



HAL
open science

La nécessité de rien

Éloïse Bouvet

► **To cite this version:**

| Éloïse Bouvet. La nécessité de rien. Philosophie. 2022. dumas-03888609

HAL Id: dumas-03888609

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03888609>

Submitted on 7 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

UNIVERSITE PAUL-VALERY MONTPELLIER III
UFR1 LETTRES, ARTS, PHILOSOPHIE,
PSYCHANALYSE
Département de Psychanalyse

Eloïse BOUVET - 22110427

**LA NECESSITE DE
RIEN.**

Mémoire de Master Recherche en Psychanalyse
- Première année - CODE : JV24PY
Présenté sous la direction de Madame la Professeure
Anne BOURGAIN

Juin 2022

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	2
1. DU TROU DU VIDE VERS LE RIEN	4
1.1. La création <i>ex nihilo</i>	8
1.2. Le vide en peinture, il n'y a rien.	13
2. LE RIEN PERMET LE SUBLIMATOIRE	18
2.1. La Chose et le problème de la sublimation	20
2.2. Mark Rothko	23
CONCLUSION	28
BIBLIOGRAPHIE	31

Introduction

« *Au commencement... C'est toujours ce qu'il y a de plus beau les commencements.* »¹ Dans un récit théâtral imaginaire, Anouilh raconte l'histoire de Jeanne D'Arc par elle-même. Fervente chrétienne, elle reprend ici les premiers mots de la Genèse, puis s'y arrête. Nous sommes partis du postulat de nous interroger dès le début sur le commencement, en prenant à contre-pied l'idée commune qu'il y a quelque chose : et s'il n'y avait rien, au commencement ? S'il fallait faire avec ce vide, ce rien qui laisse toutes les possibilités ? C'est ici, dans le noir qui précède la scène, que commence notre interrogation, par un rien. Un rien rencontré à plusieurs reprises dans l'art, dans la peinture abstraite de Mark Rothko, qui ne représente rien d'une figure connue, ainsi que dans la théologie avec la création *ex nihilo*, la création à partir de rien. Un rien, étudié sous le prisme d'une clinique psychanalytique, discipline qui nous autorise une transversalité autant en esthétique qu'en théologie, pour pouvoir dire quelque chose, quelque chose sur soi, sur l'altérité et sur le rapport au réel de l'Homme. Le rien, dont l'étymologie latine *rem*, accusatif de *res* signifie *chose*, ouvre ici un champ de questions dont nous cultiverons les réponses.

Nous positionnerons notre recherche de façon transversale car nous aspirons à trouver une unité temporelle au travers de l'histoire de notre Occident riche de multiples civilisations. Nous sommes convaincus que cela nous aidera à comprendre la dynamique logique de notre époque contemporaine. Nous avons dans l'idée qu'une première approche théologique pourrait nous faire saisir les enjeux de notre époque. En effet, en nous rapprochant de l'Ancien Testament, puis du Nouveau, nous essayons de comprendre les fondations de notre Europe judéo-chrétienne et en ce qui nous concerne, une société française forgée sur le dogme catholique. Une culture qui se présente par des rites et des représentations, notamment dans la peinture figurative, permise par le dogme de l'incarnation qui donne le droit à un peuple de représenter son Dieu. Le différenciant des cultures issues du judaïsme et de l'islam qui interdisent à l'Homme de s'approprier l'œuvre du Dieu, prohibant de ce fait toute représentation d'après nature. Notre culture utilise la représentation, comme nous le démontre l'histoire de l'art occidental, autant à l'Ouest qu'à l'Est où l'iconographie est un support pour le croyant.

¹Jean Anouilh, 1953, p. 8.

L'approche esthétique de notre recherche se concentrera sur l'étude des œuvres de maturité de Mark Rothko. Cet artiste aussi intellectuel que peintre abstrait, nous intéressera particulièrement dans son rapport aux religions teinté de métissage (de confession juive, élevé dans une Russie orthodoxe et émigré aux Etats-Unis). En outre, nous trouverons dans son travail pictural le lieu de propices interprétations, quant à la théologie de la Kabbale Juive. Cependant, nous devons rester vigilants, car envisager le travail psychique de la création sous l'angle de *l'expérience créatrice* contiendra une double implication. Une des directions : l'exploration des processus intrapsychiques, que nous n'étudierons, pas ici dans un premier temps ; afin de nous concentrer sur la seconde implication : une rencontre, engageant la dimension de l'intersubjectivité. C'est-à-dire le « *témoin de l'œuvre*² », ou comme le dit Dubuffet, le *regardeur*³. En faisant place à ce dernier nous considérerons la place centrale de l'altérité dans un processus, habituellement narcissique. C'est ce que nous explorerons dans toute notre recherche, c'est-à-dire à déterminer un *trou dans l'Autre*, ou comment l'art ou la religion pourront permettre au sujet de se donner une figure au monde.

C'est ainsi que nous construirons notre raisonnement afin d'établir une approche analytique originale. Ainsi, la théologie et l'esthétique nous permettront d'apporter une solide argumentation afin de renforcer notre prise de position politique et analytique en questionnant l'image. En effet, en envisageant que la surabondance de l'image figurative ne serait pas sans conséquence sur l'espace-temps psychique du sujet ; nous partirons, du constat que notre société technophile s'est appropriée l'image *réaliste* car, semblables de visu à l'image rétinienne, nous présumons que cette appropriation ne peut qu'avoir des fins politiques, qu'il est possible de commenter. L'image, du latin *imago* (image artistique, portrait, représentation, effigie) est une représentation, elle reste assujettie au pouvoir de celui qui s'en empare, lui faisant dire ce qu'il en a envie selon son intérêt. Ces représentations de la réalité, semblable en tout point à cette dernière sont pourtant fantasmatisques. Lacan nous affirme que nous ne pouvons pas rencontrer le réel. La psychanalyse nous permettra de sonder *Das Ding*, la Chose freudienne, ce que Lacan nomme le réel (1960). Par l'exploration de la notion de sublimation, notion inévitablement liée à la création artistique, nous tâtonnerons l'insaisissable Chose.

2 Baptiste Brun, 2012, p. 5.

3 Il s'agit ici du spectateur d'art, du sujet face à une œuvre finie et présentée dans un lieu d'exposition.

Nous chercherons au fil de notre investigation à construire autour de ce réel pour pouvoir nous en saisir et ainsi entrevoir une notion qui sera le : *trou dans l'Autre*. En effet, nous spéculerons que le trou est un vide présent dans l'Autre permettant au sujet de ne plus le voir comme totalisant. Ainsi le sujet pourra créer sa propre réponse et sortir de l'aliénation stéréotypée dans laquelle il peut se retrouver. Nous pensons que l'art et la théologie permettront de rendre ce trou tangible et accessible au sujet. Nous nous figurerons que l'artiste et les textes religieux seront à même de faire apparaître ce trou en eux pour que le sujet puisse s'en saisir. Nous supposerons que l'image quand elle est peinture abstraite, pourra conceptualiser *un trou dans l'autre*, afin que le sujet puisse prendre du recul, en particulier sur l'image *réaliste*, et ainsi s'affranchir de la représentation pour exister en ayant sa propre place.

1. Du trou du vide vers le rien

Dans l'abondance, nous pensons, qu'il est nécessaire de faire le vide. Pour se saisir du vide, nous avons suivi une piste développée dans un article par Jean-Daniel Causse⁴, sur le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques. Nous nous sommes particulièrement appuyés sur la théorie du *Tsimtsoum*, que nous avons enrichie de nos propres recherches sur la création *ex nihilo* sous le prisme chrétien. Puis nous avons exploré le vide dans la peinture, afin de comprendre les enjeux dévoilés par le rien figuratif.

Le trou dans l'autre

L'idée que nous cherchons à déplier dans ce travail est celle du *trou dans l'Autre*. Croisée dans un article sur le travail clinique en art-thérapie⁵, cette idée nous a interpellé et nous essayerons de lui donner une toute une autre figure en la transposant dans l'art, et en lecture de la peinture de Mark Rothko. Nous pensons qu'un dialogue fécond peut se faire entre le vide et la peinture. En effet, la peinture est productrice de liens, entre les hommes et entre les époques. Et nous pensons que cette dernière, en tout cas, dans le cas spécifique de celle de Mark Rothko, fait figurer le *trou dans l'Autre*.

Dans la création artistique, avant même la production d'une œuvre qui sera jugée par ses pairs et choisie par l'Histoire. Avant tout, ce n'est pas le sens, car il sera donné ultérieurement et

⁴ Jean Daniel Causse « *les médiations thérapeutiques par l'art, le Réel en jeu* », pp. 179 à 197.

