

BERNARD SALIGNON

**L'ART ENTRE *HUBRIS* ET *MANIA*.
DU PATHOLOGIQUE AU SUBLIME**

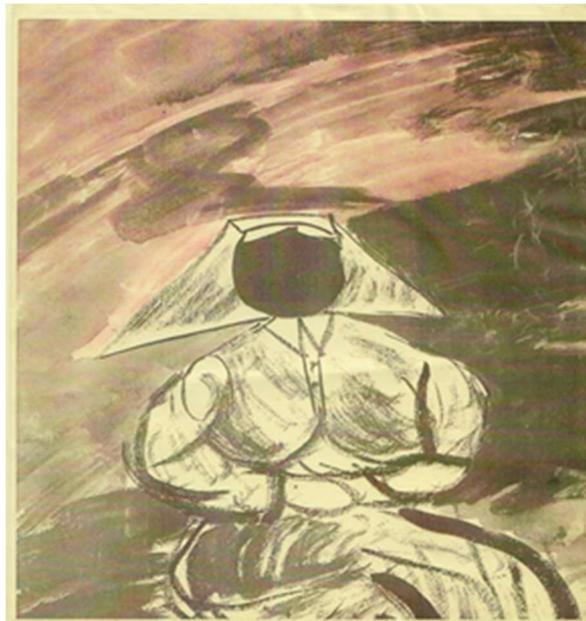


Illustration 1: E. Cunningham

L'histoire de la folie côtoie et rencontre parfois certaines œuvres dont les auteurs ont traversé ou repoussé les limites de la raison discursive: ainsi les figures majeures que sont Maupassant, Poe, Hölderlin, Nietzsche, Artaud, Van Gogh... L'énigme du rapport entre folie et génie artistique n'a jamais trouvé de résolution dans l'espace précis de ce qu'est l'œuvre d'art. Nous pouvons dire que ces artistes ont tutoyé ce « réel absolu » jusqu'au point où l'œuvre atteint le moment sublime dont l'une des occurrences subvertit le contemporain et, souvent, l'anéantit.

Chez eux, l'œuvre émigre dans cet au-delà des représentations où la mort, le silence, l'effacement décident ce qui fait œuvre dans son point d'excès. Cet excès, cet *Hubris*, ce débordement viennent indiquer en permanence ce lieu de négation absolu dont la découverte ne laisse ni le sujet ni l'œuvre intacts, mais leur permet tout de même de faire une place à l'intérieur de l'art et de son procès infini de subversion. Il n'en est pas de même pour certaines toiles ou écrits d'internés, schizophrènes, paranoïaques ou mélancoliques qui sont trop souvent appréhendés et interprétés comme des symptômes, des entrées dans les pensées du malade mental. Toutes ces tentatives dévoilent l'échec devant l'énigme et devant l'inconnu devant soi. Il ne s'agit pas de croire libérer le fou de sa folie mais de lui laisser son accès à la liberté d'être, à ce qu'il est, même si le péril le guette et le tourmente. Il convient, et c'est là nôtre enseignement de ne pas penser les psychoses au travers des symptômes surajoutés mais de les mettre entre parenthèses, de laisser être le sujet dans sa psychose, dans son délire, dans sa démence. Longtemps, on ignorait ce qui pouvait s'entendre dans les paroles lâchées des fous, dans leurs hallucinations, mais depuis Freud, on entend autre chose dans la déraison qu'une parole vide de sens, qu'un néant absurde. On peut, en fréquentant les malades internés, saisir une subjectivité et parfois même une adresse. Un patient me disait un jour « quand je dis un mot alors j'empêche les autres mots de venir à cette place » comme justification de son extrême réserve. C'est ce qui nous fait dire que le fou n'est pas en crise tout le temps, il y a des moments, des laps de temps où son délire, ses hallucinations sont en repos, mais au fond, elles ne le quittent jamais, elles font « passiblement » et possiblement retour dans son existence factuelle à travers des écrits, des peintures, des sculptures. C'est dans ces moments de calme apparents qu'ils façonnent leurs œuvres et qu'ils rendent au public ou parfois même à personne leur être et leur production. Alors, la folie déchire le voile de son enfermement et éclate en œuvre géniale. Leurs auteurs côtoient les landes d'une mort réelle ou symbolique et c'est toute la différence entre eux et un Artaud, un Mallarmé pour qui la puissance en œuvre de l'œuvre les conduit vers la folie. Mallarmé écrivant « je suis mort et ressuscité » (Mallarmé 2006, 312) comme pour atteindre ce point limite d'impossibilité ; ces génies littéraires ou artistiques éprouvent l'expérience de la mort qui conduit très souvent leur œuvre dans le franchissement des limites. Mais contrairement aux fous dont les œuvres sont les conséquences de leur

