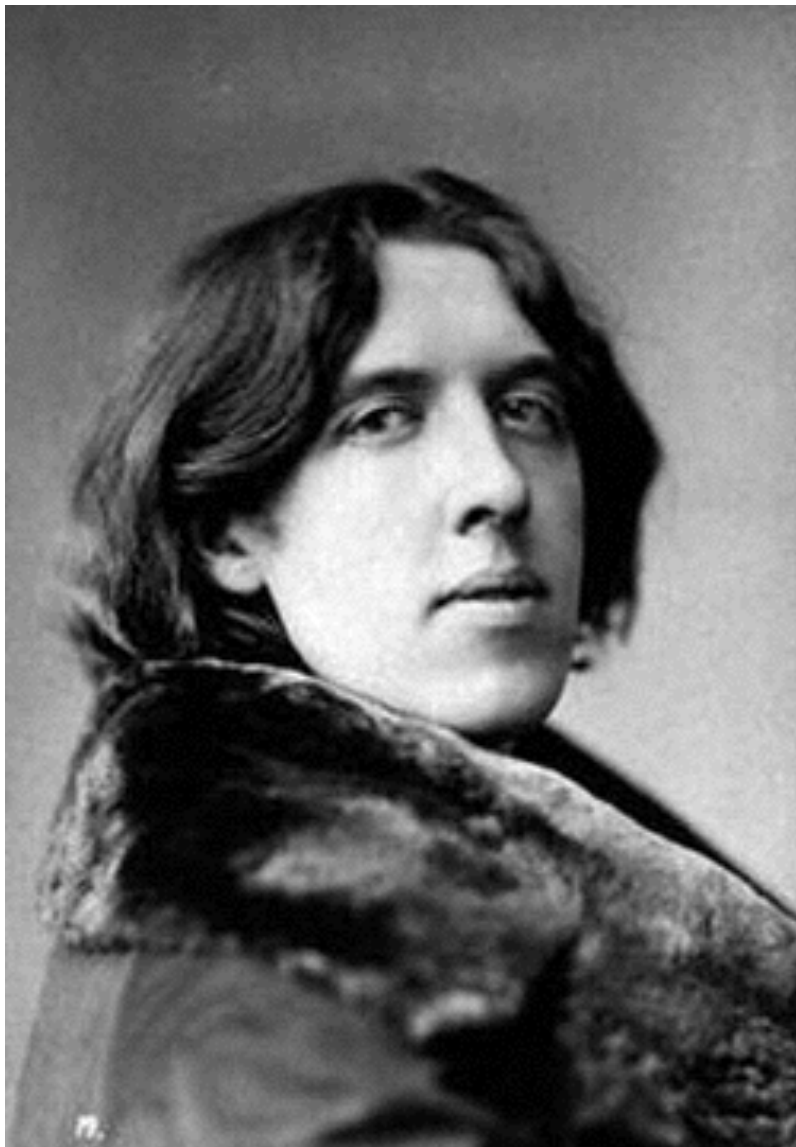


Chantal Belfort

Psychanalyste

Penser pour en dire

Tableau, regard de l'autre, finitude.