⁵ *Ibid.*

changera même au travers des époques mais la création de l'œuvre qu'il nous paraît ici pertinent d'étudier. En effet, nous nous intéressons au *trou* qui est pour nous essentiel, car il est la source de l'œuvre, « *il soutient la représentation et permet de créer une forme de soi et une figure au monde* »⁶. Nous pensons en effet, que ce trou permet au sujet de trouver son originalité en dehors de l'Autre et ainsi trouver des moyens d'être au monde le plus harmonieusement possible. De plus, nous irons même un peu plus loin en nous plaçant du côté du spectateur d'art, en nous demandant si *ce trou dans l'Autre*, ne pourrait pas prendre la forme tangible de peinture abstraite ne représentant *rien* (de figuratif) nous nous demanderons si ces peintures ne permettent pas la formalisation d'un trou dans l'artiste, pour le *regardeur*. Avec les peintures de Mark Rothko, qui nous le verrons sont faites de rien, nous spéculerons qu'elles permettront au spectateur d'art, devenant sujet d'instituer *un trou dans l'Autre*, le décollant de l'image, de la représentation installant un espace vide propice à la mise à distance de l'image, voire même à une rencontre bien que manquée du Réel.

Du trou au rien

Nous étudierons le vide pour explorer le rien et ainsi partir sur deux visions de la création *ex nihilo*, dont une issue de la Nouvelle Kabbale juive. Cette étude nous permettra de bien cerner le concept auquel se réfère Lacan et Heidegger, ces deux auteurs que nous utiliserons à des fins de compréhension des concepts qu'ils exposent par la métaphore du potier, c'est-à-dire de la création d'un objet à partir du vide. Bien qu'anecdotique, nous pointons ici cet objet qui apparaît une nouvelle fois en métaphore dans la nouvelle Kabbale juive. Cependant, cette fois, c'est le contenant qui nous interpelle, en effet ce dernier contient de la lumière, celle-ci trop forte finie par le briser. Les morceaux tombant sur Terre, n'ont plus qu'à être retrouvés par l'Homme qui est en mesure de libérer les étincelles de lumière qui sont restées accrochées aux débris des vases. Alors que nous nous interrogeons sur l'image en voici une qui s'impose d'elle-même affichant son paradoxe. Nous plaçons l'hypothèse que les peintures de Mark Rothko, en particulier celles de sa période expressionniste abstrait, période dans laquelle il peint de grands formats en aplat de couleur qui laissent une impression lumineuse, ceci n'est pas sans rappeler les étincelles que l'Homme est censé retrouver dans le monde. Nous pensons que les toiles peuvent être vues comme des contenants de vases brisés.

⁶ *Ibid.* p.196.

Pourquoi la peinture ?

Nous pensons que la peinture fait du lien entre les Hommes de toutes époques, véritable fil rouge conduisant une unité temporelle qui suit l'humanité comme un guide le long d'un sentier sinueux, accédant à notre sensibilité, elle crée une intimité. Elle nous familiarise avec un mystère fait de sensations, avec ce qui sort de notre champ du compréhensible. Elle articule sous nos yeux, les formes perçues, conduisant à un jeu d'étrangeté vis-à-vis de ce que nous croyons connaître et percevoir. Arrive alors un paradoxe, l'image est connue mais nous échappe. Ceci n'est pas sans rappeler le sentiment d'étrangeté « *ce qui est non-familier et qui devient par nature étrangement inquiétant en induisant donc cette sorte d'incertitude intellectuelle propre à la subjectivité d'un individu totalement désorienté.* »⁷ Ce sentiment, qui plus tard sera mieux associé à l'angoisse, se rapporte toujours à des désirs refoulés et revenus à la conscience, marquant ce sentiment à la fois non familier et familier. Il correspond au désir attaché, dans un même temps, à une angoisse. C'est le refoulement qui donne un aspect étrange au désir dans la vie psychique, et surtout sa réapparition imprévue qui en donne un sentiment de malaise⁸. Nous pensons que ce sentiment entre en jeu lorsqu'une peinture *réussit* à franchir les barrières sensibles du sujet. Quand ce dernier, devenant regardeur se laisse perdre, en terrain connu.

Nous nous sommes intéressés aux propos de l'artiste-peintre Joël Brisse⁹, afin d'enrichir notre propos par l'expérience des artistes eux-mêmes. Ce peintre affirme qu'il n'est pas possible de connaître consciemment un tableau car, cela impliquerait comme étape fondamentale de le décrire précisément. Or, en langage lacanien nous pourrions dire que « *nommer la Chose, c'est la détruire ; c'est ouvrir la possibilité de la transcendance et en même temps la rendre prisonnière du langage* »¹⁰. Lacan arrive à cette conclusion après analyse et commentaire du jeu du Fort/Da. En effet, il déduit que l'enfant se rend maître de la chose en la détruisant par la voix. La destruction est une symbolisation car, celle-ci est remplacée par un objet linguistique pour ne pas être détruite matériellement. De ce fait, détruire la Chose, permet de s'élever au langage, c'est-à-dire ouvrir et en même temps fermer une possibilité à la transcendance, car la *Chose* devient prisonnière du langage. Dans notre cas, nous pouvons transposer au langage adulte et articuler la description du tableau, les éléments nommés perdent leur effet sur la

⁷ Jacques Adam, 2011, p.197.

⁸ *Ibid.*

⁹ Joël Brisse, (1953) est un peintre, cinéaste, écrivain et acteur français.

¹⁰ Jacques Lacan, 1954, p.190

composition globale du tableau et servent un propos, un sens du langage verbal mais plus du langage pictural, le mystère visuel est ainsi mis de côté.

Joël Brisse va même plus loin, il pense que l'objet du tableau ne se limite jamais à sa matérialité, car cela correspondrait à une idéologie. Le tableau serait alors au service d'une société et n'aurait de valeur qu'à un moment précis, deviendrait codifié et conduirait rapidement à un académisme aride. Nous rappelons que l'académisme est un ensemble de règles, conduisant à la création d'œuvre d'art en fonction de la beauté normée d'une époque et de l'idéologie qui en résulte. Ces règles produisent une œuvre qui sera acceptée et attendue en fonction des canons de beauté. Prenons l'exemple du peintre Ingres, dont le style néo-classique illustre l'idéologie d'une époque en recherche d'un idéal de l'Homme, nostalgique d'une époque antérieure qu'est l'Antiquité.

Pour Joël Brisse, par les règles strictes entourant la création académique, il ne peut y avoir qu'un plein, les règles académiques soufflant sur la créativité empêchent les artistes de déroger aux règles. Ce faisant elles comblent les espaces libres, inhibant la création du nouveau et de l'inattendu. Alors que pour l'artiste Joël Brisse, la peinture doit justement frayer avec le vide car, chaque tableau est une pierre qui couvre le trou, en d'autres termes chaque tableau gagne sur le vide. Ici nous voyons que l'artiste sent intuitivement que quelque chose est en jeu dans la peinture, nous spéculons qu'il sent ainsi la *Chose* évanescence qu'il essaie de saisir dans sa peinture. Pour l'artiste, chaque tableau permet de côtoyer ce vide, de nous y confronter mais aussi de pouvoir se raviver pour compléter quelque chose qui n'était pas, autrement dit le *trou dans l'Autre*.

Une fois ce trou vu, créé, côtoyé, que reste-il ? Pour Joël Brisse, il ne reste que des vestiges de la tentative : « *le tableau est une ruine car, il est ce qui reste quand le peintre a tout essayé qu'il a tué tout le monde* ». ¹¹ Le tableau est alors le lieu concret de l'œuvre, la zone de densité, où il est possible de puiser le pouvoir sur la matière, pour se transformer. Car au travers de la peinture, « *l'ici de la pensée* » ¹² se donne à voir. Alors pour reprendre Rimbaud, « *je est un autre* » devient « *ici est un autre* » pour Joël Brisse. L'ici implique l'unicité du regard et la pensée du spectateur mais aussi du peintre, nous pouvons penser que le message principal d'une

¹¹ Joël Brisse, 2006, p. 200.

¹² *Ibid.*

peinture est un appel du peintre à l'Autre : « *ici, j'essaie de comprendre quelque chose.* ¹³ » Ce quelque chose, compris par le langage de la peinture, nous spéculons que c'est une rencontre manquée avec le Réel.

1.1 La création ex nihilo

A) *Ex nihilo*, vocabulaire théologique

Nous venons de saisir que *le trou dans l'Autre* était palpable dans la peinture, nous abordons maintenant la création *ex nihilo*, ou la création à partir de rien. Il nous semble important de bien comprendre ce concept auquel se réfère Lacan pour expliciter la sublimation, et structurer son propos afin de déployer son idée centrale du vide. La thèse principale étant que toute création authentique est création à partir de rien. Nous rappelons que Lacan soustrait la sublimation au registre de l'imaginaire et en partie au symbolique pour la saisir en fonction du réel. De plus, il situe la sublimation du côté du réel et dans son rapport avec la Chose Freudienne, c'est-à-dire qu'elle donne une représentation à ce qui n'a pas de représentation, ce qui est un trou dans l'image ou un vide central, définissant la sublimation comme « *ce qui élève un objet à la dignité de la Chose* »¹⁴ et c'est cela qui fait création *ex-nihilo*. Nous aborderons la création *ex nihilo* de deux côtés par une explication théologique chrétienne et par une explication juive kabbaliste, afin de mieux la cerner et de nous enrichir des postulats bibliques, qui nous semblent dotés d'une connaissance de l'Homme qui nous paraît particulièrement éclairante.

