

[Installation/propos]

Peter Richards and Brian Kennedy

Number 75, Winter 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46191ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richards, P. & Kennedy, B. (2000). [Installation/propos]. *Inter*, (75), 40–43.

Sexualité et créativité.

Pendant des années, je me suis penchée sur cet espace de jeu afin d'essayer de comprendre, à partir de mes analysants, les origines mystérieuses de l'expression novatrice elle-même, quelles que soient les formes qu'elle peut prendre: l'écriture, la peinture, la sculpture, la musique, les arts théâtraux, la créativité scientifique ou intellectuelle, aussi bien que la créativité qui s'exprime en politique, en affaires ou dans le domaine de l'invention industrielle.

Bien que FREUD et WINNICOTT avancent tous deux l'idée que l'individu qui crée est un individu qui joue, il n'est pas question de prétendre que l'activité créatrice est exempte de soucis. Au contraire, la créativité requiert une violence considérable et elle engendre fréquemment des expériences intenses d'angoisse et de culpabilité. La résistance qui survient avant qu'ils s'autorisent à créer est une expérience commune à tous les artistes et, d'après ce que mes analysants m'ont appris, cette inhibition se renforce souvent au moment même où la création réclame le plus fortement à s'exprimer.

Quand Melanie KLEIN (1957) suggéra que l'art était le reflet des relations tumultueuses entre l'enfant et sa mère, une lumière nouvelle fut projetée sur le monde intérieur du créateur et aussi sur l'inhibition qui risquait d'apparaître à la suite des émotions conflictuelles qui sous-tendent l'activité créatrice. Sans doute souligna-t-elle plus clairement que tout autre psychanalyste l'importance des affects violents dans le substrat primal de la psyché humaine. En dépit du fait que KLEIN attribue ce blocage à un manque d'intégration de la destructivité infantile en rapport avec l'univers-sein, sa conception m'a particulièrement intéressée dans la mesure où, après des années d'observation et de réflexion, je suis arrivée à comprendre que la violence est un élément essentiel à toute production. En dehors de la force et de l'intensité de la pulsion créatrice elle-même, le créateur est en proie à la violence, en ce sens qu'il rassemble toute son énergie pour imposer au monde extérieur sa vision, son image, son rêve, son cauchemar.

Il n'est pas étonnant, alors, que l'acte créateur s'accompagne souvent d'une charge d'angoisses et de conflits psychiques. Il faut également nous rappeler que les créateurs ont tendance à recourir à la psychanalyse lorsqu'ils sentent que leur productivité est menacée, voire totalement paralysée. Ainsi offrent-ils à l'analyste un regard privilégié sur ce qui contribue aux sources de la créativité, mais aussi sur les obstacles qui l'entravent et sur la puissance qui se cache derrière leur paralysie face à la réalisation. Cependant, il faut souligner que la psychanalyse – et les psychanalystes – ne prétend pas détenir la clé de la créativité; au contraire, nous espérons que les individus créateurs, à travers leur œuvre, nous fourniront d'autres clés pour mieux pénétrer les mystères de la nature humaine.

Avant de passer en revue les perturbations et les inhibitions qui peuvent surgir chez les créateurs, j'aimerais évoquer le mythe qui perdure à propos de l'artiste ou de l'écrivain crevant de faim, émotionnellement instable et/ou sexuellement déviant, etc. En fait, la vie des artistes célèbres est aussi variée sur le plan historique ou psychologique que peut l'être celle des banquiers, bouchers, plombiers ou politiciens. Nombre d'entre eux ont mené une vie bourgeoise plutôt ordinaire et sont souvent des parents dévoués. Quelques-uns parviennent à mener harmonieusement de front création et activités dans d'autres domaines: RUBENS était ambassadeur, MATISSE a commencé sa vie professionnelle comme avocat, TCHEKHOV était médecin, CLAUDEL, diplomate, MOUSSORGSKI, lieutenant dans l'armée... et ainsi de suite.