*« Le portrait de Dorian Gray »
d'Oscar Wilde*

Aujourd'hui, nous sommes nourris, gavés d'informations sous forme de faits di(ts)vers de plus en plus accessibles au grand nombre de par l'ère du tweet et du blog. Elles font tableau de scènes vécues et qui nous en disent, non sur les faits de l'apparent, mais déjà forcément sur le regard qui éloigne du visible -et lire une information n'est-elle pas déjà, du regard porté sur elle, révélation des représentations y afférent !- : « Pour un regard lancé qui a dépli, il a été sauvagement agressé, battu, voire tué ! ». De quoi parle-t-on ici ? Quelle regard peut-il conduire l'autre à ces comportements, ces réactions extrêmes ? Comment un regard peut-il faire pareils réactions sur un autre ? Au quotidien, dans les conversations de tout un chacun, dans la rue, à la terrasse d'une brasserie, au restaurant, et même en séance analytique, les conversations et débats sont d'en dire du regard haineux, regard d'envie, regard de jalousie, regard de peur ou d'angoisse, de colère, de tristesse ou de désespoir ou encore de joie. Comme si le regard devenu anthropomorphique ne pouvait que s'être de l'émotionnel de la même manière que l'être. Autres expressions courantes : « les yeux sont le miroir de l'âme », ou « à travers votre regard, je sais qui vous êtes, ce que vous êtes ». Cela laisserait à envisager que les yeux autorisent un dévoilement total de l'être en place de la parole -et plus, d'un Dieu qui serait omnivoyant-. Mais aussi que la volonté de toute-puissance autorise à croire que tout ce qu'est l'autre peut se lire dans son regard, à faire déni de la parole, mais aussi de l'inconscient et de la place de l'expérience analytique comme dévoilement parolé du signifiant, du désir, de la structuration identitaire. Dans un premier temps, interroger le regard, son propre regard, le regard de l'autre -et de quel autre ?- peut permettre d'apporter une lumière sur ce qui est la structure de l'identité moïque de l'être. Pensons au stade du miroir de l'évolution psychique de l'enfant. L'autre est le reflet de soi sur/dans le miroir, sur le tableau si l'on prend l'exemple du « *Portrait de Dorian Gray* ». À parler de structure moïque, nous sommes à même de penser qu'un invisible serait à dévoiler -ou pourrait être dévoilé- qui prendrait nom Oedipe. Ne pourrions-nous pas, en suite de ce constat, voir dans le tableau un écran -au sens lacanien-, support pour des représentations propres à celui qui regarde le tableau (1). Il ferait insistance des traumatismes vécus, subis et provoqués tout au long d'une vie consacrée à l'expérience du plaisir, de la satisfaction à tout(s) pouvoir(s), sous toutes ses formes. Telle l'expression d'une toute-puissance qui ne trouverait pas de limites, non structurées dans l'enfance, ou dont les limites seraient repoussées à l'extrême pour faire déni de la finitude qui finalement rattrape toujours comme

dans la fin de l'histoire (2) ? Et pourquoi pas au-delà du tableau/écran pouvoir y lire, chacun selon son regard, ce qui, invisible, semble faire absence, mais en réalité fait présence de la peur du manque, du vide, de la peur de la finitude, mais finalement présence d'un irréductible invisible qu'est Dieu.

Une scène fondamentale primordiale, quant à la structuration identitaire de l'enfant, est le stade du miroir. C'est le miroir qui renvoie à l'enfant son reflet à travers son regard et celui de sa mère qui va accompagner le sien de la parole en faisant nomination de cet autre du miroir. L'enfant peut dans le temps de l'acheminement de son regard vers le regard sur lui posé de l'autre dans le miroir, prendre connaissance de l'existence d'un autre, un autre que lui-même dont, au-delà du reflet à lui renvoyé, crée par ce regard qui le regarde, une unité corporelle, sa dimension moïque. Il est possible de dire qu'il en va d'un tableau comme du miroir. Le roman d'Oscar Wilde, « *Le portrait de Dorian Gray* » se trouve la plupart du temps identifié sous la terminologie de fantastique ou de fiction qui en appelle à l'imaginaire faisant élision du réel ou en tous cas d'une certaine réalité. Cette classification semble vouloir nous donner à penser que cette énigme romancée n'appartient pas à la réalité, sinon celle de l'auteur qui nous la transmet telle, mais qu'elle relève uniquement du monde imaginaire. Or, dans le champ de la psychanalyse, une lecture analytique ne peut que transformer ce fantastique en fantasmatique, élément fondamental qui contribue à la structuration psychique de l'être et se noue du symbolique et du réel. Dorian Gray, considéré comme un enfant au début du roman, se voit confronté à la rencontre d'avec un autre lui, mais autre que lui-même dans le tableau, représenté dans sa perfection par le peintre, avec pour médium, au-delà des couleurs, la beauté. Cette beauté, point central de l'histoire, fait en réalité trou puisqu'il se veut le signifiant en référence du manque, de l'absence, de la finitude dont Dorian Gray se pare jusqu'à l'horreur tout au long de sa vie d'adulte. Il vit le dévoilement de cet autre de la beauté par la nomination qu'en fait le peintre qui nous laisse à penser au premier Autre, la mère, et ceci par deux fois. Une première fois, tout le temps que durât la création du tableau, en parlant de sa beauté avec Dorian, selon des termes qui évoquent une certaine pureté de l'enfant qu'il faudrait préserver à tout prix. Tout comme la mère s'approprie le dire à et de son enfant -dès avant la