A) Le concept de création *ex nihilo*

Le concept de création *ex nihilo* est une pensée chrétienne, datée du II^{ème} siècle après Jésus-Christ. C'est une interprétation des Saintes Écritures permise par un flou sémantique qui permet un travail de traduction introduisant la possibilité d'un vide. Ce concept évoluera au fil des siècles pour être repris dans la Nouvelle Kabbale juive au XV^{ème} siècle. Celle-ci est une interprétation de la Torah en soutien à la pratique religieuse. Ce qui nous intéresse ici, c'est de prendre le parti de la création du vide afin de dénouer quelques nœuds.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Jacques Lacan, 1960, p.133

Nihil traduit par *rien*, est l'élément central de la création du monde, toutefois, au regard des textes de la Genèse, il n'y a pas *rien* au début de la création du monde, mais quelque chose d'informe et vide traduit par le *tohu-bohu*. Cette présence de matière primordiale, qui reste mystérieuse, empêche les philosophes d'adhérer complètement à l'idée de création *ex nihilo*. Ce n'est donc pas dans le texte biblique que nous trouvons l'interprétation qui nous permet de réfléchir, mais chez les Pères de l'Église¹⁵. Ceux-ci, explicite Paul Ricoeur, nuancent ce concept de création comme : « *former, donner figure et consistance*¹⁶ ». Sémantiquement, l'utilisation du verbe hébraïque *bârâ* (créer) a le sens fort de faire surgir quelque chose de totalement nouveau sans existence préalable, c'est aussi ce verbe qui est utilisé pour décrire l'idée de commencement.

Le débat sur la création du monde ne fait donc pas l'unanimité et le concept de la création *ex nihilo* ne va pas de soi. En effet, pour se différencier du moyen-platonisme et du gnosticisme, la théologie chrétienne a mis au point ce concept pour au moins deux raisons : d'abord parce que le moyen-platonisme affirmait en général l'éternité de la matière, et ensuite parce que les écrits gnostiques tendaient à considérer la matière comme le terreau du mal. Avec l'empereur Augustin ce concept devient une arme contre le manichéisme et les hérétiques. En déclarant que la création avait eu lieu *à partir de rien*, il était possible de voir deux points : Dieu n'est pas un artisan qui crée à partir d'une matière préexistante (c'est-à-dire que la matière n'est pas un principe coéternel à Dieu, ni un principe avec lequel travaille un démiurge), et la création matérielle n'est pas en elle-même la source du mal, donc quelque chose dont nous devrions nous affranchir. Plus positivement, la puissance créatrice de Dieu est inconditionnée et libre ; et la réalité matérielle, bien que finie, est originellement bonne. C'est en fonction du *nihil*, du rien, que le Créateur produit son œuvre, devenant ainsi Dieu créateur et non plus Dieu artisan comme l'édicte l'ancienne formulation. Ce qui fait de la création *ex nihilo* un concept novateur par rapport à l'époque et aux autres religions.

Dans ces conditions, la création *ex nihilo* part du principe d'une création par le vide, ce faisant c'est une création qui se réalise en retirant le jeu et la passion de créer. De ce fait, Dieu est emprisonné dans une sphère d'aséité où la souffrance et l'histoire ne l'atteignent pas, de ce fait, la création vient de ce qui n'est rien en soi. Ce *rien* devient générateur et donateur et pourtant il

¹⁵ Ecclésiastiques, dont les écrits les actes et l'exemple moral ont contribué à établir et à défendre de multiples aspects de la doctrine chrétienne.

¹⁶ André Lacocque et Paul Ricoeur, 1998, p. 61.

ne peut être identifié avec rien de ce qu'il fait venir à l'être. Tel est le paradoxe insaisissable de la création *ex nihilo*. C'est pourquoi, Dieu et le monde ne forme pas un continuum car, Dieu n'est pas un objet de l'univers. Il est en dehors de l'univers. La création existe à partir du *rien* tout dans son être dépend du *rien*. L'instance donatrice ne donne pas ce qu'elle a car, elle n'a rien, ce qui lui permet de se donner à soi-même ce qu'il est. La création n'est pas une émanation de la plénitude divine, au contraire la création est capable de se faire par elle-même. Toutefois, la création vient totalement de Dieu, son être dépend continuellement de Dieu, sa puissance d'autoréalisation est une puissance dérivée.

La création *ex nihilo* est pour Stanislas Breton dans son livre, le Verbe et la Croix, « *la puissance d'un dépouillement qui ne s'est astreint aucune limitation* »¹⁷ il s'agit du règne non d'un despote mais de l'Agapè¹⁸ : désintéressé, gratuit, sans ressentiment secret. Il s'agit d'un Dieu qui n'impose pas sa ressemblance à ceux qui sont l'objet de son amour. Son action n'est pas la libération des causes produisant des effets, mais le mouvement prometteur d'être là, d'être une présence sans réserve de fin. Une telle conception de Dieu est une critique radicale et novatrice de toute les formes de puissance qui présuppose la force, la coercition ou le prestige. Ici, il est question d'un Dieu qui n'a pas besoin d'imposer sa volonté à d'autres, il n'est ni *contre* ni *au-dessus* de rien. Il ne s'impose ni par la violence, ni sur une réalité matérielle, ni une lutte, ni une chute... contrairement aux mythes fondateurs des sociétés antérieures ou même à d'autres religions.

Il y a alors une forme de kénose¹⁹, un vide d'une puissance qui forme le sceau de son efficacité et conduit à son émancipation. La puissance de ce Créateur et son originalité est son identification à l'indigence humaine dans le but de rendre visible l'illusion de l'ordre social. Dieu se vidant lui-même, révèle l'écart entre un dieu puissant et des principautés aux noms divers qui se partagent l'empire de l'être. Cette distance signifie que le Dieu crucifié (ici Jésus-Christ) ne peut être associé à aucun pouvoir fondé sur la violence, et ne participe pas aux représailles et à la vengeance. En perdant librement la bataille, en ne faisant *rien* face aux principautés violentes, celles-ci se révèlent sans aucune réelle force car elles s'avèrent incapable d'épuiser la puissance du dépouillement illimité.

¹⁷ Stanislas Breton, 2010, p. 112.

¹⁸ Le mot grec agapè signifie affection, amour, tendresse, dévouement. Son équivalent latin est *caritas*, que nous traduisons par « charité » (dans les textes stoïciens comme dans les textes chrétiens).

¹⁹ Du verbe grec κενόω, *kénoō*, qui signifie « vider », « se dépouiller de soi-même ». Verbe qui vient du substantif grec κενός, *kenós* (« vide »), et dont dérivent le substantif grec κένωσις, *kénōsis* (« vidage », « vidange »).

B) La théorie du *Tsimtsoum* ; détour par la nouvelle Kabbale juive

Pour aller plus loin, il faut s'intéresser à la théorie du *Tsimtsoum* qui vient de la nouvelle Kabbale, écrite vers 1492, lors de l'expulsion des Juifs d'Espagne. Cet ensemble de commentaires mystiques des textes juifs explorera à partir de cette date l'expérience de l'exil et la rédemption, se concentrant sur l'eschatologie des mondes, de sa fin et de sa rédemption, elle eut beaucoup de succès car elle répondit aux questions existentielles du peuple juif.

Ici, pour reprendre l'idée de création *ex nihilo* ; il est supposé un Dieu qui fait du vide en lui-même. La création est une forme de kénose : un concept chrétien qui consiste à penser que Dieu se dépouille de certains de ses pouvoirs divins (gloire, perfection) se faisant Dieu est la première victime du mal (en terme religieux : du péché) avant l'homme. Elle désigne le retrait du divin, une manière de s'absenter et donc de ne pas saturer le monde par une présence totalisante.

Le *Tsimtsoum* s'inscrit dans un cycle, qui suit *la Chevira ou la brisure* et qui se termine par *le Tiqoun ou la réparation*. Cette théorie du retrait formalisé par le rabbin Isaac Luria, au XVIème siècle, se base sur ces questions :

- Comment peut-il y avoir un monde si Dieu est partout ?
- Si Dieu est *tout en tout*, comment peut-il y avoir des choses qui ne soient pas Dieu ?
- Comment Dieu peut-il créer le monde *ex nihilo*, s'il n'y a pas de néant ?

La théorie du *Tsimtsoum* ou le *retrait* décrit le premier acte du Créateur. Ainsi son premier acte n'est pas de se révéler lui-même à quelque chose d'extérieur, mais bien de se replier :

« Dieu se retira de lui-même en lui-même et par cet acte, abandonna au vide une place en son sein, créa un espace pour le monde à venir. La lumière infinie, essence divine s'éclipsa pour laisser un vide qui par rapport à la création était tout l'espace cosmique. Dieu ne put se manifester que parce qu'au préalable il se retira ». ²⁰

²⁰ Marc Alain Ouakine, 1992, p. 15.

