

PHILIPPE GUTTON

BALTHUS ET LES JEUNES FILLES



Balthus et les jeunes filles
ou
le dévoilement du féminin

COLLECTION PLURIELS DE LA PSYCHÉ

La passion et le confort dogmatiques sont sclérosants, voire parfois meurtriers, et la meilleure façon d'y échapper est d'ouvrir nos théories et nos pratiques à la lecture critique d'autres théories et pratiques. Tel est l'horizon que veut maintenir cette nouvelle collection de psychopathologie psychanalytique, sachant que ce champ ne se soutient dans une avancée conceptuelle que d'un travail réalisé avec d'autres disciplines, comme les neurosciences à une extrémité et la socio-anthropologie à l'autre.

Direction de la collection

D. CUPA, E. ADDA

Comité de rédaction

C. ANZIEU-PREMMEREUR, P.-H. KELLER, H. RIAZUELO, A. SIROTA

Comité de lecture

G. CHAUDOYE, V. ESTELLON, L. HOUNKPATIN,
N. DE KERNIER, H. PARAT, G. TARABOUT

Éditions EDK/Groupe EDP sciences
25, rue Daviel
75013 Paris, France
Tél. : 01 58 10 19 05
edk@edk.fr
www.edk.fr

EDP Sciences
17, avenue du Hoggar
PA de Courtabœuf
91944 Les Ulis Cedex A, France
www.edpsciences.org

© Éditions EDK, Paris, 2013
ISBN : 978-2-7598-1141-0

Il est interdit de reproduite intégralement ou partiellement le présent ouvrage – loi du 11 mars 1957 – sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français du Copyright, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

Philippe GUTTON

Balthus et les jeunes filles
ou
le dévoilement du féminin



edp sciences

Vj ku' r ci g' k p v g p v k p c m { ' i g h v' d r e p m

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	7
PARTIE I. Signifier	11
Chapitre 1. Processus de la création	15
Chapitre 2. Le saisissement et ensuite	25
Chapitre 3. L'adolescence	33
Chapitre 4. L'adolescence de Balthus	41
PARTIE II. La scène adolescente	47
Chapitre 1. Quelle scénographie ?	49
Chapitre 2. La lumière	65
Chapitre 3. La jeune fille	73
Chapitre 4. Plus d'un autre	89
Chapitre 5. Et la violence	107
PARTIE III. Le regard de l'Infante	121
Chapitre 1. Dans l'atelier	129
Chapitre 2. Le spectateur anonyme	147
Chapitre 3. La (dé)négarion	159
Chapitre 4. A propos du déni du féminin	173
<i>Bibliographie</i>	193

Vj ku' r ci g' k p v g p v k p c m { ' i g h v' d r e p m

Introduction

Peintre qualifié de « célèbre et inconnu », Balthazar Klossowski de Rola (1908-2001) reçut de Rainer Maria Rilke le surnom de Balthus. Jean Clair, grand spécialiste du Maître, présentant une exposition récente¹ a pu écrire : « L'essai qui oserait s'attaquer de front au thème de l'érotisme chez Balthus reste encore à faire »². Voici un essai de psychanalyste. N'étant ni historien ni critique d'art, je me propose dans ces pages d'aborder l'oeuvre du peintre sous l'angle de ce qu'elle pourrait nous apprendre de l'adolescence dont j'ai une grande expérience et curiosité. Dans la foulée du poète, Balthus a toujours critiqué, disons même méprisé la psychanalyse. A première vue, il n'avait pas tort puisqu'il souhaitait rester « [...] un homme dont on ne sait rien [...] »³. Il se trompait quant à la discipline en question dont il connaissait pourtant des représentants éminents. L'examen de ses tableaux, fort intéressant, révèle un travail psychique des idées et des images « associées comme sans but » tel que Freud en faisait un idéal dans la cure et dans la vie. Ce travail n'est-il pas justement celui de la création subjectale, et « donc » celui de l'artiste, modéré par l'artisan tel qu'il se définissait en atelier ? Sublimier et maîtriser sa sublimation, dirons-nous.