psychose, les auteurs comme Artaud, Van Gogh, Camille Claudel, Hofmannsthal, Nerval, côtoient le néant de la folie à la brûlure de leur art, qui les amène à ce point ultime de la rencontre avec la mort. Alors que nous pouvons penser avec certitude que lorsque le psychotique délire et même parfois met en œuvre son délire, ce n'est jamais pour lui une tentative ou une tentation de faire une œuvre d'art, c'est, nous dit Freud, un moyen bien sûr peu économique de mettre en place une possible guérison voilà pourquoi nous opposons la folie sans œuvre au génie qui dans l'œuvre trouve son point de folie indépassable. Mallarmé le dira d'une manière substantielle: « en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré [...] le Néant » (Mallarmé 2006, 297), ou, dans l'écriture d'*Igitur* « la béante profondeur, la neutralité du gouffre et la folie d'Igitur parce qu'il a bu la goutte de néant qui manque à la mer » (Mallarmé 1992, 443). Dans cette lignée, deux voies de la folie et de l'œuvre se rencontrent en s'opposant. Cézanne écrit : « Et les yeux [...] sont injectés de sang » (Gasquet 1978, 124)» à l'opposé, ce malade mental schizophrène qui un jour me dit: « il y a deux tâches de sang à la place de mes yeux ». Ces deux moments s'opposent alors qu'ils semblent partager une communauté que tout désavoue.

Dans la toile de E. Cunningham, malade internée psychotique dont nous donnons une reproduction, la question du statut de sa peinture se pose et nous conduit à la différencier et même à l'exclure du champ de l'œuvre d'art. Il y a tout de même, au fond, un en-deçà où le partage revient à cette part maudite d'où chacun – l'ayant oubliée ou perdue – a gardé une trace qui vient nous chercher du lieu de l'impossible. Mais ne confondons pas ce lieu de l'impossible avec celui du mélancolique pour qui « la perte de l'objet s'est transformée en une perte du moi » (Freud 1968, 152; traduction modifiée). Le moi, est une instance où prend naissance la conscience.

Il reçoit du monde extérieur des objets et par la suite des expériences que connaissent les pulsions de conservations et il ne peut éviter de ressentir également des excitations pulsionnelles internes ... ensuite s'accomplit un nouveau développement dans le moi, il prend en lui dans la mesure où ils sont sources de plaisir, les objets qui se présentent. Dans la mélancolie, le moi ayant désinvesti son mode d'être narcissique, se trouve ainsi soumis à une inactivité atteignant parfois l'apathie. (Freud 1968, 163)

L'art est plus réel que le monde puisqu'il est l'unique moyen offert à l'artiste de s'en détacher pour le retrouver en le créant. Dans certaines œuvres de psychotiques, la question de l'œuvre implique de perdre les repères historiques qui président à toute genèse. Cependant, des hommes frappés par la folie trouvent dans les « voix de

l'expression esthétique » un lieu, un temps qui échappent, excèdent les canons identifiables de la représentation.