Certes, quelques génies créateurs ont fait montre d'un comportement pervers ou manifestation psychotique, mais on peut proposer alors que la partie d'eux-mêmes qui leur permet de créer – et de continuer à le faire – est en fait la partie libre de symptôme!

Il est aussi significatif que la majorité des créateurs, dans quelque domaine que ce soit, sont étonnamment productifs. Il a fallu aux musicologues des générations ultérieures des années pour cataloguer les œuvres de MOZART; RUBENS a exécuté des milliers de toiles; à l'âge de seize ans, TOULOUSE-LAUTREC avait déjà cinquante peintures et trois cents dessins à son actif; VAN GOGH, même durant les années où il fut psychologiquement le plus malade, avait de quoi remplir tout un musée; EURIPIDE écrivit quatre-vingt-douze pièces de théâtre, DONIZETTI soixante-trois opéras et Thomas EDISON a breveté plus de mille inventions. Dans ce contexte, il est pertinent de rappeler le mot de PICASSO qui disait que « le seul travail qui compte est le travail qui n'a pas encore été fait ».

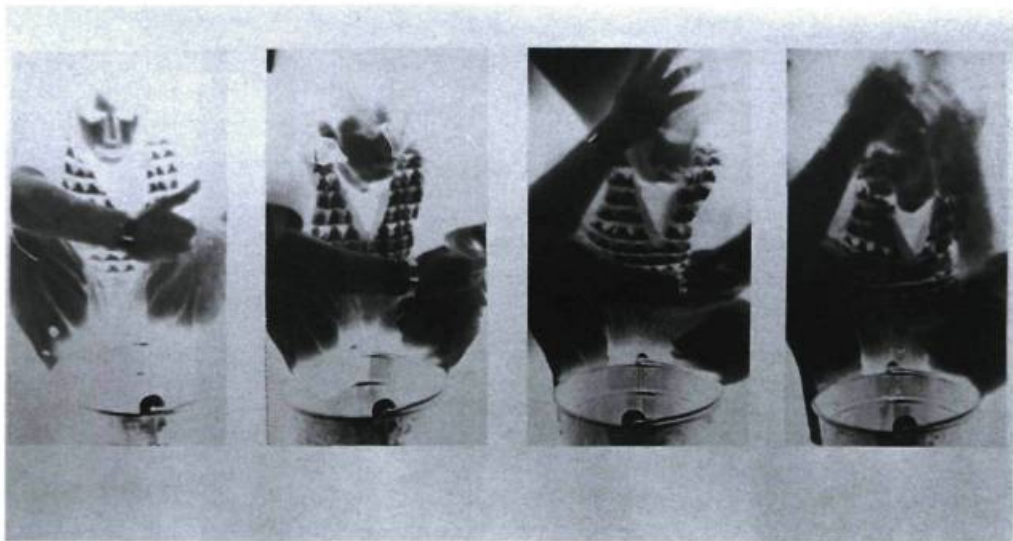
Nous pouvons imaginer que l'univers interne du créateur ressemble à un volcan. Dans ses profondeurs, le volcan recèle une chaleur et une énergie continues qui crachent rocs et flammes aux moments propices, mais lorsque survient un blocage et qu'il se prolonge, l'explosion n'en est que plus forte.