Âge de découverte de la génitalité et de la mort, l'adolescence est paradigmatique de la créativité à laquelle tout être humain est tenu de croire s'il veut échapper à la mélancolie. Ensemble processuel, daté en son commencement et présent de façon plus ou moins enfouie toute la vie, l'adolescence est une création subjectale sous l'emprise de la nécessité pubertaire ; je le souligne régulièrement dans mes travaux et dans la revue *Adolescence*⁴. Je suis persuadé que, tel Balthus, cette crise de conflictualité, le temps éphémère de sa signature de sujet qui s'y joue, ouvre au secret du vivant, au mystère de l'humain. Je vais m'attacher à examiner ce qu'enseigne les scènes adolescentes fort diverses qu'il a peintes tout au long de sa vie. Elles regardent le peintre, les spectateurs

1. J. Clair (éd.), (2008), *Balthus, catalogue de l'exposition au Palazzo Grassi à Venise*, Paris, Flammarion.

2. J. Clair (1996), *Balthus. Les métamorphoses d'Éros*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

3. Réponse de Balthus à la Tate Gallery qui organisait une rétrospective et voulait un texte de présentation.

4. Ph. Gutton (2008), « Le pubertaire savant », *Adolescence*, 25 : 347-358 ; Monographie de la revue *Adolescence*.

anonymes, aujourd'hui le psychanalyste que je suis. Elles parlent en images comme les mots au clinicien.

Que disent ces tableaux d'adolescentes ? Qu'évoquent-ils d'énigmatique ? Balthus, selon la meilleure esthétique, interroge sur *l'advenance pubertaire du féminin* en tant qu'il symbolise l'origine, l'originaire. En le reconnaissant, serait-il un perpétuel Actéon surprenant et observant Diane au bain, au risque de s'en trouver métamorphosé ? Pierre Klossowski, son frère aîné de trois ans, fort proche de lui, a consacré un livre⁵ à cet adolescent héroïque, ordalique : masqué en cerf, il découvre par sa nudité la « femme complète »⁶, celle qui a pour mission d'initier l'adolescence, et qui le condamne pourtant à être transformé ou à se transformer en chien, par le fait même des paroles qu'il avait prononcées devant le merveilleux et choquant spectacle : « Chienne effrontée... » Tout se passe comme si sa gueule devenait le symbole violent du sexe féminin entrevu. Balthus sut éviter ou seulement adoucir cette dramatique séquence en donnant à voir principalement les simulacres « inachevés » ou « incomplets » que sont les jeunes filles en ses lieux de peintre. Elles sont le plus souvent entourées de témoins mystérieux porteurs phalliques bienveillants, critiques ou neutres. La métamorphose pubertaire féminine serait-elle paradigmatique des transformations susceptibles de se produire dans la vie ? Balthus tente de le signifier avec ses paradoxes à travers formes et couleurs.

Dans sa « grande œuvre »⁷ voici les messages dont il veut faire part « au monde » afin qu'il en tire non pas un savoir sur lui (sa pudeur dédaigneuse en aurait horreur), mais certaines vérités universelles concernant l'adolescence du féminin telles qu'elles sont si souvent méconnues par les préjugés de la virilité⁸. Constatons chez lui un puissant et épuisant *besoin de créer*, inextinguible passion, exigence pour satisfaire ce don assez extraordinaire de penser en images, en « s'identifiant à tout ce qu'il peint », paysages, jeunes filles et autres acteurs de ses mises en scène adolescentes. Lors des failles de sa créativité, « il se sent détruit »⁹ et prend conscience de son addiction picturale. La valeur esthétique en son besoin d'atelier se substitue pour lui de façon convaincante à toutes

5. P. Klossowski, (1956), *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard.

6. Les mots et phrases entre guillemets sans référence en bas de page sont, le plus souvent, celles de Balthus, dites au cours d'interviews et de dialogues avec les commentateurs de son art. Les autres citations sont référencées en notes de bas de page.

7. C. Roy, (1996), *Balthus*, Paris, Gallimard.

8. Je ferai souvent référence à A. Corbin et coll., (2012), *Histoire de la virilité*, Paris, Le Seuil.

9. Y. Bonnefoy, (1959), *L'improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France ; rééd., Paris, Gallimard, 1983.

les autres valeurs. Ce qui définirait le beau prendrait son inspiration dans l'art « de chercher l'invisible des choses... le rapprochant de leur essence ». Peindre est sa pratique du vivant. Antonin Artaud¹⁰ a été d'emblée sensible dans la peinture de Balthus à sa façon de « partir du connu », de l'apparence ordinaire, pour y « refondre » des « éléments universellement reconnaissables en un sens que tout le monde ne peut pas atteindre ni non plus reconnaître », soit « *un divorce entre l'illimité et la raison* » ; n'est-ce pas la problématique adolescente même ?