Dans les écrits du rabbin, l'espace vide est dénommé *Téhirou*, il est resté de ce vide primordial, un faible résidu, une trace de plénitude et de la lumière divine appelée *Réchimou*. Le second acte est la *Chevira* car, après le *Tsimtsoum*, la lumière divine jaillit dans l'espace vide sous forme d'un rayon en ligne droite. Cette lumière se nomme *l'homme primordial* qui est une première figure de la lumière divine qui vient de l'essence de l'infini. Lorsque ces lumières originellement équilibrées jaillirent des yeux de l'homme primordial, elle se séparèrent pour être contenu dans des vases solides. Toutefois, leur impact se révéla trop fort pour leurs récipients qui éclatèrent. La majeure partie de la lumière libérée remonta au Ciel, mais un certain nombre d'étincelles demeurèrent collées aux fragments des récipients brisés. Ces fragments tombèrent dans l'espace vide, et formèrent une écorce (nom donné à *l'Autre Côté* dans la Kabbale).

La brisure des vases introduit dans la création un déplacement. Avant la brisure chaque élément du monde occupait une place adéquate et réservée : avec la brisure tout est désarticulé. Tout est désormais imparfait et déficient. Toutes les choses sont ailleurs, écartées de leur propre place en exil. Même le divin est d'une certaine façon en exil, car les étincelles de sainteté sont tombées dans le monde et sont entourées d'écorce qui empêchent la possibilité de les atteindre, mais l'Homme se devra de les retrouver. La métaphore présentée est une image pour décrire l'exil du peuple juif mais aussi de la Présence divine dès l'origine de l'univers. Ce qui advient alors dans le monde est l'expression de cet exil primitif et essentiel. Par cette explication originale, l'exil n'est pas uniquement une épreuve pour la foi, ni une punition mais avant tout, une mission : « *élever les étincelles saintes dispersées et libérer la lumière divine et les âmes saintes de la Qlipa (la tyrannie et l'oppression)*. »²¹

Enfin, le dernier acte : le *Tiqoun* est le processus par lequel l'ordre idéal est rétabli. La brisure des vases nécessite une réparation ainsi la création divine mais aussi les Hommes doivent réaliser le *Tiqoun*. L'Homme est responsable d'un retour à l'ordre car, cela l'engage à trouver sa place centrale. « *L'Homme et Dieu deviennent associés dans la création.* »²² De ce fait, l'acte décisif est confié à l'homme. Cependant, il s'agit de l'histoire de l'échec du *Tiqoun* car, sans cet échec, l'histoire n'existerait pas, l'homme serait achevé, c'est-à-dire mort. Ce faisant, l'absence n'est pas une désolation de l'être mais une présence habitée. « *La création est le*

²¹ *Ibid.* p.21

²² *Ibid.* p.23

fruit de l'absence divine »²³. Dans le sens où, la création ne se fait qu'en s'appuyant sur le vide, le retrait de l'Autre. La présence de l'Autre totalisante rend la création impossible. Ici, la création désigne paradoxalement un monde dédivinisé, inscrit radicalement dans la continuité et l'éphémère. Le récit de la Genèse, dans cette perspective déploie un principe de transcendance, la création est une réalité qui existe dans sa différence propre et non une prolongation du divin. En d'autres termes, toute création témoigne d'un vide qui est source de vie et qui est puissance d'invention. Pour laisser le sujet créer, il importe de restituer ou instituer un *trou dans l'Autre* alors ce dernier n'est pas totalisant, comme il peut l'être si le trou n'est pas admis, conditionnant systématiquement la relation à la réponse de l'Autre. Si le sujet ne peut sortir de la réponse de l'Autre, alors il se condamne à une stérilité et une impossible création, ou renouveau. Alors qu'en instituant un trou il s'agit de faire surgir quelque chose de là où l'Autre ne sait pas, ne voit pas, n'est pas.

Nous proposons à présent de développer un axe du côté de l'esthétique afin d'explorer ce que l'art et plus précisément la peinture, propose dans l'exploration du trou. Il s'agira alors visuellement du vide et du rien (de figuratif). Cet axe nous permettra de mieux comprendre les peintures de Mark Rothko. En effet, dans ces peintures, ce qui nous intéresse ici est le vide de la représentation humaine ou en langage psychanalytique, vide de l'Autre. L'Autre, ici l'artiste a marqué sa présence, par la fabrique de l'œuvre qui laisse impossible l'identification. Ainsi le tableau inspire des émotions générées par la couleur, qui laisse, autrement dit un trou béant dans lequel le spectateur peut alors vitaliser sa propre présence.

1.2 Le vide en peinture, il n'y a rien.

Le vide en peinture questionne. Tout d'abord pour qu'il existe, pour le voir, il est nécessaire d'avoir un support qui se différencie du reste, c'est-à-dire, il faut un cadre qui délimite une surface tout en ayant la capacité de disparaître au profit de l'image créée. De ce fait, le support tient lieu de cadre. Remarquons qu'encadrer une peinture vient souligner une deuxième fois qu'il s'agit d'une représentation. Serait-il dans ce cas très important d'encadrer chaque image afin de nous rappeler sa valeur de représentation ? Nous le pensons, bien que des cadres informels encadrent les images du quotidien sur les écrans, il nous semblerait une idée

²³ *Ibid.*

judicieuse d'encadrer de manière muséale nos écrans, mais aussi toutes les images produites pour rappeler qu'elles ne sont que des représentations et non des œuvres de vérité.

Nous souhaitons explorer une image particulière qui est celle qui ne dit rien de prime abord. Une image vide. Or une image vide est avant tout une image, pour que celle-ci représente le vide, il y a deux possibilités : le vide par l'absence de matière et le vide par la figuration. C'est cette deuxième représentation qui nous intéressera pour la suite, une représentation réelle de quelque chose, par opposition à ce qui est représenté sous la forme de symbole ou de plan, ou d'abstraction. Nous nous intéressons à la figure de l'indicible, en d'autres termes à une figure ne représentant *rien*. En effet, les peintures de Mark Rothko ne se définissent pas par l'absence de matière. Bien au contraire, la présence de la matière souligne des formes de rectangle et de lumière mais il n'y a rien de figuré, il n'y a pas de sujet, il n'y a pas de distance entre le fond et la figure, il ne s'agit pas d'images classiques. Rothko ne les a d'ailleurs pas pensées comme cela, il voulait *créer des espaces*.²⁴

Afin de bien comprendre sa démarche, il nous faut dans un premier temps, distinguer la figure et le fond. Dans l'exemple de la figure 1, la figure est ce qui apparaît comme le sujet du tableau (le personnage central qui tient la tête d'un autre personnage) et le fond (les espaces *vides* de couleurs blanche et noir ; ainsi que l'espace aux motifs abstraits), comme la partie secondaire du tableau ayant pour mission de mettre en valeur la figure. Puis il importe de faire une différence entre le fond formel, c'est-à-dire le fond dans le tableau et le support formel qui est l'objet du tableau (en peinture : la toile tendue sur un châssis en bois la plupart du temps ; en dessin : le support papier). Dans nos peintures occidentales, le contour (en général le fond) doit cerner la figure.

²⁴ Dore Ashton, 1996, p. 155.



Figure 1 : A.Beardsley. « The Climax », illustration for *Salome* by Wilde 1894, Met Museum, New York.

Sauf si l'objet varie le fond peut devenir le contour, il est alors question de métamorphose, autorisée par le changement du vide qui constitue le fond car, le vide est disponible pour accueillir l'icône du motif. De ce fait, le fond doit être perçu sur le mode de la contradiction pour que s'articule la figure et inversement la figure rejoint son contraire c'est-à-dire le fond, par l'intermédiaire de la contradiction (figure 1 : les motifs abstraits à gauche). Ici, le contraire n'est pas une négation mais une affirmation. Ceci permettant une métamorphose qui implique le regard du spectateur. Dans ce cas, le vide révèle le support sans encore dire la figure. Le vide fait alors figurer l'absence pour affirmer la plénitude d'une présence. C'est alors qu'apparaît la figure alors que disparaît le support (matériel) même s'il demeure visible comme un support formel. Le peintre doit apprendre à « *savoir laisser* »²⁵ le récepteur afin qu'il puisse réaliser une activité interprétative pour combler le vide, alors il investit la figure en cohérence du point de vue isotopie, c'est-à-dire qu'il perçoit la redondance des éléments qui lui permettent de mieux saisir ce qui est important dans le tableau.

Nous nous intéressons particulièrement aux interstices en peinture, c'est-à-dire, une peinture entre l'abstraction et la figuration car cela permet de faire ressentir le vide comme manque, comme pourrait l'illustrer un monochrome d'Yves Klein. Pour Daniel Arasse, dans *le détail*, « *l'abstraction est le lieu de résistance de l'image ; la forme de vide : le vide sémantique, le*

²⁵ Odile le Guern, 2014, p.7.

vide figuratif. Il s'agit alors d'une zone où le contact sensible s'impose au détriment de l'intelligible. En deçà du visible »²⁶. Ceci permettant de mettre en exergue le paradoxe de l'image picturale figurative par l'intermédiaire de la matière dont elle est issue. Le spectateur doit chercher une ligne de démarcation entre la zone de visibilité de la peinture et une zone de lisibilité du tableau (figure 1).