Une de mes analysantes, peintre renommée, m'écrivit au terme de son analyse une longue lettre qui résumait ce qu'elle avait appris:

« Les tendances profondes et essentielles qui m'habitent sont devenues assez fortes pour que j'en sois incommodée; il me faut expulser au-dehors la tension que je ressens afin que puisse s'installer en moi une forme d'harmonie: c'est la création, mais celle-ci est mise à mal par mon autodestruction; quand je n'arrive pas à peindre, je deviens victime de cette auto-agressivité. C'est la raison pour laquelle je comprends si bien la frustration de mon cher ami A. qui dit haïr ce qu'il peint « parce que ses œuvres ne concordent jamais avec ce qu'il a en tête ». Il y a aussi B. qui, bien souvent, détruit les peintures qu'il vient d'achever. Est-ce là ce que FREUD appelle la pulsion de mort? »

Il est possible que la tendance à l'autodestruction soit à l'œuvre au cours du processus créatif, et lorsque celle-ci est en marche, elle contribue à la fois à fragmenter et à structurer. C'est en tout cas ce que j'ai pu constater au cours de mon expérience clinique de ces trente dernières années avec des analysants créateurs, à savoir que la dépression, la haine de soi, la colère et la frustration engendrent le désir de se détruire ou de détruire ce qui émane de soi. Le monde extérieur peut jouer, pour le créateur, un rôle bénéfique ou, à l'inverse, lui renvoyer ses angoisses. En psychanalyse, les personnalités créatives présentent rarement une structure névrotique relativement stable, comme celle des patients névrotiques avec leur cadre interne; les artistes, dans quelque domaine que ce soit, sont plutôt enclins à « faire éclater les frontières » et à recourir à la projection externe, accablant le troisième pouvoir, le public, qui reçoit toute la force du processus d'identification projective à l'œuvre. C'est un phénomène particulièrement sensible lorsque ce processus réactive les vieux schémas familiaux de rejet, humiliation ou abandon.

Tiré de *Éros aux mille et un visages, la sexualité humaine en quête de solutions*, Joyce McDOUGALL, Gallimard.