Maldiney dans *Penser l'homme et la folie* écrit :

la psychose est une métamorphose de l'existence dont la signification apparaît comme un moment existentiel tellement décisif qu'il oblige à poser la question : n'est-il pas, au même titre que le temps et l'espace, un existentiel hors de la portée d'être d'un simple vivant? (Maldiney 1991, 83)

Si le génie est celui qui s'avance seul vers cette brûlure, ce risque, d'où il ne peut plus sortir intact, au moment même où il côtoie l'impossible à saisir, ce réel absolu, peut le laisser comme dit Hölderlin « *foudroyé par Apollon* » (Hölderlin 1967b, 1009 ; traduction modifiée); cette *hubris* lui permet de comprendre le geste initial de toute genèse ; ce chaos, ce Rien, ce vide, il le découvre après un parcours qui traverse, effracté (Éros et Thanatos) ce qui préside à toute destinée de l'œuvre comme événement. Nul ne peut accomplir ce trajet sans risque de se perdre ni sans la chance de se trouver et de se retrouver comme être perdu. Nous dirions qu'il se découvre du lieu d'où nous venons et où nous allons qui constitue peut-être l'essence du désir, un désir pur. Ce moment où l'artiste est confronté à l'initial comme fin, il rejoint ce rapport qui tient toute chose en puissance et en volonté. Par les œuvres des psychotiques nous proposons de repenser un autre sens du réel qui, comme dit Lacan, fait retour en dehors du procès de la symbolisation. Peut-être que dans la psychose « l'œuvre » ne s'est jamais détachée complètement du corps du sujet, elle fait partie de lui plus qu'elle ne le représente, elle n'est pas un vouloir-dire ni une expression de sa volonté spéculative, un miroir déformant de son intentionnalité, elle est au contraire l'extension sans limite de son corps qui fait que pour lui ici et maintenant n'ont plus et n'ont jamais eu de sens. Si pour le psychotique la réalité est déformée contrairement à la normalité, c'est bien parce qu'il n'a jamais eu accès au principe de la réalité, lequel est de pouvoir perdre l'objet pour se lancer à sa recherche, ne jamais le ramener mais seulement en ramener des représentations.

Le génie est peut-être celui qui prend conscience, au-delà du sens commun, que l'homme est déchiré mais que ce déchirement, au lieu d'entraîner la schizophrénie, l'amène à refouler et à sublimer cette part insupportable, maudite qu'il accepte, malgré tout, d'être au fond ce qui définit la présence au monde. Face à certaine toile de psychotique, être en face et regarder refonde et repose les

questions transversales que nous nous sommes posées. Nous avons remarqué à la suite de plusieurs interprétations psychopathologiques (Binswanger, Minkowsky, Maldiney, Prinzhorn) qu'une constance apparaît et prend forme autour d'une pétrification de l'espace et du temps d'un côté et du morcellement de l'autre. Tout ceci renvoie à une absence de rythme, de mouvement, d'intensité et d'intention ; et fait naître une série de questions non exhaustive, de questions que la reproduction supporte après un regard plus aigu:

Qu'en est-il de cette femme qui semble religieuse que la posture fige dans une mort sans cadavre ? Y a-t-il des relations avec l'entour ?

Dans cet appauvrissement du Moi, les deux pulsions ne sont plus articulées car une partie du moi s'est retirée, l'image au miroir a disparu et ne persiste que l'habit inanimé. Que reste-t-il dans une représentation après désinvestissement du Moi, du double, c'est un autoportrait sans auto et sans portrait, sans représentation. Freud se demande dans *Deuil et mélancolie* comment :

l'analogie avec le deuil nous amène à conclure que le mélancolique a subi une perte concernant l'objet mais que ce qui ressort de ses dires, c'est une perte concernant son moi... (Freud 1968, 151)

Nous voyons comment chez lui une partie du moi s'oppose à l'autre, porte sur elle une appréciation critique, la prend pour ainsi dire comme objet. Cette reproduction est drapée dans l'inerte comme suspendue au vide de l'espace et du temps. Elle nie sûrement parce qu'insupportable tout ce qui serait de l'ordre de l'*aïsthésis* (ouïe/vue/senti/tactile): qu'est-ce qu'un homme privé de toutes ses perceptions? Le manque d'humain dans l'humain, le manque de vie dans la mort, le manque d'atteinte dans l'être, le manque d'être dans le non-être, sauf que ces manques ne sont pas reconnus comme manque mais comme défaillances symboliques. Il n'y a pas d'abstraction. Kristeva écrit dans *Soleil noir* : « la mélancolie narcissique manifesterait cette pulsion avec son état de désunion avec la pulsion de vie » (Kristeva, 1987, p. 29).