L'érotique de la création, source indéfinie de souffrance et jouissance, sera examinée selon les trois modèles en jeu dans ce livre : acte d'adolescence, acte de peindre, acte de psychanalyse. Les tableaux sont les témoignages de rencontres extraordinaires de ces trois axes si différents ; ils constituent mon lieu d'étude. « Voyez mes tableaux vous y trouverez mon génie, *mais pas moi* »¹¹ disait-il de façon juste et défensive à l'endroit de ceux qui, comme nous-mêmes, prétendent les examiner. Je n'ai pas un objectif d'explication interprétative ; ce serait restreindre l'ampleur du message esthétique auquel Balthus consacra sa vie et qu'il nous laisse aujourd'hui. Nous croyons trop à l'inconscient pour en tenter un décodage scolaire. L'œuvre exprime « plus que cela ». Afin de chercher ce « plus », livrons-nous à ce que Freud nous conseille : l'association libre de pensée. André Gide¹² répondait aux demandes qui lui étaient formulées concernant ce qu'il faisait : « J'écris *Paludes* », Balthus : « Je peins ce que je vois ».

Notre étude devra se soumettre au retournement suivant : je croyais voir un tableau, or c'est le tableau qui me regarde. Serai-je alors, tel l'analysant du texte que définit André Green¹³, l'analysant des tableaux... précisément des scènes adolescentes avec leurs regards fort violents au plan narcissique et sexuel ? N'en restons pas en effet à l'acquis d'un savoir, mais bien à un « compagnonnage familial » avec Balthus... incitation sans doute à l'auto-analyse. Il s'agit moins ici « de prendre de la graine de l'art » que de « prendre de la graine de l'art de l'autre »¹⁴, la graine étant ce qui pousse en moi de ce sujet en renouvellement qu'est l'adolescente. Au risque de paraître trop orgueilleux, je dirai que ce livre

10. Collectif, (1983), *Balthus*, Centre Georges Pompidou, p. 43.

11. Document de la Tate Gallery.

12. A. Gide, (1920), *Paludes*, Paris, Gallimard, 1998.

13. A. Green, (1982), *Hamlet et Hamlet : une interprétation psychanalytique de la représentation*, Paris, Balland.

14. J. Lacan, Séminaire « Les non dupes », 9 avril 1974, in J.-M. Vives, « La psychanalyse surprise par l'art », *Clinique méditerranéenne*, 2009, 80, 5-8.

est un peu, pour moi, tel « le Moïse »¹⁵ de Freud, une autobiographie symbolisée et symbolisante. Je l'écris à la fin d'une longue carrière avec l'adolescence. Je ne cherche pas vraiment à appliquer mes idées. Je préfère réfléchir à des conceptions neuves concernant les problématiques que ces sujets vivent et les réticences que le monde présente à leur égard. Il faut admirer l'adolescence pour en examiner les processus.

Quel sera le cheminement de nos interrogations ? 1) La première réflexion concerne l'objectif selon Balthus « d'un grand art » : « rendre visible l'invisible ». Son originalité porte sur le choix de son champ d'étude : l'invisible de la femme advenante dans les scènes adolescentes. 2) La visibilité de l'adolescence féminine montre l'ambiguïté de ses sources : celles construites par l'enfance, la féminité infantile et celle du présent, le féminin pubertaire. Comment se confrontent ces lignes entre ombre vide et lumière colorée ? Comment se crée la femme ? La réponse ne saurait venir exclusivement des représentations de la jeune fille ; elle se dégage de la scène adolescente toute entière. Assurément, le procès n'est pas démuné de violence comme le symbolise *La Leçon de guitare* de 1933, tableau caché par la suite. 3) Comment cette invisibilité, qui l'inspire, est-elle reçue lorsque Balthus lui-même s'en approche ? Comment transmet-il des messages osés et comment les spectateurs anonymes les reçoivent ? Affirmer ce qu'il entrevoit de la femme n'est pas sans risque dans le public. La pratique de la dénégation par mots et par images est nécessaire à sa défense. En profondeur de lui-même, en peignant, vers quelle essence de l'humain tente-t-il d'approcher ? C'est avec la thèse de « l'objet source maternel »¹⁶ que je travaillerai cette problématique énigmatique et centrale.