[installaction/propos] Peter RICHARDS/Brian KENNEDY



RDPI 9



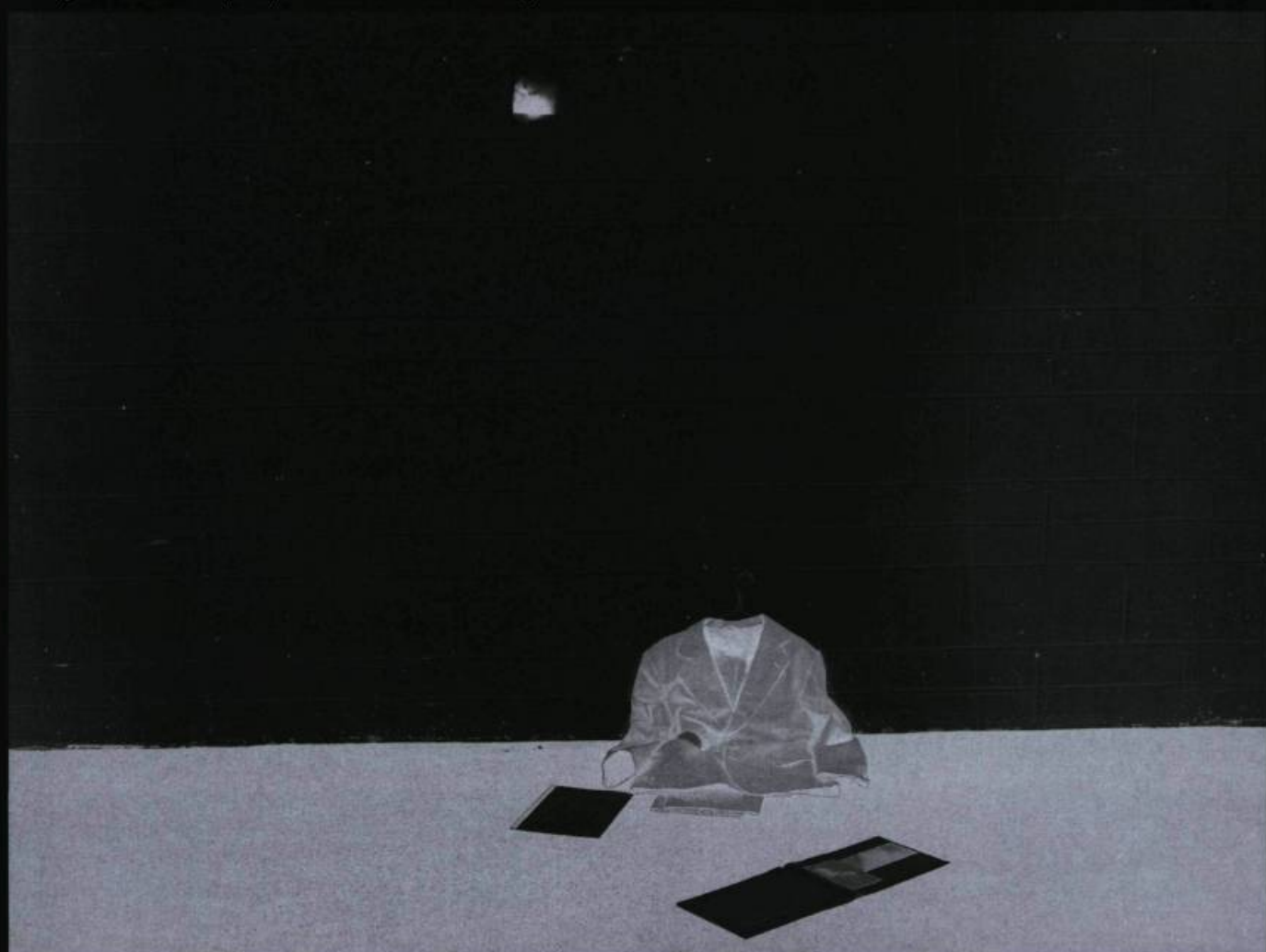
RDPI 11

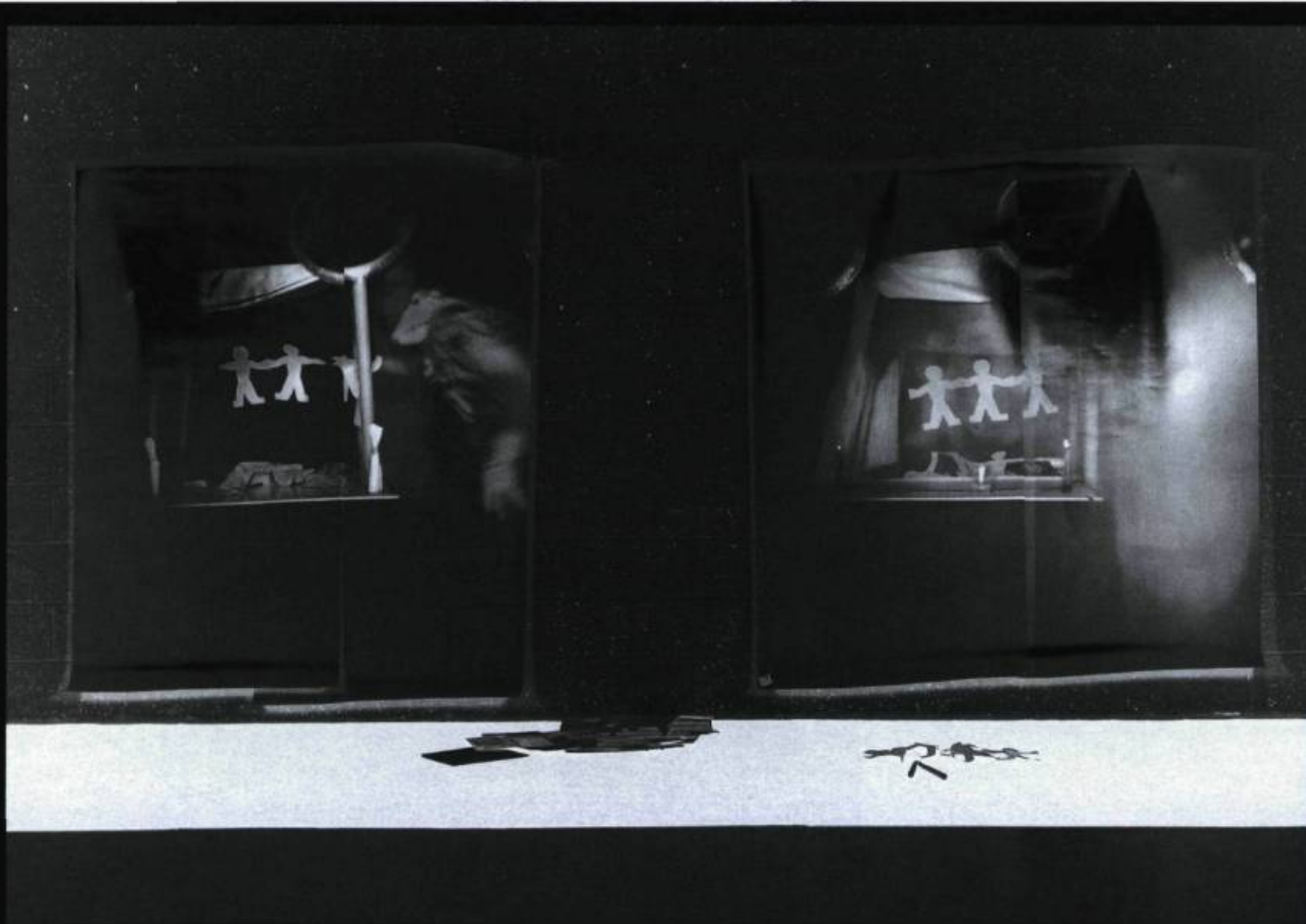
J'ai vu le travail de Peter RICHARDS pour la première fois à la galerie Golden Thread à Belfast. J'ai été intrigué car ce travail semblait brouiller certains paramètres de l'art – comme le rapport entre artiste et public – alors qu'il focussait justement sur certaines de ses zones floues. Le rapport entre l'artiste, le public et le critique m'a toujours intéressé. C'est pourquoi j'ai décidé de ne pas écrire ici une couverture conventionnelle de ce travail à la galerie Golden Thread et que j'ai plutôt proposé à Peter une collaboration spécifique pour INTER. Il allait travailler à partir d'images déterminées et j'allais tout simplement brosser les grandes lignes et situer le contexte rattaché à chaque image. Ceci estompe à nouveau un autre paramètre, ce qui fait que mon travail se situe maintenant quelque part entre celui du critique et celui d'un commissaire qui écrirait une introduction pour présenter le travail d'un artiste.

Le travail actuel de Peter est en quelque sorte un retour sur le *live art*. Il travaille *avec* plutôt que *pour* le public, qu'il implique dans le processus de création d'une image finale. Il choisit d'abord une performance de référence, parfois une action qui aura été réalisée dans le passé par un artiste bien connu. Il implique parfois le public dans ce choix. Les performances qu'il a déjà ainsi réactualisées peuvent avoir été réalisées seulement un an auparavant ou remonter à plus longtemps et même à plus de vingt ans. Le public participe à la réactualisation de la performance choisie dans le contexte présent. Une caméra obscure sert à figer une image résultante de la nouvelle action. Comme le temps d'exposition nécessaire varie de six à dix minutes environ, c'est aussi la durée de l'action pendant laquelle les gens du public qui sont inclus dans la photographie résiduelle doivent demeurer immobile.

Les grandes images ainsi créées, allant jusqu'à 3 x 7 mètres, sont alors révélées rapidement. C'est ce qui demeurera exposé dans la galerie même où le public présent initialement a contribué à les créer.