Alors le manque, au lieu d'être le réceptacle des objets perdus, se perd lui-même avec les objets, la voix a emporté la bouche, le regard a emporté la vue, le toucher a emporté les mains et l'écouter a emporté les oreilles. Le manque ne manque pas. Ainsi en est-il de l'absence du vue et du regard.

Nous saisissons bien que si les attributs du visage ont disparus, il ne reste aucun visage possible, le noir ovale rend compte que le voir, l'entendre et le parler était le visage même car il donnait corps à la visagéité.

A la limite de l'abstraction, ce qui reste va discriminer deux formes d'œuvres, d'un côté le dessin de l'interné et d'un autre la sculpture de Brancusi : l'ultime *Muse endormie* de 1920. Cette tête de femme où le visage est tourné vers nous évoque dans l'apparaître ce qui du féminin persiste. Dans cette sculpture les yeux, la bouche, les oreilles ont disparu mais l'artiste fait naître de cette absence un rythme, une forme qui disent le devenir féminin dans une suspension tout entière impliquée dans son geste. Avec Brancusi, ce qui s'absente est présent dans le don de l'œuvre, il saisit en même temps la douceur, la régularité, le grain de la peau, la couleur à l'instant paradoxal de l'effacement du détachement et de leurs relèves dans le sublime de la sculpture. Comme telles, ces têtes de femmes sont des femmes tout en puissance, cette puissance tient en réserve ce qui, de la femme, se donne dans une singulière universalité. Cette tête posée n'est plus vue comme partie du corps féminin mais comme la femme toute entière maintenant en acte et en puissance. Révéler en-deçà et au-delà des voiles représentatifs ce qui toujours selon Cézanne et Mallarmé insiste du côté de la rareté en profusion, tout proche de la source impalpable des sensations. Voilà aussi ce que nous montre les sculptures de Brancusi qui semblent retrouver une femme qui rassemble, les perdant, tous les attributs du féminin. La contemplation de l'œuvre, celle-ci en particulier, nous fait saisir et comprendre que la puissance de voir, de parler, d'entendre est donnée à cette tête de femme car c'est toute la sculpture qui voit, parle et entend. Nous pouvons ainsi opposer impuissance du côté de la psychose à la puissance du « ne pas » comme s'oppose le néant de volonté à la volonté de néant. L'œuvre de Brancusi est donc étrangère à toute figure incarnée, étrangère à l'ensemble réel des visages existants, elle n'est pas étrangère à elle-même, et c'est là son paradoxe qui nous force à reconnaître ce que l'on n'a jamais vu. Dans ce geste, l'artiste rejoint Mallarmé dans sa quête mortelle du néant et dans la reprise poétique : *je dis une fleur l'absente de tout bouquet*. Il ne s'agit pas de confondre deux moments distincts à l'œuvre chez Mallarmé et Brancusi mais de saisir comment chacun s'ouvre à une expérience du vide, de l'épuré dans la matière pour Brancusi ; et la découverte du néant et de l'abîme pour le poète qui se découvre dans l'expérience de la traversée du

vers et de la parole ; de la matière pour le sculpteur. Mallarmé décrit son expérience ainsi :

je n'ai créé mon œuvre que par élimination et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression ... que grâce à ces ténèbres dégagées, et d'avancer plus profondément dans la sensation de Ténèbres et Absolues. (Mallarmé 1998, 346)

Ainsi d'un côté l'écriture du poème traverse la mémoire et la langue pour se dissoudre dans les ténèbres ; d'un autre la sculpture traverse la matière et s'approche d'une forme pure sans attributs. L'ensemble de ces deux démarches convoque ce qu'il en est du désœuvrement comme moment non dialectique où le commencement et la fin se confondent, et ce, dans une suspension décisive où tout est aboli et même l'abolition qui se prend désormais comme œuvre d'art, ne reste plus alors que les conditions chères à Hölderlin d'espace et de temps.