La peinture est une image faite de taches qui font des formes au contraire du dessin qui est fait de ligne qui dessinent des formes. Ainsi, quand la peinture se fait tache elle devient opaque, elle ne représente plus des formes reconnaissables qui représentent quelque chose de connu : c'est l'effet du rien. Toutefois, la question du visible demeure, comme nous le voyons avec Rothko, il est difficile de nommer l'objet (il s'agit vaguement de carré ou de rectangle, mais ce n'est pas ceci que nous utiliserons pour dénommer en premier ce qui se passe sous nos yeux), avec Rothko nous sommes donc dans une opacité réflexive. Le tableau n'est pas immédiatement l'image des objets qu'il représente mais l'image de lui-même, il est idée chose avant d'être une idée signe. Cette dernière étant une idée avec des formes reconnaissables associées à des idées collectives dont la compréhension peut ne pas être instantanée. Cette latence permet une démarche d'accommodation par le mouvement de déplacement du corps du sujet qui perçoit le tableau visible/lisible. Selon Didi-Huberman l'image est « *une figure figurante un processus / chemin qui remet en question en acte en couleur et en volume* »²⁷. L'image est un mouvement en soi. Elle produit en nous un décalage entre ce qui est perçu et ce qui est connu nous permettant d'enrichir notre vocabulaire de perception en couleurs et en volumes. En d'autres termes, l'image permet de voir. L'illustration ci-dessous (figure 2) nous permet de voir un visage différent et de penser en termes de froideur ces aplats de couleur, confondant presque l'Homme et la machine.

²⁶ *Ibid.* p.8

²⁷ *Ibid.* p.9



Figure 2 : Tamara de Lempicka *The Brilliance*, 1932, collection privée.

Une image travaillée en négatif, c'est-à-dire par le vide, creuse le visible et meurtrit le lisible (signifiant) ; l'image démontre l'élaboration symbolique des œuvres. Le regardeur est trop intensément dans la matière de l'image car, la figuration du vide révèle une tension entre visible et lisible. Ces dernières notions méritent toute notre attention, car il nous importe de bien les distinguer. En effet, la peinture est visuelle, c'est-à-dire qu'il est question d'une grammaire des formes pour atteindre le lisible par le visible. Le visible est le constat d'un état des choses de la visibilité qui, elle-même est une modalité des possibles. En effet, le visible est un *élément signe* qui est lié au représenté, en d'autres termes il est le produit concret de la matière devenant événement en lui-même. Ainsi, la matière se range du côté du visible car, elle permet à l'image d'atteindre le lisible propre à une catégorie des objets, c'est-à-dire par l'apparence des choses. De ce fait, la matière est assujettie à l'iconicité transitive des objets et à leur catégorisation. C'est pourquoi le visible suit un double parcours, dans un premier temps il est un acte de production qui permet un retour au visuel, c'est-à-dire qu'il permet d'aller vers le sensible, autrement dit, d'éprouver visuellement la beauté. Dans un deuxième temps, il permet une lecture inférentielle, c'est-à-dire qu'il ouvre une direction vers l'intelligible, l'œuvre d'art fait donc sens aux yeux mentaux, c'est-à-dire à l'intelligence du regardeur. Dans la peinture, la matière permet de donner un temps spécifique à l'énonciation picturale, il y a alors une création de la contemplation.

En occident, l'image *re-présente*, c'est-à-dire qu'elle présente une seconde fois un objet, de ce fait, la lecture conceptuelle de cette image est naturellement attendue par le regardeur. Alors, cette image permet le contact entre le sensible et l'œuvre. L'opacité réflexive qu'une image ne figurant *rien* diffère sa lecture, mettant en avant un moment d'attente permettant au vide d'appeler le plein par la négation de l'existence sur le mode du contraire. De ce fait, le vide n'est pas invisible, il est une matière visible et en devenir, il est quelque chose en attente d'actualisation, qui est vide sur le plan de l'expression et rien au plan du contenu. Autrement dit, signifié une opposition entre rien de quelque chose et rien de pur²⁸, c'est-à-dire une opposition réelle et une opposition logique qui permet d'affirmer et de nier, dans un même temps, un objet.

Le vide et le plein se distinguent non par négation mais sur la priorité donnée à l'un ou à l'autre. Le vide se démarque aussi qu'il soit sémantique ou figuratif, en fonction de la mise en présence de la matière, en effet cette dernière sollicite l'accommodation de notre regard ou la mobilité de notre corps. Alors il est possible de rencontrer une forme intelligible et donc viser le plein, par la mise en œuvre de la présence figurative. Nous pouvons conclure que le vide appelle son contraire, il n'est qu'en attente de plénitude, ne passe de rien à rien de quelque chose.

Nous avons vu que le rien dans la peinture est significatif, participant à l'intégralité de l'image conduisant à la plénitude, contribuant à l'image intelligible alors le *rien* est une ouverture à quelque chose comme l'indique son étymologie historique. Cette approche nous permet d'apporter un trou dans l'Autre que nous pouvons concevoir de manière tangible. Ceci nous permettant d'aborder dorénavant notre axe psychanalytique et tenter de comprendre les enjeux du Réel, soit, l'insaisissable de *Das Ding*.

2. Le rien permet le sublimatoire

Notre interprétation psychanalytique se concentrera sur la sublimation, nous restons en suspens face aux notions lacaniennes de cette dernière. En effet, Lacan situe la sublimation stricto sensu du côté du réel et dans son rapport avec *la Chose Freudienne*. Nous explorerons cette dernière sous le prisme lacanien, c'est-à-dire en nous plaçant sous l'égide du langage, car il nous semble crucial de garder en considération dans nos lectures son postulat sur le parlêtre, en tant que le

²⁸ *Ibid.* p.12.

verbe fait jouir l'homme, car, « *l'homme est ravagé par la Verbe* »²⁹. De ce fait, comme le Réel est évanescent, nous allons pour l'aborder le cerner par un vase, métaphore du trou, du vide, dont nous venons d'essayer de nous saisir, puis de le mettre en action avec la sublimation afin d'articuler ce dernier dans une clinique analytique.

Le potier d'Heidegger

Dans le séminaire VII sur *l'éthique de la psychanalyse*, Lacan reprend le concept de création *ex nihilo* en se référant à un texte d'Heidegger paru quelques années auparavant en 1954, sur « *La Chose* »³⁰. Ici la chose devient le nom du *Réel* pour Lacan. C'est-à-dire ce qui est le vide central, l'intérieur exclu et l'exclu à l'intérieur, autrement dit l'insaisissable que nous accueillons autant que nous percevons. Pour Lacan, la Chose est le *Réel qui pâtit du signifiant*, dans le sens où tout n'entre pas dans le langage. De ce fait, Lacan revient sur la théorie d'Heidegger, qui face à l'explicitation de la Chose, fait appel au geste ancestral du potier. Ce dernier réalise un vase et Heidegger voit dans ce vase le centre de l'essence du ciel et de la terre. Sa fonction, incarnée dans sa double orientation, est de recevoir du haut (le ciel) et en élevant quelque chose (de la terre). Il est créé à partir du vide et fait à des fins d'être rempli, ainsi la dualité vide/plein s'introduit nouvellement dans le monde.

Pour Lacan, le vase par sa présence immémoriale servira de parabole sur les mystères de la création. Le vase se distingue de son usage ustensile et sa fonction signifiante. Répondant à une des questions sous-jacentes, à savoir que fait l'Homme du signifiant, Lacan trouve dans l'objet du vase une incarnation littérale d'un signifiant façonné par la main humaine. Ce faisant, Lacan répond à sa propre interrogation en proposant que le vase n'est signifiant de rien d'autre que tout ce qui est signifiant. Ainsi, en considérant le vase comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide tel qu'il se présente dans la représentation est *nihil* (rien). L'image potier créant le vase à partir du vide, avec sa main, crée tout comme le Créateur mythique : *ex nihilo* ; c'est-à-dire à partir du trou.

La création artistique interroge forcément la sublimation et notre propos en métaphorisant la création par la fabrication d'un vase est de comprendre les enjeux de la création, le mystère dont elle entoure de matière une réalité que nous ne pouvons rencontrer. Nous pensons que l'Art

²⁹ Luis Izcovich, 2008 p. 35 à 46.

³⁰ Martin Heidegger, 1954.

est un moyen pour l'Homme d'accéder à son humanité, d'explorer son inconscient comme il peut le faire durant la cure analytique.

1. La Chose et le problème de la sublimation

La sublimation est une des problématiques clef de la psychanalyse en ce qui concerne la création, et ici avec plus de précision la création artistique. Cette dernière, passa de concept à notion car, restant vivante, elle se développa de différentes manières tout d'abord chez le père de la psychanalyse puis chez son plus célèbre lecteur, Lacan.