C'est le fait que l'image résiduelle de ces actions soit photographique qui m'a incité à préparer cette proposition spécifique pour la revue. De plus, chaque image étant chargée d'un tel bagage historique, une écriture minimale serait le meilleur moyen de situer l'essentiel du contexte de chacune. Les images sont décodées avant l'écriture alors que le lecteur devient le regardant et que lire les images devient l'expérience prédominante. Ce qui suit consiste donc exclusivement à identifier les performances historiques d'origine et à donner quelques brefs indices de l'interprétation réactualisée.





Ce qui suit trace donc les grandes lignes des performances qui ont donné lieu aux images qui sont reproduites dans ces pages. Ces actions abordent des questions comme l'histoire, la nudité, le sexe, la réalité, la durée, la conviction, et en analysant leur contraste avec les actions d'origine, on peut avoir une idée du changement de nos attitudes à l'égard de ces enjeux.

La question du public est aussi posée. Dans chacune des reconstructions, le public n'est pas qu'un témoin passif. Le public participe à l'action et peut même la diriger.

From Yesterday Something [p. 43 médaillon]

Cette action s'est inspirée d'une pièce bien connue de Stuart BRISLEY où l'artiste git dans un bain gluant. Le titre de BRISLEY, *For Tomorrow Nothing*, contraste avec celui donné par Peter pour sa reconstruction *From Yesterday Something*.

Photogenic [p. 43 haut]

Cette pièce est basée sur le travail de Grant GUY et s'est déroulée un an à peine après la pièce originale, dans une galerie voisine de celle qui avait accueilli la première. Beaucoup de gens présents à l'action de Peter avaient vu la pièce initiale mais probablement que la personne la plus étonnée par la nouvelle pièce aura été Grant GUY lui-même. Il croyait s'être trompé d'horaire et s'attendait réellement à être appelé à performer. Les gens qui avaient vu la pièce de GUY, si peu longtemps auparavant, pouvaient anticiper ce qui allait se dérouler dans cette réactualisation.

Just like Batman & Robin [p. 42 bas] (détail d'une installation)

Est-ce que Gilbert and George vivent dans une banlieue de classe moyenne de Londres avec deux épouses aimantes ? Pour les six minutes nécessaires à la prise de vue, Peter a été tour à tour Gilbert et George pour trois minutes. L'image recréée représente-t-elle alors vraiment l'image de deux personnes face à face ? Est-ce que l'image décrit la réalité ?

Times have Changed [p. 41 haut]

Pour la pièce originale, *Imponderabilia*, ULAY et Marina ABRAMOVIC se tenaient nus (n'était-ce pas le cas de tous les artistes des années soixante-dix ?) dans un cadre de porte. Les gens qui passaient cette porte devaient se faufiler entre les corps nus masculin et féminin. Dans *Times have Changed*, Peter et sa partenaire Stella se tenaient dans l'embrasure d'une porte, vêtus de manteaux sur leurs corps nus.

And on the Sixth Day, Mr. Burden [p. 41 bas]

Dans ce cas, Peter a utilisé un casier semblable à celui que Chris BURDEN avait occupé pour son action de six jours. Seulement, la reconstitution consistait en une série de courtes actions de deux à six minutes. Dans la pièce originale, comme les portes étaient cadénassées et qu'il était impossible de voir à l'intérieur, le public devait croire que l'artiste se trouvait bel et bien à l'intérieur du casier. Peter, lui, travaillait avec un éclairage halogène pour créer une image photographique de l'intérieur du casier. La lumière s'échappant des interstices du casier recréait une image de l'artiste sur les murs sombres de la galerie.

Lights, Camera and a Little Action [p. 42 haut] (à l'intérieur de l'exposition *A show about time*)

Pour cette action, le public était invité à l'avance à choisir une image d'une performance et à prévoir de s'habiller de façon à ressembler à cette image, amenant les individus à s'engager dans la performance longtemps avant de se présenter à la galerie. L'image créée par cette foule se tenant devant la camera constituait en quelque sorte une histoire collective de la performance.