Alors que dans la reproduction de la gouache de la patiente, la présence privée de son double et de son être lui confère une fixité, une adhésion.

Elle fait question dans la posture anonyme (la religieuse). Il y a échec d'une possibilité d'entrer en présence à cause de cette catastrophe symbolique qui fait que nul être n'apparaît ni ne disparaît. Il n'existe plus cette tension qui va de l'éclair de la *Tempête* de Giorgione au point gris de Klee. En parodiant Kierkegaard qui définit l'angoisse ce «*dont la présence est détournement de son rapport au fondement qui se retourne contre elle*», là, nous sommes au-delà de l'angoisse car à la place d'un rien, d'un vide (cette chose organisatrice et motrice) nous sommes face à un néant d'existence que ne supporte aucune représentation parce qu'il est néantisation du travail même de la négativité, alors que la négation est toujours, nous l'avons vu, une capacité qui remonte à la source de ses possibilités: l'abîme infini.

Ici, contrairement à ce que dit Hölderlin : « De l'abîme, en effet, nous sommes partis et allés » (Hölderlin 1967, 913), cette toile nous dit que ce personnage ne sort pas de l'abîme, il s'y abîme.

Nous assistons à un événement sans avènement au sens où Maldiney définit

l'événement comme ce qui ne se produit pas dans le monde. Le monde s'ouvre dans l'événement, et cela commence au sentir. Dans le sentir, un événement se produit à mon propre jour qui ne se lève qu'avec lui, L'événement est une déchirure dans la trame de l'étant. C'est dans le jour de cette déchirure que quelque chose apparaît en livrant son ciel. (Maldiney 1976, 28)

Dans cette peinture où le senti est absent, l'événement pourrait être défini comme une « déchirure » dans l'être. C'est dans la nuit de cette « déchirure » que quelque chose disparaît en livrant le soleil noir.

Ce tableau en lui-même ne comporte aucune plainte imaginaire, aucun désespoir n'est lisible comme dans le « cri » de Munch, mais quelque chose de l'essence de la dépression nous est donné à saisir non pas dans l'adresse ni dans le motif, mais au contraire dans l'absence d'adresse et dans la catastrophe (ce qui tombe dedans) du motif. Il rejoint cette parole d'une malade mélancolique qui dit: « *je n'arrive plus à rien, je ne ressens rien pour rien, c'est comme si je n'avais plus de sentiment, le ressenti n'est plus là, c'est un vide effrayant autour de moi, et moi-même je suis tellement vide* ». (Maldiney 1997, 107)

Il ne s'agit pas de faire parler ce tableau, mais peut-être de poser la question de cette absence de sentiment et de sensation entre ce qu'elle représente et ce qu'elle est, car elle peint bien une femme qui pourrait être cette malade qui se plaint, tout comme cette autre malade qui clame : « *j'entends, je vois, je touche, mais je ne suis pas comme autrefois, les objets ne viennent pas à moi, ils ne s'identifient pas avec mon être* ». (Esquirol 1838, 414).

Si l'espace alentour est complètement privé d'horizon, c'est-à-dire si se perd la rencontre entre le ciel et la terre, si s'efface le pli qui relie ce qui s'éloigne à ce qui vient vers nous, alors, l'horizon du sensible a disparu, c'est peut-être aussi que l'être dans le temps n'est plus en présence de ce que permet la temporalité, ce temps qui rythme toute présence en lui, trouvant des attaches avec le passé et le futur: là le temps lui-même ne s'est retiré que pour laisser la place à un présent pétrifié délié, sans transcendance.

Y a-t-il représentation ?