15. S. Freud, (1939), « L'homme Moïse et le religion monothéiste », Paris, Gallimard, 1970.

16. J. Laplanche, (1987), *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*, Paris, PUF.

Partie I

Signifier

« L'art est un chemin pour pénétrer le mystère du monde (...) avec bien plus d'humilité que de souci de l'exprimer (...) Il faut toujours tout réinventer tous les matins pour chaque nouveau tableau. C'est une lutte sans fin terrible et organique. *Toute mon œuvre consiste à construire, à réinventer des choses qui ont existé un jour, mais que plus personne ne connaît* ». ¹⁷

Ces assertions de Balthus sur son art datent de 1999. Après avoir dirigé la ville Médicis à Rome de 1961 à 1977, il s'est retiré à cette date à Rossinière dans le canton de Vaud, région de Suisse romande qu'il affectionne particulièrement. Il habite le « Grand Chalet », immense et somptueuse bâtisse en bois datant du XVIII^e siècle. Il a alors plus de 90 ans, marche avec une canne et si sa vue est devenue mauvaise, son activité psychique est excellente. Ainsi s'isole-t-il toujours avec passion dans son atelier.

Nous réfléchissons sur les processus de construction et de signification de « choses qui ont existé un jour... qui existent toujours, assurément mystérieuses ». D'emblée il est annoncé que nous ne saurons dissocier l'homme et le peintre. La subjectualisation évolue par l'objectualisation des tableaux que nous allons travailler.

La binarité « figuratif-abstrait » ne doit pas être un débat. « Il repousse la barque du surréalisme du pied une fois qu'il a franchi le fleuve » ¹⁸ du réalisme classique, fruit de l'imitation. Après s'être rapproché des surréalistes au point de publier huit illustrations pour *Wuthering Heights* dans la revue *Le Minotaure*, il plaide contre les peintures centrées sur « l'égo et la personnalité » ¹⁹. « Si on a de la personnalité vaut mieux s'en débarasser » ; il serait souhaitable même, ajoute-t-il, de « parvenir à l'anonymat ». La représentation purement subjective ne montre pas ce que chacun désire et n'ose pas voir. Elle est une projection personnelle qui

17. F. Jaunin, (2001), *Balthus. Les méditations d'un promeneur solitaire de la peinture*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, p. 24 et p. 85.

18. En paraphrasant J. Clair, (éd.), (2008), *Balthus, catalogue de l'exposition au Palazzo Grassi à Venise*, Paris, Flammarion, p. 12.

19. Collectif, (2008), *Balthus. Portraits privés*, Lausanne, Noir sur Blanc, p. 68.

ne saurait être partageable. À titre d'exemple, erronée voire inacceptable est l'attitude de Piet Mondrian fermant les rideaux devant la fenêtre par laquelle le grand ami Alberto Giacometti « s'émerveillait à voix haute des arbres qu'il regardait »²⁰. Ce dernier effectuait un virage du même ordre que Balthus vers 1935, quittant l'abstrait pour « travailler d'après nature et façonner des visages »²¹ véritables figurations symboliques de la subjectivité²².

