

ETC



Quand c'est l'art que l'on dit malade

Nicole Dubreuil-Blondin

Numéro 9, automne 1989

Art public/Art privé

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36389ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubreuil-Blondin, N. (1989). Quand c'est l'art que l'on dit malade. *ETC*, (9), 20–20.

L'art démaquillé

Quand c'est l'art que l'on dit malade

La psychanalyse a d'abord et surtout touché l'histoire de l'art en s'intéressant à l'artiste, atteignant la discipline à l'un de ses points névralgiques. Parce qu'elle a entretenu des liens étroits avec la pensée humaniste, l'histoire de l'art a traditionnellement interprété les œuvres comme la manifestation d'une intentionnalité souveraine et géniale. Ce n'est pas pour rien qu'elle affectionne la monographie (l'artiste et l'œuvre) qui ramène l'ensemble d'une production à l'influence de son auteur. La psychanalyse a voulu effectuer, sur ce terrain, un travail de sape en suggérant que l'homme obéit à des motivations inconscientes, qu'il peut «être agi» dans toutes ses démarches, surtout dans cette entreprise hautement symbolique que constitue la pratique de l'art. Paradoxalement, au lieu d'affaiblir la surdétermination que l'artiste exerce sur l'œuvre, les explorations de la psychanalyse n'ont fait que la renforcer. L'art moderne a connu plusieurs moments expressionnistes qui ont présenté l'art comme directement branché sur le psychisme. Van Gogh faisait déjà, ici, figure de paradigme : sa biographie a complètement absorbé la signification de sa peinture.

Nous voulons, quant à nous, suivre une autre voie qui commence à peine à s'ouvrir en histoire de l'art et qui cherche à transposer les modèles de la psychanalyse sur les œuvres et non sur les artistes. Les débuts de l'art moderne, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, nous sont apparus un moment privilégié pour cet exercice. L'avènement de Manet et des Impressionnistes dans l'institution a suscité, nous le savons, un tollé de protestations et d'injures, dont beaucoup ont trait à la maladie. Il est souvent question, dans les textes de la critique d'art de l'époque, de désordres et d'afflictions qui gagneraient, par une sorte de contagion, l'artiste et le spectateur en passant par le contenu et le traitement des tableaux. On soupçonne surtout des formes de dérèglements visuels qui pourraient bien dépendre de certains troubles mentaux. Ces injures ne sont pas nouvelles et ne s'appliquent pas uniquement aux modernes; elles constituent une sorte de topos dans les écrits sur l'art au XIX^e siècle. Leur intensification et leur violence accrue frappent, cependant, en plus du fait qu'elles s'attardent avec une particulière insistance sur la facture esquissée des œuvres.

C'est le surgissement du pictural (comme travail et comme pulsion) dans un système traditionnellement voué à la représentation, c'est-à-dire à la production d'effets de réel, qui choque et qui apparaît comme une menace à la bonne santé de ce système. Couches de peinture épaisses, pâte triturée, marquée par l'instrument et qui garde la trace du geste, interstices qui laissent entrevoir des bribes du support et révèlent un processus plus ou moins élaboré de stratification. On insiste moins, aujourd'hui, sur la planité des premiers tableaux modernistes. On est plutôt fasciné, un siècle après Balzac et son «chef-d'œuvre inconnu», par les analogies qui s'établissent entre la peinture et la peau. Des emprunts à la psychanalyse contemporaine vont nous permettre d'approfondir cette métaphore de la carnation picturale et de comprendre ce que la facture impressionniste pouvait avoir d'inquiétant. Nous trouvons chez Didier Anzieu (*Le moi peau*) une analyse des désordres cutanés qui convient bien à notre objet et que nous proposons d'amener comme exemple pour alimenter la table ronde.