naissance-, cet autre, le peintre, ne lui renvoyait à force de paroles, de regard et d'accumulation de coups pinceau (3) que son désir désirant d'une beauté et d'une jeunesse perdue qu'il voudrait conserver pour lui seul, mais surtout du culte de désir que Dorian lui voue. Toutes ses paroles, forcément, font dévoilement de ses propres représentations, prolongeant Dorian dans une réalité qui n'est pas sienne. Dans ce temps préparatoire à la finition du tableau, Dorian ne s'appartient pas, non plus que de ses propres désirs. Il n'existe que du dire du peintre et il apparaît si lisse et sans consistance quand il s'exprime sur lui-même que, seul le regard de peintre peut emplir l'absence moïque par son désir désirant pour Dorian, à ne pas vouloir le partager avec son ami Lord Henry. Or cet ami, aimé et repoussé par le peintre, va jouer le rôle de l'autre, le troisième qui fait rupture de la relation de couple (peintre/Dorian, mère/enfant). Il fait acte de castration, menant Dorian à enfin entrer dans la parole à se voir dans le tableau et à faire le passage vers sa vie d'adulte, tourné vers l'autre et non plus seulement vers lui-même. Autour du tableau qui pourrait faire élément quatrième, tel le phallus du schéma du désir, se joue la scène de l'Oedipe où l'imaginaire fait noeud avec le symbolique et le réel, et le regard fait trou et cause en tant qu'objet *a*.

Mais, le changement a lieu dès lors que la conscience du moi naît et fait répétition, -à partir du stade du miroir-. Pour Dorian Gray, à chaque fois où son regard se pose sur l'autre du tableau, -sur le regard de l'autre du tableau-, et au fil des transformations du visage sur ce tableau, il semble que nous puissions y voir l'élision du regard comme objet *a*. Confronté à l'impertinence, à la brutalité ou l'impudeur du regard et du visage de l'autre de la peinture, ce n'est plus la présence de l'autre comme tel qui serait invoqué ou convoqué, mais la fonction d'un Autre le regardant qui pourrait se lire de l'interdit à la fonction phallique. Cela suppose une capacité aux représentations et aux projections, possibles à se dire dans la séance de l'expérience analytique, mais qui semble aussi opérer parfois avec Dorian. Plus précisément, dans le « Portrait de Dorian Gray », se joue, à travers le regard et la prise de conscience, l'insistance du trauma auquel il n'est pas possible d'accéder directement. Il ne parvient pas à la reconnaissance du trauma proprement dit, mais à ce qui se présente sous forme de représentations, de rêves éveillés voire d'hallucinations, pour en dire sur l'intolérable, l'inacceptable d'en être du manque et de la finitude quelle que soit sa façon de

vivre sa vie, quelle que soit sa façon d'être. Pour Dorian Gray, le tableau fait déjà écran, mais non suffisamment depuis qu'il a conscience de sa dimension moïque. Ainsi donc, il ajoute un paravent qui signe doublement l'invisible à démasquer qui serait derrière et serait doublement à dévoiler pour arriver à la cause, à l'origine, les voiles du mystère de l'être alors levés. L'écran, représenté par le paravent et la peinture sur le tableau, supplée ce qui devrait se trouver là comme trauma. Ce sont, dans le roman, les expressions du visage de plus en plus hideuses, affreuses au fil des réactivations de ce qui chez Dorian le ronge du début à la fin, la perte, le manque et la finitude. Avec le tableau et le regard porté sur lui ou celui qui vient du tableau et le regarde, nous voyons la logique du signifiant déplacée du langage vers l'image dès lors qu'a été nommé l'autre reconnu par Dorian. Pour lui, il n'est plus besoin de dire ou de parler. Seule l'image compte hormis toute symbolisation. Elle est l'expression de ses peurs et de ses angoisses les plus profondes et qu'il veut pouvoir enfouir toujours plus dans un monde qui serait invisible aux fins de continuer à se croire de l'ère de la toute-puissance. Ce qui fait écran, à cacher ce qui est derrière, vaut tout autant pour le peintre qui a créé le portrait. Devant sa peinture finalisée, il ne peut consentir à l'offrir à d'autres yeux. Il se dévoile à lui-même, dans sa création intuitive et passionnée, la présence d'une « parcelle de son âme » à si bien avoir représenté ce qui fait manque pour lui. Il reconnaît son impossibilité à offrir ce portrait à d'autres regards l'acculant à vivre la dépossession en répétition qui loin de faire manque, fait chez lui profusion. Confronté par la fin de son oeuvre à la finitude, il ne peut acter cette fin, telle la mère enfermant son enfant dans son désir désirant à travers la fonction phallique, il fait déni et se cantonne à la jouissance autour d'un éternel regret devant la perte de la beauté parfaite qui ne peut se jouer de l'éternité que sur un tableau. Par contre, dans le cadre de l'expérience analytique, l'analysant à la fois porteur et producteur du dit et du dire, constituant le matériau privilégié, peut se voir comme un sujet pris dans un tableau, faisant tableau, et ainsi donc écran à lui-même. Il s'inscrit, dans l'espace, dans une topologie à laquelle on accède d'abord par le regard ensuite seulement par la parole qui seule peut amener à faire dévoilement de ce qui reste voilé derrière l'écran. Le mur qu'il fixe en fauteuil retourné fait office d'écran qui ne peut que le renvoyer à son propre écran non encore par lui reconnu.