Nous avons déjà écrit dans *Temps et souffrance* :

Le rapport de l'homme à la temporalité est équivalent au rapport de l'homme à la perte et à la mort. [...] Et ce rapport peut être pensé comme ce qui définit en retour l'être de l'homme, il est mortel et la perte est sa question. La question même au langage porte elle aussi sur la perte. [...] Il faut parvenir à fonder cette évidence première qui est liée à l'identification symbolique : le temps, la mort, la perte, soit ce qu'il y a de plus archaïque dans le rapport de l'être humain à son essence différenciante des autres espèces.

Le psychotique n'a d'accès à son « propre » que par un emprunt massif à l'autre qui perd ainsi son caractère d'altérité. L'autre, à qui nous avons affaire dans le questionnement, c'est-à-dire mon semblable, qui en tant que

semblable me ressemble et m'est radicalement différent, étranger, dit Freud. Dans son rapport à l'autre, le psychotique s'adresse à l'identique, privant ainsi le sujet de son trait de différence et d'étrangeté.

Pour le psychotique [...]. Fermé qu'il est au possible, rien ne devient alors possible sinon un monde arrêté dans un temps immuable. Ce temps qui tient lieu de dévoilé permanent tient en fait tout rapport à la vérité, car il ne permet aucune sortie de soi, aucun accès à l'ouverture vers autrui, vers le monde, aucune possibilité de désirer quoi que ce soit. C'est le temps figé où rien n'arrive et d'où rien ne peut plus provenir. C'est ainsi par exemple que l'on peut comprendre le sens de l'asthénie et de l'apathie du mélancolique. (Salignon 1996, 63-64)

Le trait le plus significatif pour nous du tableau, est cet ovale noir opaque, venant à la place du visage mais ne représentant pas son absence. Ainsi, il n'y a pas de visage, de représentation de l'absence du visage. Les Grecs nommaient le visage l'*eidōs*, c'est-à-dire l'idée et la forme. C'est bien l'*eidōs* au sens de ce qui a été vu qui, ici, n'est pas invisible mais échappe à toute représentation. Ce trou noir n'est pas un effacement qui contient tout en puissance mais une impuissance à avoir accès à l'invisible et une incapacité à voiler l'invisible.

Si la visagété est toujours déjà partie, elle a entraîné avec elle la dialectique intime/extime, proche/lointain qui constitue l'essence même de la personne. Peut-être sommes-nous au comble de l'impudeur où le visage comme chair s'est détaché, où le crâne a été englouti dans le monde, où la disparition a disparu, parce que l'autre (l'idéal au sens freudien) a emporté davantage les objets du désir que le désir lui-même. Ce trou noir qui serait comme le dit Kristeva :

Ce rien absolu. Cette douleur humiliante à force d'être tenue secrète, in-nommable et indicible s'était muée en silence psychique qui ne refoulait pas la blessure mais en tenait lieu et plus encore la condensant lui rendrait une intensité exorbitante imperceptible aux sensations et aux représentations (Kristeva 1987, 65).

Ainsi, si les premiers objets que l'enfant échange avec le monde pour en faire partie, ont constitué notre intériorité intime autour de la chose perdue, ici la chose n'est pas perdue mais emportée hors du sujet qui aurait son intimité hors de lui. C'est pour cette raison que le personnage est personne au sens où étymologiquement « *persona* » est le trou du masque, du visage qui renvoie à l'intériorité. Là, ce trou s'est déposé dans un autre, *configurant* à jamais au sujet sa capacité d'être personne parmi les autres. D'un point de vue analytique, nous ressentons bien que le sujet dépressif, mélancolique a gardé en lui le mal-être, le non-être pour laisser

s'échapper le bon et le bien qui désormais ne sont plus dialectisables. Au lieu d'être au centre de ces contradictions bon/mauvais. Bien/mal, il devient ce lieu atopique habité uniquement par le mauvais et par le mal. Il est ainsi la figure inversée du paranoïaque qui met le mauvais et le mal sur l'autre en gardant pour lui le bien et le bon.