« Je ne veux que représenter ce qu'il y a derrière l'apparence », telle est l'assertion de Balthus que J. Clair a placé en exergue de la quatrième de couverture du catalogue²³ de l'exposition organisé par lui en 2001 au Palazzo Grassi à Venise : « le grand réalisme de l'infigurable »²⁴. « Les trois grands aspects de la technique picturale : la couleur, l'espace et la figuration permettent au peintre de créer des tableaux qui nous font entrer dans une réalité d'un autre ordre, *l'alter-réalité* »²⁵. « C'est " diegétique " ajoute M. Bal par ses fins d'exprimer une attente de contenu narratif sans prendre position quant à la réalité du contenu »²⁶ ; désir de reconnaissance plutôt que de connaissance. « L'art m'intéresse beaucoup, mais la vérité m'intéresse infiniment plus »²⁷, cette phrase d'A. Giacometti ne fut-elle pas le socle de leur amitié résistant à quelques vicissitudes relationnelles ? Et Balthus de dire : « Le peintre essaie de sortir de lui-même et ainsi il se rapproche du créateur »²⁸. « Ce qui m'intéresse ce sont les images reconnaissables qui dès lors acquièrent de l'universalité »²⁹. Il se compare à un acteur qui joue le rôle de « passeur » entre ce qu'il ressent, exprime et ce que chacun pourrait alors mieux reconnaître et au premier chef « la communauté de regards que l'on a soutenu »³⁰. Se bien placer donc *pour découvrir « les significations du monde »*, en étant un dessinateur vigilant et permanent avec le crayon et dans la tête : les jeunes filles sont *moins figurées belles (au sens d'Ingres) que signifiantes*. « Inventer ce

20. F. Jaunin, *op. cit.*, p. 86.

21. J. Clair, (éd.), (2008), *Balthus, catalogue de l'exposition au Palazzo Grassi à Venise*, Paris, Flammarion, p. 165.

22. Selon une philosophie à rapprocher de celle d'Emmanuel Levinas (les deux hommes ne se connaissaient pas).

23. J. Clair, (éds.), (2008), *Balthus, catalogue de l'exposition au Palazzo Grassi à Venise*, *op. cit.*

24. Y. Bonnefoy, (1959), *L'improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France ; rééd., Paris, Gallimard, 1983.

25. M. Bal, (2008), *Balthus*, Paris, Hazan, p. 16.

26. *Ibid.*, p. 18.

27. A. Giacometti, (1990), *Écrits*, Paris, Hermann, p. 267.

28. Discussion avec Philippe Dagen in C. Roy, (1996), *Balthus*, Paris, Gallimard, p. 65.

29. *Ibid.*, p. 66.

30. *Ibid.*, p. 118.

qui existe » est donc son pari de philosophie esthétique centré sur l'aspiration à traduire du méconnu, à s'approcher « des vérités » par figurations successives. Nous utiliserons plusieurs synonymes relatifs, concernant « ces vérités existentielles » : « les significations humaines profondes », « le monde » et « son mystère », « le réel » sont des termes utilisés par Balthus. Je dis volontiers « le vivant », « l'humain » et « l'interhumain ». Le terme « d'intime-extime », initié au départ par Jacques Lacan, nomme par ailleurs assez bien les problématiques de la subjectalisation qui ne peut être qu'une intersubjectalisation.

L'inspiration fondamentale de Balthus est de signifier par l'image, y trouver du sens, ce qu'il nomme « des vérités ». *La signification par l'image est un vieux débat*. Quelles coïncidences violentes, que d'écarts entretenant des dérivations plurielles ! Roland Barthes qualifie *les signifiants des arts visibles de délibérément « obtus »*, « toujours tenus, qui échappent », pouvant seulement être approchés par tel ou tel détail ou ambiance sans en éteindre le débordement, saisissants et insaisissables ; « langage concret, mode de communication qui n'a rien à voir avec l'art abstrait », le tableau ne démontre jamais (ce que la phrase fait implicitement avec son sujet, verbe, complément), il montre³¹. Au spectateur de voir ! Pour l'être ordinaire, le langage est le garant de sa subjectalisation et de son appartenance au monde des sujets. Pour Balthus et bien d'autres peintres, la fonction identifiante relève de l'image qu'il dépose devant lui. *Le tableau doit avoir, afin de remplir sa fonction une double valeur : subjectalisante (« Je dois peindre chaque jour ») et intersubjectalisante c'est-à-dire partageable et partagé*, et nous verrons qu'il ne lui est pas toujours facile de communiquer. Je reviendrai souvent sur ce flottement concernant la mission participante du tableau avec le risque que Balthus ressentait d'être un *incompris*, entre provocation et paranoïa-dépression. Sa confiance élective au regard contraste avec sa méfiance et son ironie à l'endroit du langage, lui qui lorsqu'il était à l'aise aimait tant parler, raconter même. Il n'aurait pu, tel Eugène Delacroix, écrire courrier et journal intime, et plus près de lui A. Giacometti, rédiger des écrits³². L'art de la figuration est le seul qui « permet le plus d'aller à la proie »³³. *La littérature*, même la poésie d'un Pierre Jean Jouve ou d'un René Char, même les récits et essais de son frère Pierre ne s'approcheraient pas suffisamment de l'événement psychique, soumis à la « puissance de la sensation ». De même que le psychanalyste confère sa valeur