Le terme même de sublimation disparue peu à peu du vocabulaire de Freud, au fur et à mesure de ses avancées intellectuelles, il finira par conclure qu'elle est un « *procédé de défense qui nous préserve de la souffrance, qui nous endort pour échapper à la réalité* »³¹. C'est pour lui, une satisfaction substitutive (un déplacement de la libido) pour nous délivrer du poids incommensurable de la sexualité. En effet, la sublimation dans son processus de traduction, amène le sujet à produire un objet qui est valorisé socialement et qui dans un même temps le décharge de son énergie incorporée dans ses pulsions. La sublimation permet alors un accord entre l'exigence pulsionnelle et le moi, elle est donc de l'ordre de la plasticité pulsionnelle. Ainsi « *la création [artistique] puise sa force dans l'activité sexuelle* »³² ; l'exemple de Picasso permet une interprétation globale de son œuvre sous ce prisme. En effet, Picasso (1881-1973) est un artiste prolifique, dont tout objet devenait la source de création (figure 3).



Figure 3 : Pablo Picasso tête de taureau 1942 (selle et guidon de vélo), musée Picasso, Paris.

³¹ Claude-Noële Pickmann, 2019, p. 42.

³² *Ibid.* p.43

De plus, l'artiste est connu pour ces nombreuses femmes et son charme passionnel, romantique et méditerranéen, sous-entendant une grande activité sexuelle. À vrai dire, Picasso a entretenu une grande relation amoureuse par décennie de vie et ses femmes étaient toujours âgées entre 17 ans et 27 ans. Picasso dira qu'il a aimé toutes ces femmes quand bien même il s'en séparait. Il eut donc huit relations importantes de ses 20 ans à ses 92 ans. Nous pouvons spéculer que l'idée freudienne aidée de notre exemple implique que l'étincelle créatrice surgit lors d'une tension érotique qui génère la passion amoureuse. Amour et Création sont donc fortement intriqués, mettant à mal le stéréotype du génie incompris comme a pu être Van Gogh, connu pour sa solitude, en particulier amoureuse.

Pour en revenir à la création, il importe de souligner l'aspect subversif que supporte le créateur, en effet, créer reste un moment particulier car, il consiste pour l'artiste à retrouver un moment qui le sépare du groupe auquel il appartient. L'artiste pose un acte (de création) qui l'affranchit de la psychologie collective et de la morale de son temps. Ainsi quand il crée, il quitte l'action collective pour l'acte individuel, ce qui ne peut que contrecarrer l'intérêt commun du groupe. De plus, en termes psychanalytiques la création concerne la position d'un sujet par rapport à son désir. Autrement dit, il s'agit d'une expérience éthique car, par l'acte premier du poète il « se détache de la foule et s'est attribué le rôle du père »³³ afin de construire un mythe héroïque. L'acte créateur fonde une éthique là où la sublimation (selon Freud) serait au service de la morale qui maintient la cohésion du groupe.

Le passage lacanien

Chez Lacan, le terme sublimation change lui aussi de dénomination pour devenir le *symptôme*, car il est constitutif de la réalité psychique du sujet. Pour Lacan, la sublimation permet un repérage du rapport de l'Homme avec le réel. En effet, Lacan soustrait la sublimation au registre de l'imagination et en partie au symbolique pour la saisir en fonction du réel. Car pour lui, la sublimation est de l'ordre d'un crée, d'une intrusion dans le réel qui vise à retrouver la place de *la Chose* mais sous forme d'un vide, car pour lui la sublimation est du côté de *Das Ding*, la Chose Freudienne. Cette dernière est nécessairement voilée, mais concerne le réel, un réel primordial chez le sujet qui pâtit du signifiant, car il est un être parlant.

³³ *Ibid.* p.45

Pour arriver à une telle conclusion Lacan part du postulat que premièrement, le système psychique est soumis à une homéostasie et la loi du principe de plaisir est cristallisé en éléments signifiants, rappelons que le langage est une chaîne de signifiants des uns par rapports aux autres. Le signifiant étant construit dans une structure d'opposition, son émergence modifie le monde de l'Homme. Deuxièmement, la Chose se transforme en Autre Chose. L'objet dans lequel la Chose est projetée est perdue, toutefois c'est seulement dans les retrouvailles, dans l'après-coup, que la Chose devient Autre Chose. Il y a alors, un leurre dans la spéculation humaine, dans le discours, comme dans les actions, né du principe de plaisir. Lacan s'interroge alors à savoir quel est le rapport de l'Homme au signifiant. Le manipule-t-il pour le mettre en rapport avec un objet qui représente la Chose ? Ce qui intéresse véritablement Lacan est si l'Homme façonne le signifiant. Partant de ces questionnements, il pose l'hypothèse que l'Homme façonne le signifiant et l'introduit au monde, façonnant ainsi l'image de la Chose alors qu'elle se caractérise par le fait même d'être inimaginable.

La sublimation culturelle est bien œuvre de création, par l'élévation d'un signifiant nouveau à la dignité de la Chose. Les autres signifiants se réorganisent autour d'un interdit central : ce vide du réel infranchissable, permettant le surgissement du nouveau. Pour exemple, dans le séminaire sur l'éthique de la psychanalyse, dans le chapitre sur *l'amour courtois en anamorphe*. Lacan explicite la figure de la Dame, au XIIe siècle, la sublimation de la Dame comme objet interdit, régule l'accès aux véritables dames et maintient le groupe social (des hommes d'armes, comme les chevaliers) loin d'une lutte à mort pour l'objet impossible. Le discours amoureux tenu à partir d'un investissement de l'objet, la femme est élevée à la dignité de la Chose. Ce discours crée *la femme qui n'existe pas* à l'image de la Chose : ce lieu de l'Autre, vide de toute représentation. De ce fait, les obstacles créés rendent inaccessibles la Dame, ils conduisent à des détours qui font apparaître comme tel le vide central de la Chose. De plus, la dépersonnalisation est nécessaire pour élever l'objet au statut de la Chose, afin de le transcender en figure d'altérité. C'est pourquoi, la sublimation est une tension vers le réel de la chose qui guide le choix d'un objet devenant, de ce fait, survalorisé, l'exemple illustré ici par la Dame : elle devient une femme survalorisée parmi toutes les femmes. Ce faisant : « *La chose est la figure de l'impossible jouissance qui affole le désir.* »³⁴ Par son inaccessibilité, investie des pulsions elle devient l'incarnation d'une jouissance qui ne peut se réaliser et qui par cette même dynamique attise le désir du sujet. La Dame imprenable devient

³⁴ *Ibid.* p. 49.

une figure obsédante et au cœur de toutes motivations des chevaliers pour réaliser différentes missions périlleuses.

Toutefois, pour préciser notre propos, Lacan énonce deux versants de la sublimation, le premier sert l'objet, le second sert la voie pulsionnelle pour atteindre la jouissance. C'est ce versant qui nous sera utile pour explorer la création artistique. Car pour Lacan, l'œuvre d'art à une fonction dans le champ de notre jouissance : *elle apprivoise la Chose*. C'est ici le point fondamental qui articule notre propos, et que nous approfondirons avec l'exemple de la peinture de Mark Rothko.

En effet, pour Lacan, la peinture en général est un « *dompte regard* »³⁵; une autre facette du trompe l'œil. Ses formations imaginaires contaminent le chant de *Das Ding*. De ce fait, ce dernier devient distinct par une matérialité nous permettant de nous leurrer sur *Das Ding*. Ainsi, il devient possible pour le spectateur de jouir sur un mode apaisé, partageable et socialisant. Pour Lacan, le peintre : « *donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard comme on dépose les armes.* »³⁶ Lacan met en exergue la face réelle de l'objet, celle qui fait trou dans le tableau, au-delà de ce qui est montré.

Pour nous, Mark Rothko réussit le pari de dompter notre regard, par l'absence de figuration il nous permet de nous leurrer sur la Chose, qui devient Autre Chose. Nous spéculons que celui-ci, riche d'une spiritualité dont nous avons abordé quelques concepts, a mis au point des œuvres qui mettent en évidence ce *trou dans l'Autre*. Nous prenons le pari de théoriser l'esthétique comme une théorie des qualités de notre sensibilité, autrement dit qui nous permet de mettre en lien le corps et la jouissance. Nous spéculons en effet que le tableau joue pour le sujet la même fonction que l'objet par rapport à *Das Ding*, il titille notre propre intérieur « *c'est ce qui fait le mérite de tout ce qu'on appelle œuvre d'art.* »³⁷

2. *Mark Rothko*

³⁵ Jacques Lacan, 1964, p 93.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.* p 233.

Face aux peintures de Mark Rothko, nous perdons nos repères, il n'y a pas de figure familière ou bien un sujet évident. Que penser face à ces toiles qui, dans un premier regard, peuvent ne rien dire ? En effet, présentées sans accommodation, ces œuvres nous interpellent car, le tableau ne nous regarde de nulle part, Rothko sort l'objet et sort donc le regard du tableau (figure 4).