Le monde découpé par ce tableau n'est pas sans assise, sans plan, il garde encore la trame d'un certain entour qui est loin d'être irréel, mais le ciel et la terre sont perturbés au sens où la terre et le ciel n'entretiennent aucun rapport de tension mais davantage de violence qui montre bien un Éros thanatique qui rompt et ne rassemble plus ; il est peut-être le réceptacle confus de l'opacité du visage.

À la différence des œuvres d'art montrant le désespoir ou la mélancolie, comme pour Dürer ou Chirico, chez Cunningham, dans sa « gouache » ne sont pas dépeints les traits majeurs de la mélancolie et de la dépression, elle ne met pas en scène une représentation de ce que serait pour elle l'angoisse devant la Perte.

La souffrance mélancolique est étrangère à une volonté ou un désir de métaphoriser par le dessin une représentation.

Il y a comme une identité de fond et de forme entre ce qu'elle est et ce qu'elle fait. Elle ne se peint pas comme mélancolique mais peint ce que la mélancolie est, c'est-à-dire un monde qui nous met en présence d'une tristesse pure presque désaffectée. Différemment de la tristesse qui, chez l'homme normal, apparaît et disparaît pour laisser place à l'indifférence' ou à la joie, la tristesse mélancolique est permanente, immuable sans dépassement et sans altération, ce qui fait que le mélancolique n'est pas triste, mais que la tristesse est pour lui son être au monde que rien ne peut venir perturber ni atténuer.

Dans cette « gouache » nulle expression autre que la tristesse à l'état brut. Tout fait défaut : la terre, le ciel, le visage comme expression humaine, les mains comme contact ; rencontre de tout autre, cette « esquisse » est fermée non pas à la différence des sexes mais à la représentation de la différence.

Ce personnage est là, mais un là qui a perdu toute l'intensité d'accueil ou de refus de l'espace environnant ; elle n'est pas ouverte à l'espace ni ne l'ouvre et n'est point non plus fermée, elle est comme déposée sans intention ni intensité, elle est comme un élément neutre dans la théorie mathématique. Ce dans quoi elle est, nous pourrions le définir comme ce qu'elle est (Cunningham) :

désintéressée du monde et des événements, sans intérêt, ce qu'elle peint est l'absence du monde et non absence en tant que l'absence serait le rapport manqué et toujours à refaire du monde chez l'homme normal. Elle « décrit » la perte de la proximité existentielle qui se traduit par une absence de côtoiement avec le monde sous la main, le regard et l'assise (absence des pieds, de contact, d'équilibre, enfin de mouvements donnés par le sol).

Il n'y a dans cette esquisse nulle tentative de dialectiser et de rythmer le temps à l'espace et l'espace au temps. Au temps figé répond un espace immuable comme s'il manquait la possibilité de prendre le temps d'aller d'un lieu à un autre. Le chaos est toujours là, hors travail, œuvre, il ne franchit plus l'abîme vers nous mais au contraire il est sans ressource et sans secours, laissant le sujet à cette espèce de solitude dont l'existence s'écrase dans ses conditions d'impossibilités. Peindre certes, mais peindre non pas le rien, mais ne rien peindre. Cette esquisse ne nous parle pas, ne nous touche pas, ne vient pas vers nous, Si elle nous atteint, c'est vers le hors-sens fondamental de toute existence, elle atteint cette zone de l'impassibilité sans possibilité d'avoir accès au sans accès. Rien n'arrive, cependant qu'il y a dans ce « rien n'arrive » son effectuation écrasée dans le sans intentionnalité.

Une question a traversé les époques, c'est celle qui met en relation l'art et la vérité ; vérité qui donnera à la l'œuvre à la fois son sens et ses interprétations multiples, vérité qui permet avec quelques réserves de remonter aux intentions de l'artiste. Même si nous pensons que toute œuvre qui échappe à une simple reproduction se décide en se dessinant et que le hasard préside à l'articulation de ce qui n'est nulle part avant sa venue à être. Toute grande œuvre ne provient paradoxalement que du temps à venir pour en donner et en rythmer la forme. Ainsi, origine et originalité sont indissociables : l'œuvre d'art découvre son point d'éclosion au fur et à mesure qu'elle se fait.