31. R. Barthes, (1970), *L'empire des signes*, Paris, Flammarion.

32. A. Giacometti, (1990), *op. cit.*

33. M. Leiris, (1948), *Biffures*, Paris, Gallimard.

aux quelques mots de son interprétation, le peintre accroche telle ou telle image. L'important c'est « *l'émotion* » qui participe à la signifiante et accompagne les images confiées aux pinceaux, et les significations demeurent mystérieuses, accordables aux objets, un chat, un personnage, leurs rencontres, *car imaginer c'est traduire, ce n'est pas savoir*. Le regard reconnaît plus qu'il ne connaît. Freud résume ainsi la nécessité et le danger de vouloir savoir : « L'artiste avait pris jadis à son service le chercheur comme auxiliaire et voilà que le serviteur est devenu le plus fort et réprimait le maître »³⁴.

« La grande œuvre » selon l'expression souvent reprise de Claude Roy³⁵, est une belle construction personnelle visant le partage par l'image d'énigmes avec autrui. J'ai appris en clinicien que cette inspiration était paradigmatique du génie adolescent³⁶ : à la fois critique et créatrice. Nous voilà engagés dans le parallèle fondamental de ce livre entre la création artistique et la création adolescente. Si « la grande œuvre » vise à rendre visible une problématique humaine essentielle, quel risque de choisir, « trouver/créer », dit D. W. Winnicott, un champ de travail aussi contesté que celui de l'adolescence et précisément de l'advenance féminine qui y trouve ses premiers jours ?

34. S. Freud, (1894), *OC*, X, Paris, PUF, 1993, p. 101 ; cité par J. Laplanche, (1999), *Entre séduction et inspiration : l'homme*, Paris, PUF, p. 330.

35. C. Roy, (1996), *Balthus*, Paris, Gallimard.

36. Ph. Gutton, (2008), *Le Génie adolescent*, Paris, Odile Jacob.

Chapitre 1

Processus de la création

Après avoir précisé les objectifs de Balthus, réfléchissons sur les méthodes de sa création. Elles conjuguent l'acte d'imaginer et ce qu'il nomme « son langage ».

1) Il me faut cependant au préalable situer théoriquement les deux lignes de force ou formants par lesquelles, en psychanalyste, je désigne, après bien d'autres, les processus de la création : *la sublimation et l'emprise*. Ils sont le fil rouge de ce livre. Processus débridé de « l'artiste », la sublimation est soumise à l'emprise de « l'artisan » ; Balthus aimait la confrontation entre ces deux activités. *Le Peintre et son modèle* (1980-1981) en est exemplaire et remarquable : le peintre debout ne peint pas, il est tourné vers une fenêtre qui n'en est pas une, sans transparence, ressemblant au dos d'un tableau ; la jeune fille mal assise ne le regarde pas et lit un catalogue où rien n'est écrit. Liaison et déliaison ; présence et absence ; ensemble et à distance. Chacun « réinvente-t-il des choses qui ont existé mais que personne ne connaît » et qu'eux deux pourraient reconnaître : leur vie intérieure.

*La sublimation*³⁷ s'origine aux ressentis corporels advenants érotiques et assure leurs dérivations en représentations. Elle crée des images à partir de ce qui est d'abord l'esthésie, et entretient leurs échanges, leurs interactions continues. J'insiste sur ce va-et-vient entre corps et symbolisation, lieux de transformations et mixant leurs sources, qu'A. Green nomma processus tertiaires³⁸. Cette inter-trajectoire, directement issue du Ça et ainsi entretenue, est libre, c'est-à-dire échappe aux refusements et inhibitions surmoïques. Son inspiration (force centripète) est trouvée dans les modèles « déjà là » (D.W. Winnicott), on pourrait dire également les idéaux internes-externes. La sublimation innove à mesure de nouvelles inspirations. Il s'agit ici de la spontanéité du crayon et du pinceau qui composent l'œuvre comme autant de notes de musique (la comparaison est de Balthus) se succédant. Je pense la sublimation

37. Ph. Gutton, (2011), « Sublimation pubertaire », *Adolescence*, 2011, 29, 895-912.
Ph. Gutton, (2012), « Sublimation pubertaire », in S. de Mijolla-Mellor (éd.), *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, pp. 270-288.