Figure 4 : Mark Rothko : yellow over purple, 1956, collection privée.

Cependant, en prenant notre temps, en nous arrêtant un peu plus longuement sur le tableau, lors d'un deuxième regard, nous voyons progressivement une ouverture et un élargissement de l'espace. L'intensité colorée que nous percevons devenant source d'une émotion esthétique. De cette couleur faites de matière pourrait naître non pas une représentation mais son représentant. Rothko rapproche le lointain. Il ne trompe pas l'œil, il n'endort pas le regard, au contraire, *il dompte notre regard*. En effet, l'artiste nous oblige à garder les yeux grands ouverts devant le mystère fascinant de ces tableaux. Ce faisant, il arrache notre consentement et nous devons faire avec ce trop-plein incandescent, ceci nous gardant à la limite de l'imminence de l'irruption de la jouissance. Les tableaux de Rothko sont une énigme qui suscite notre imagination, et c'est par une approche théorique de l'Esthétique que nous en dévoilerons quelques bribes.

A) Que peindre ?

Marc Rothko est un peintre du XXème siècle, né en 1903 dans l'empire russe ; il se suicide en 1970 à New York. Ce qui nous interpelle particulièrement chez ce peintre, aussi intellectuel qu'artiste, c'est sa double culture russe et américaine, mais aussi son rapport au religieux, il est de confession juive, et a reçu un enseignement hébraïque, dans une Russie baignée de culture chrétienne orthodoxe, avant d'émigrer aux Etats-Unis en 1913. Nous présumons ce dernier marqué par la tradition de la Kabbale et donc familier de la théorie de la création *ex nihilo* et plus particulièrement du *Tsimtsoum* que nous avons vu précédemment. Mark Rothko a dû faire la synthèse entre deux traditions qui s'opposent frontalement, d'une part la tradition juive opposant le Verbe à l'image (il est interdit de représenter Dieu, donc toute figuration est interdite). D'autre part l'iconographie russe (figure 5) dont l'icône est le support de la relation intime entre le croyant et Dieu. L'icône reflétant le monde invisible, entendre ici dans son sens métaphysique, le monde du divin, inaccessible à l'Homme. L'iconographie représentant donc des images, des figures humaines, des personnages saints de la Bible.



Figure 5: *Vierge de Don*, (1382-1395) : Galerie Trétiakov, Moscou.

Nous pensons que c'est dans la période de sa maturité, c'est-à-dire après 1949 que Rothko trouva une forme plastique qui répondait à ses interrogations. En effet, pour lui l'abstraction n'est pas un enjeu de la peinture, ni un moyen d'évacuer le sujet, elle est simplement un moyen de régler les problèmes de la figure. Ce qui lui importe, c'est la dimension émotionnelle et tragique dont sa peinture est investie. Pour lui, sa peinture n'est pas abstraite au contraire, elle aborde des questions d'intensité et d'expression du sujet. De ce fait, ces *formes plates*, ces aplats sans épaisseur étaient créés pour détruire l'illusion (de la représentation *réaliste*) et permettent de révéler la vérité. Rothko remet en cause les fondements de notre vision occidentale du dessin

depuis l'époque de la Renaissance, avec les règles de la perspective et des valeurs. Il est possible de spéculer qu'il recherchait la vérité du médium, mais aussi qu'il s'impose une exigence morale : celle d'affronter le problème du sujet. En effet, depuis l'impressionnisme et le progrès de la technique (notamment la photographie), la hiérarchie des motifs, classés en sujet majeur : scène religieuse, scène historique, et en classe mineure : scène quotidienne, portrait, paysage, nature morte ; qui régissaient la production de la peinture n'a plus lieu d'être. Les peintres prennent en charge une nouvelle responsabilité, celle de la représentation d'*Autre Chose*.

B) Portrait Infiguré

Pour Rothko, s'affranchir des conventions de représentation, lui permet de produire des formes qui progressivement se décentent pour devenir purement allusives. Il recrée avec force ce qu'il a personnellement intégré de l'universel. Utilisant son intuition, autant que sa maîtrise, il accède à un langage associant l'éternel sujet de la peinture à une moderne transcendance. Il est possible d'analyser les œuvres de Rothko dans cette optique. C'est-à-dire de penser qu'il a nettoyé les archétypes formels de l'art religieux de toute représentations référencées, codifiées et traditionnelles afin de pouvoir recharger d'une dimension spirituelle qui serait à la fois individuelle et universelle. Ainsi Rothko voulait que son art soit plus que de l'art. Stanley Kunitz rapporte qu'il se voulait « *dernier rabbin du monde occidental* ³⁸ ». Il nous invite à une méditation sur l'art qui ne disjoint pas transcendance et immanence, et souhaite ainsi aller plus loin que la théologie, même la théologie négative. Dans cette optique, nous n'aurons jamais fini de creuser, devant ses toiles, la définition qu'il donnait à la peinture abstraite : « *rien que du contenu* ». ³⁹

Différents esthéticiens ont spéculé sur l'œuvre de l'artiste, nous retenons notamment Anna Chave qui voit dans les peintures de Rothko des portraits, avec l'étagement en tiers des peintures (une des règles académiques du dessin et pour une question d'harmonie, dans la réalisation d'un portrait il convient de séparer en tiers plus ou moins égaux les différentes parties représentées du visage, du buste et des membres). Portrait de qui ? En l'absence de figure nous pensons hypothétiquement qu'il s'agit du portrait de l'Autre, et plus précisément du trou en lui. Nous pensons que ces œuvres qui se veulent métaphysiques permettent un dialogue avec l'ineffable représenté sous une forme de lumière (nous rappelons cette dernière dans la théorie du

³⁸ Jean-Philippe Domecq, 2011, pp. 165.

³⁹ *Ibid.*

Tsimtsoum, la lumière sortant des yeux de l'Homme primordial) accueilli dans des cadres qui instaurent une limite, une matière qui cerne précisément ce trou, ce vide, métaphorisant l'espace entier pour ouvrir un autre seuil. Nous pensons une fois de plus à la théorie kabbaliste, dont la lumière vient se contenir dans des vases qui sous la force de cette dernière imploseront. Nous voyons ici les peintures de Rothko comme des vases se fissurant de lumière. Ces cadres qui permettent de contenir cette lumière, nous rappellent que nous sommes dans une image qui représente.

Plus précisément pour Dore Ashton ; l'artiste crée une sensation excessive regroupant les thèmes ancestraux à l'Homme : la vie associée à la mort, la présentation du divin, incarnée et ineffable à la fois et la possibilité de dialoguer avec lui. Et c'est ce dialogue que nous spéculons notre notion psychanalytique du *trou dans l'autre*. En effet, par le nettoyage des archétypes religieux, Rothko fait disparaître la figure pour ne laisser que la lumière, symbole du divin, dans les toiles religieuses de la Renaissance. Nous pouvons même l'imaginer héritier de Rembrandt, seulement avec Rothko, il n'y a plus d'obscur seulement du clair, une lumière sous forme de grands panneaux abstraits allant aux limites de l'irisation sans au-delà. *Ce trou dans l'Autre* qui permet au sujet de se revitaliser n'est pas un trou obscur mais un trou de lumière. Les panneaux de Rothko, demandent à l'attention du regardeur de se focaliser et de réfléchir ce qui est perçu. Le regardeur est plongé dans la couleur-lumière et dans un même temps, le regard plonge de façon abrupte dans un plan de peinture désigné comme tel par son cadre de couleur irisée. Tout en explorant l'intérieur de la membrane de peinture qui se découpe et se fond dans la peinture-lumière. Le résultat de cette alchimie est l'ouverture d'un vide, quelque chose qui ne semble pas avoir d'au-delà. En voulant aller plus loin, en étant allé aux frontières de ce qu'il pouvait faire avec son art, Rothko a plongé dans le rien, en ne faisant pas plus abstrait qu'il l'a fait.

De plus, aborder Rothko, nous permet de questionner les dogmes qui entourent la modernité. En effet, cette dernière, par la recherche de la matérialité de l'œuvre, l'autonomie de la peinture cherchait à traduire une vérité concrète. Cet ordre esthétique faisant de la touche du peintre une des problématiques suprêmes de l'art abstrait, fait apparaître de manière déterminante la transgression de Rothko. En effet, ses toiles dépassent la sensation matérielle pour devenir évocation et transcendance car, son œuvre évoque l'immatériel au moins autant que sa matérialité. Rothko pu réinscrire dans la peinture l'exigence spirituelle, enjeu fondamental nourrissant le travail de l'art à travers toutes son histoire. Nous pouvons penser que la

fascination pour son travail, traduit implicitement l'échec de la modernité et l'avènement de la sensibilité post-moderne.

