui, normalement, ne semblent pas capables d'en provoquer, sentiments exagérés d'infériorité, scrupules dévorants [...], auto-dévaluation et dépréciation systématique de soi..." In A. Colette, Introduction à la psychologie dynamique..., pp. 169-170.

RETRACTION DU MOI: on associe souvent la rétraction du moi à l'isolation, car ces deux mécanismes tentent en effet " de détacher du comportement toute impression pénible, et d'éviter au moi une participation désagréable à des émois et des affects qu'il supporterait difficilement. L'une et l'autre sont des mécanismes d'évitement. Mais ces deux types de mécanismes se séparent dans les genres de réactions et de comportements qu'ils provoquent. L'isolation en effet peut conduire l'individu vers des conduites actives et constructives très appréciées sur le plan social. La rétraction du moi au contraire conduit aisément à la passivité.

L'individu engagé dans une compétition avec autrui et qu'un sentiment d'infériorité empêche d'agir avec efficacité peut fort bien refuser la compétition et se retirer dans la fuite. Dans le domaine en cause, il va rester passif, fuir toute occasion de se mesurer avec les autres, et au contraire concentrer ses énergies sur des activités en général peu compétitives ou dans lesquelles il est assuré de s'imposer et de remporter des succès..." In A. Colette, Introduction à la psychologie dynamique..., pp. 172-173.