Dans ce que nous avons appelé les productions des fous, la question de la vérité ne se pose pas car l'œuvre comme nous l'avons montré avec l'analyse de la Patiente E. Cunningham Dax, il n'y a aucun écart aucune articulation et par extension aucune œuvre d'art qui dévoilerait autre chose que le sujet de la folie. Pour elle, on peut penser qu'il n'y a pas d'ouverture entre ce qu'elle peint et ce qu'elle est car c'est même chose.

Il y a aussi ces traces, ces écritures, ces marques, ces glyphes effectués par des malades mentaux que l'on a retrouvés sur des murs

d'asiles, des planches, qui se signifient eux-mêmes sans extériorité, sans vouloir dire ni peut-être sans vouloir signifier et qui démontrent, si besoin est, que l'écriture précède l'écrit ou plutôt qu'il existerait une écriture originaire/original qui n'a jamais été ni de l'ordre de la communication ni de l'ordre du sens ; mais qui renvoie à cette avant scène qui serait la scène d'avant, celle qui ouvre le théâtre futur de l'écrit et de la peinture, écriture, dessins bruts comme on dit Art brut. Ainsi, nous pensons à Francis Palanc qui trace des traits sur des planches, sur des feuilles, et qui commente : « tu ne traces rien, ce que tu vis seulement te traces » (Thévoz 1978, 81). Ce malade mental comme pour joindre les temps archaïques avant Lascaux propose des figures qui ne représentent rien de ce monde préhistorique mais sont des graphes évidés de toute description et de toute représentation. Leroi-Gourhan en parle en ces termes: « ces graphes précèdent les mains négatives des cavernes et les peintures plus tard venues » (Leroi-Gourhan, 1964, 266).

Nous savons, parce que nous les avons vus, que des malades mentaux ont depuis des siècles répétés ces gestes, mais il a fallu attendre Jean Dubuffet pour les amener à la surface du visible et les voir reproduits dans des livres sur l'Art brut. Mais dans ces productions asilaires, l'abolition n'est jamais le but mais la cause, elle est co-présente au sujet dès la catastrophe du jugement d'existence et parfois même du jugement d'attribution ou pour le dire autrement dès que ces produit pour un être humain un collapsus de la transcendance.

Bibliographie

Esquirol E., 1838 : *Des maladies mentales*, tome I, *De la lypémanie ou mélancolie*, Bruxelles, J.-B. Baissière.

Gasquet J., 1978 : *Cézanne*, in P.-Y. Dorian, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula.

Freud S. 1968 : *Métapsychologie, Deuil et mélancolie*, Gallimard, Paris.

Hölderlin F. 1967a : *Hymnes en esquisse*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris.

Hölderlin F. 1967b : *Lettres (1800-1806)*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.

Kristeva J. 1987 : *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris.

Leroi-Gourhan A. 1964 : *Le geste et la parole*, Tome I, Albin Michel, Paris.

Maldiney H. 1976 : *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4, Editions Armand Colin.

Maldiney H., 1991 : *L'existence en question dans la dépression et dans la mélancolie*, Jérôme Millon Editions, 2ème édition, Grenoble.

Mallarmé S. 1988 : *Quant au livre : le livre, instrument spirituel*, Gallimard, Paris.

Mallarmé S. 1992 : *Igitur, ou Lafolie d'Elbehnon*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.

Mallarmé S., 2006 : *Correspondance complète (1862-1871)*, suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)* avec des lettres inédites, Paris, Gallimard.

Salignon B. 1996 : *Temps et souffrance. Temps, Sujet, Folie*, Nouvelle édition revue et augmentée, Théétète Editions.

Thévoz M., 1978 : *Le langage de la rupture*, Paris, PUF.