38. A., Green, (1972), « Note sur les processus tertiaires », *Rev. fr. psychanal.*, 36, 407.

comme un aspect de la capacité associative des images et/ou des mots. « La grande œuvre » suppose ce formidable travail psychique et se refuse donc à imiter un objet seulement perçu, opératoire (au sens de la pensée opératoire) qui ne s'inscrive dans une activité fantasmatique.

*Le second mécanisme de la création est l'emprise*³⁹, celle qu'exerce le Moi-Je et ses idéaux. Dans la création picturale, elle semble avoir deux axes fonctionnels : assurer un travail d'organisation interne de la folle production imaginaire et assumer une contrainte active sur les éléments de l'environnement en jeu dans l'acte de peindre ; je pense aux techniques, aux modèles et aux spectateurs, à « *l'emprise des signes* »⁴⁰ disions-nous plus haut. Il y a de l'emprise dans la volonté figurative de Balthus. La pulsion d'emprise⁴¹ est, selon beaucoup, synonyme d'une contrainte narcissique dirigée électivement vers l'objet interne-externe. Dans ce sens, A. Green travaille le concept d'une « structure encadrante » dans laquelle les différentes composantes interagissent de façon inter-réflexive. Le concept de violence en est rapproché à condition d'en retenir l'étymologie avec la « vie » (pulsion de vie) ; l'agressivité correspondrait peut-être à la version agie d'une emprise tournée en particulier vers l'extérieur. S'adressant sans doute aux historiens contemporains de l'art et précisément aux surréalistes, l'intérêt de Balthus se situe au-delà de l'apparence des rêveuses, la façon par laquelle elles construisent leur vie endormie, seule ou sous le regard de quelques personnages... et cela n'est pas leurs rêves.

« Balthus aime les représentations comme refonte à la fois de ce qu'il reçoit par les données de ses sens par ce qu'il voit (le corps de la jeune fille) et ce qu'il en accepte par la raison »⁴². Folie et raison sont dans les processus de création en alliance et affrontement. L'appétit de l'œil choisit ses nourritures terrestres. La procédure en est commune à tout un chacun. Ce qui est spécifique au peintre, est que son besoin sublimatoire s'inscrivant dans les problématiques du regard et de l'agir, le jette vers un écran de projection, avec en corollaire le risque que s'y trouve délié ce que la sublimation lie. *La concrétude du signifiant peint serait le signe et l'exigence de l'activité d'emprise des signes artistiques* ; il

39. P. Denis, (1997), *Emprise et satisfaction. Les deux formants de la pulsion*, Paris, PUF ; P. Denis, (1997), « Emprise et satisfaction. Les deux formants de la pulsion », *International Journal of Psycho-Analysis*, 1999, 80/5, 1036-1038 ; P. Denis, (1997), « Emprise et satisfaction. Les deux formants de la pulsion », *Rev. Fr. Psychanal.*, 2000, 64/2, 611-620.

40. R. Barthes, (1970), *L'empire des signes*, op. cit.

41. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1981.
42. Remarque d'Antonin Artaud qualifiant Balthus : *De la jeune peinture française et la tradition*. in A. Artaud, (1956), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

faut « garder la main » sur le modèle, sur l'œuvre advenante, sur le spectateur et surtout sur le travail de *composition* faisant que telle trace de pinceau en entraîne bien d'autres, ainsi de suite : hasard et nécessité de l'arrêt sur image.

La sublimation balthusienne et adolescente se situent de même encadrées par leur emprise. Le surmoi dans cette interaction n'a pas vraiment sa place. Ainsi se trouveraient explicitées les indéfinies et indéfinissables faces et contre-face, et interfaces présentées par les tableaux. Variations, fluctuations disons paradoxes ou bien contradictions susceptibles de compromis et de symptômes.