Conclusion

Notre approche transversale nous a permis d'aborder de différentes manières pour mieux le cerner *le trou dans l'autre*. Ce trou est un espace vide, projeté dans l'Autre, afin de ne pas rendre ce dernier totalisant. Ainsi grâce au trou, le sujet peut se donner une forme au monde en sortant de la stéréotypie de la demande à l'Autre. Nous avons cherché à formaliser ce *trou dans l'autre*, en explicitant le vide et le rien, particulièrement en peinture où nous pensions que le sujet y trouverait un aspect assez tangible pour s'en saisir. Nous avons alors établi qu'il s'agissait d'un travail du sujet mais aussi de l'artiste qui fait lui-même un trou en lui pour pouvoir le laisser ensuite au sujet. Nous avons essayé par ce sens de saisir un lien intime créé par la peinture et qui permet de se vitaliser. Nous avons par nos interrogations sur le vide, sur le rien, interrogé une image, une représentation, un cadre, pour figurer *le trou dans l'Autre*.

Nous avons fait appel dans un premier temps à la discipline de la théologie, afin de signifier la présence matérielle du vide et l'*espace* qu'il nécessite afin de faire place à la création. En nous référant à la création *ex nihilo*, les apports de deux religions, chrétienne et juive nous a permis d'ouvrir du mieux que nous pouvions notre compréhension des interprétations religieuses sur la genèse du monde, dans notre société judéo-chrétienne. Nous avons vu que la théorie de la création *ex nihilo* était complétée par la théorie du *Tsimtsoum*, que ce vide était un don qui permettait à l'Homme de prendre ses responsabilités, de vivre une absence vécue qui n'est pas une désolation de l'être mais une présence habitée. Car, la création ne se fait qu'en s'appuyant sur le vide, le retrait de l'Autre. A cela, nous avons pu constater que la puissance du dépouillement était d'une grande force pour lutter contre toute tyrannie. Nous avons mis en évidence la nécessité de cet espace mais aussi d'un temps, d'un monde, dédivinisé, inscrit radicalement dans la continuité et l'éphémère. Ainsi nous avons vu la nécessité et surtout comment le sujet peut se vitaliser par cette absence et prendre forme, se responsabiliser et trouver ses propres ressources pour être au monde.

Afin de continuer notre investigation, nous avons franchi un pas de plus, en contournant ce vide afin de l'aborder du point de vue de l'artiste vu par la psychanalyse. Nous nous sommes intéressés à la sublimation, mais surtout du rapport au réel de l'Homme, nous avons souhaité

mettre en exergue l'impossible rencontre du réel. Nous avons vu l'aspect subversif du sujet créateur face au collectif. Nous avons aussi explicité la notion de *Das Ding*, sous plusieurs aspects afin de bien cerner cette dernière. Enfin, nous avons étudié au plus près, la théorie lacanienne sur la peinture, qui dompte le regard afin de laisser au spectateur la possibilité d'une jouissance apaisée. Nous avons alors pu, naturellement étudier le travail de Mark Rothko et plus précisément les barrières dont il triompha. En effet, ce peintre nous a permis de donner corps à la dimension d'*espace* au travers de ses peintures. Nous avons vu qu'au travers du *rien*, Rothko faisait place à bien plus, ces tableaux dont l'aspect vitalisant peut se symboliser par la lumière, idée théologique transposée dans la peinture, transformant *la chose* en *autre chose*.

Notre étude présente cependant des limites, d'une part, nous sommes restés sur une étude assez théorique, il nous aurait paru pertinent, dans une dynamique clinique, de tester notre hypothèse, peut-être un peu trop abstraite, par l'étude d'au moins un cas pratique. Nous aurions pu ainsi interroger une certaine forme d'art-thérapie. Ou bien en nous plaçant du côté de l'esthétique, nous aurions pu chercher davantage de témoignages d'amateurs d'art et d'artistes afin de compléter d'expériences plus intimes et personnelles notre recherche. Cela aurait donné un aspect plus percutant à cette dernière. D'autre part, il nous paraît ambitieux de croiser trois disciplines aussi imposantes que la théologie, l'esthétique et la psychanalyse, nous pensons que chacune de nos parties mérite à elle seule des études spécialisées. Ce faisant, notre recherche ne peut qu'être encore superficielle et mériterait d'être approfondie ultérieurement.

Dans la poursuite de notre recherche, nous pensons que Rothko peut être un point d'appui, dans la compréhension de notre époque et peut nous permettre de questionner la modernité afin d'explorer d'une part, la question de l'Autorité et d'autre part, la crise du sujet. En effet, ces deux points nous semblent indissociables de la création d'une œuvre et permettent à l'artiste de réenchanter le monde par son art. Ces thématiques nous permettront d'aborder une dimension intersubjective de l'art, et d'affiner notre recherche *du trou dans l'Autre*. En nous intéressant à l'exploration des processus intrapsychiques, nous pourrions approfondir avec le concept analytique de la mélancolie. Celle-ci nous captive particulièrement dans son aspect désavoué par la modernité, alors que pourtant la mélancolie infiltre toujours le discours de notre époque moderne. Etudier, spécifiquement l'esthétique de la mélancolie pourra nous aider à approfondir les nuances entrelacées que sont la subjectivité et l'art, en particulier dans la peinture. Dans cette optique nous pensons pouvoir explorer la notion d'espace-temps du psychisme, afin de continuer, à éprouver nos liens ténus entre prisme psychanalytique, recherche artistique et

apports théologiques. Ceci afin que ces écrits participent de nos propres peintures et qu'ils colorent à leur manière cet acte de création, mais aussi, qu'ils puissent nous aider à enrichir notre pratique de la psychanalyse.

Bibliographie

ANOUILH Jean (1953) : *L'Alouette*, Paris. Gallimard.

ANSALDI Jean (1998) : *Lire Lacan : L'éthique de la psychanalyse. Le Séminaire VII*. Paris. Champ social (coll. « Psychanalyse »).

ASHTON Dore (1983 [1996]) : *About Rothko*, New York, Oxford University Press, Da Capo Press.

ADAM Jacques (2011) : « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan » dans *Champ lacanien*, n°10, pp. 195-210.

BRISSE Joël (2006) : « Pourquoi la peinture ? » dans *Ligeia*, n° 65-68, pp. 198-200.

BRUN Baptiste Brun (2012) : « Le Musée imaginaire de Jean Dubuffet ? Réflexions sur la documentation photographique dans les archives de la Collection de l'Art Brut » dans *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n°1 pp. 1-12.

BRETON Stanislas et GREISH Jean (2010) : *Le Verbe et la Croix*, Paris, Desclée-Mame (coll. « Jésus et Jésus-Christ »).

CAUSSE Jean-Daniel (2014) : « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », dans Frédéric Vinot et Jean-Michel Vives (Dir.), *Les médiations thérapeutiques par l'art, le Réel en jeu*, Erès. pp.179-197.

CHENG François (1991) : *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris. Seuil.

DEBECQUE-MICHEL Laurence. (1999) : « Rothko : une spiritualité infigurée » dans *Ligeia*, n° 29-32, pp. 104 à 114.

DOMECQ Jean-Philippe (2011) : *Une nouvelle introduction à l'art du XXème siècle*, Paris, Pocket (coll. Agora).

HEIDEGGER Martin (1954 [1958]) : « La chose », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard.

IZCOVICH Luis (2008) : « L'être de jouissance », dans *l'en-je lacanien*, pp. 35-46.

LACAN Jacques (1953-1954) : *Le Séminaire, Les écrits techniques de Freud, Livre I*, Paris, Seuil.

LACAN Jacques (1959-60) : *Le Séminaire, L'éthique de la psychanalyse, Livre VII*, Paris, Seuil.

LACAN Jacques (1964) : *Le Séminaire, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Livre XI*, Paris, Seuil.

LE GUERN Odile (2014) : « Du vide au rien, entre expérience esthétique et expérience esthésique (Le vide en peinture) » dans *Actes sémiotiques*, n°117, pp. 1-13.

OUAKNIN Marc Alain (1992) : *Tsimtsoum introduction à la méditation hébraïque*. Paris. Albin Michel (coll. « Spiritualité vivante »).

PICKMANN Claude-Noële (2019) : « La sublimation avec Lacan : Du geste créant La Femme à la chatouille du *das Ding* » dans *Figures de la psychanalyse*, n° 37, pp. 41-53.

ROBINETTE Brian (2015) : « La puissance d'un dépouillement sans limites. Repenser la création *ex nihilo* avec Stanislas Breton. » dans *Transversalités*, n° 135, pp. 43-53.

ROMAN Pascal (2007) : « Figures du négatif et « expérience » créatrice » dans *Clinique de la création*, pp. 117-140.

PORGE Erik (2018) : « Une nouvelle définition de la sublimation par Lacan » dans *La sublimation, une érotique pour la psychanalyse*, pp. 59-78.

PORGE Erik (2015) : « Pulsion et sublimation » dans *Le Ravissement de Lacan*, pp.87-100.

VENTURI Riccardo (2007) : « Plasticité et espace dans l'œuvre de Mark Rothko » dans *Lige*, n° 73-76, pp. 160-188.