La nature sait nous renvoyer à l'éternité par la répétition de ses cycles. Mais cela n'empêche pas le temps de passer et ce qui a été n'est pas et ne sera plus. Dans le roman d'Oscar Wilde le temps qui passe trouve une place fondamentale et d'autant plus que Dorian veut s'en jouer dès le début, la fin du roman signant le retour à la réalité. La structuration psychique ne peut opérer qu'à partir de l'impuissance à la finitude. Or, dans sa réalité, nous le voyons s'évertuer à essayer de perpétuer ce qui fût, alors qu'il ne peut lutter finalement contre un temps qui ne passe pas, signe de l'éternelle réactualisation de la finitude et qui rend vain ses efforts à masquer ses désirs profonds, ses désirs inavouables. Le portrait n'est qu'un écran et signe la mascarade, car il le renvoie, chaque fois qu'il le regarde se regarder, à ce qu'il se refuse à concevoir, à reconnaître, la vérité par trop insupportable. Il renforce son action d'écran dans un essai illusoire, fantasmatique, pour rendre l'invisible inaccessible.

Par ailleurs, le tableau peut sembler n'être qu'une réduction visible de ce qui relève de l'invisible, de l'inconscient, mais nous pourrions aussi y voir une réduction à un tout plus grand encore et qui reste lui aussi à dévoiler. D'une vérité de la finitude réductrice cachée derrière l'écran, nous pouvons imaginer ce tout d'un au-delà de l'être et nous diriger sur le cheminement à penser la cause originale de l'être et de toute chose. Avec « Le tableau (ou la vision) de Dieu », Nicolas de Cues nous parle de cet au-delà de la réduction en le disant n'être, comme toute partie de l'univers sensible, qu'une « *contractio* »(2), donc une réduction nécessairement limitée -de la finitude- d'un absolu de l'omnivoyance qui n'appartient qu'à Dieu. Au-delà du dévoilement de ce qui relève du sujet de l'inconscient, le tableau peut donc aussi en dire sur une vérité autre, métaphysique de l'origine absolue -qui peut faire trauma- et qui ne permet d'envisager le tableau que comme la réduction apparente qui fait écran à ce qui fait vérité de l'Origine de l'être, au-delà de l'origine causale de son trauma.

novembre 2015

(1) Ici Dorian, mais aussi le peintre

(2) Je parle ici plus précisément du portrait de Dorian Gray sur le tableau.

(3) Une accumulation de petits coups de pinceau : terme qui fait penser à la technique des impressionnistes. Choix d'une expression qui laisse à penser à la période pré-stade du miroir.

(3) Contractio : réduction. L'univers ne pouvant pleinement développer la puissance divine infinie, toute manifestation est nécessairement réduction, tout mode d'être est nécessairement limitation et restriction par rapport à l'infini. Ce qui est réduit s'oppose à l'absolu comme le particulier s'oppose à l'universel (...). La réduction est le propre de l'homme et de son animalité : le corps et les sens limitent le jugement et la pensée par la passion. La réduction est la marque de l'attachement de l'humanité au sensible.