Ce dualisme esthétique de la peinture fut bien résumé ainsi : les figurations « se battent pour empêcher la fiction qui est leur liberté, de disparaître dans le réalisme qui est leur nécessité »⁴³. Sa richesse imaginative, jointe à son aspiration culturelle, mène Balthus à la fois à goûter l'imperfection imaginaire comme une beauté hors des canons classiques et à s'imposer son contraire par l'organisation psychique dont il fait preuve. *Le dessin, dit-il, jette « au cœur du monde » avec « une leçon de rigueur »*⁴⁴. Tout au long de nos analyses picturales, je retrouverai les cheminements mystérieux et soigneusement associés de la sublimation et de l'emprise sous des appellations diverses, érotique et agressivité, affirmation et dénégation, esthétique et perversion, etc. Celles-ci symbolisent les philosophies de l'être et/ou de l'avoir : être n'est-il pas « être avec », avec le risque que la possession de ce qui « est avec » entraîne l'impossible de « l'être » ? Dans son *Léonard*⁴⁵, Freud avait mis l'accent sur la conflictualité de la création entre la sublimation picturale (érotisation primaire puis secondaire) et la sublimation intellectuelle, le connaître (le savoir-pouvoir). Plaisir et souffrance de représenter ce que je sais... sans savoir ou sans savoir que je le sais et que je cherche de façon infinie. Freud, nous l'avons rappelé plus haut, insiste sur l'antinomie dans laquelle se trouve l'art à se fixer pareil objectif scientifique. Lorsque la quête de connaissance prend la maîtrise, le risque est grand de paralyser la création. « L'homme sage ne cherche aucune activité de lutte », disait Épicure. Si l'emprise mène la danse, le plaisir disparaît. *Les liaisons dangereuses*⁴⁶ de Choderlos de Laclos en sont un exemple prégnant. Nous nous rappellerons de cela lorsque, dans les

43. Propos de Xing Xiazhou in J. Clair, (éd.), (2008), *Balthus, catalogue de l'exposition au Palazzo Grassi à Venise*, Paris, Flammarion.

44. F. Jaunin, (2001), *op. cit.*, p. 91.

45. S. Freud, (1910c), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad, Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1927, 1977.

46. P. Choderlos Laclos, (1782), *Les liaisons dangereuses*, Paris, Poche, 1993.

scènes adolescentes de Balthus, des personnages, tel un chat, tentent de soumettre des jeunes filles engagées dans le plaisir, lorsque deux infantes sont nommées *Victimes* (1939-45), d'autres interprétées comme bien malmenées dans *La Chambre* (1952-1954) ; lorsque « To be or not to be », question régulière au miroir, jette dans le risque de « vouloir être la plus belle », et d'y créer des rivalités dangereuses ; lorsque la jeune fille joue avec « un phalène », « un oiseau » et dans les jeux de société. L'intrication bien tempérée des pulsions libidinales et d'emprise est bien une entreprise extraordinaire, exigeant une formidable capacité imaginaire et une volonté acharnée de créer.

2) *Le tableau aurait-il le statut d'un rêve, d'une projection originale ?* Séquence exemplaire que garde le souvenir, moment sexuel, leurre qui perd la face si on le prend pour l'objet même, figure offerte au spectateur anonyme... Rêve qui ne se donne ici non en récit mais en une scène unique groupée théâtralisée... qui symbolise tout. L'analyse narrative des scènes peintes, explique Balthus, serait une erreur inventant une tragédie avec un avant et un après lorsque chaque élément du tableau possède du sens au présent par lui-même, « simulacre ». « La dramaturgie du rêve »⁴⁷ est tout entière dans ce que le tableau offre sans qu'il soit besoin d'interpréter comment il se situe dans une histoire. Elle est « comme ça » en tant que telle, construite. Cette conceptualisation de Balthus ne semble pas avoir influencé les critiques, tel Nicolas Fox Weber⁴⁸, qui se lancent régulièrement dans des commentaires (même biographiques) dont l'apparence scientifique masque en fait les productions de leur propre imaginaire.

Otto Rank défendait l'idée que la névrose inversait ou empêchait un tel transfert du travail de rêve au travail de l'artiste. Ce dernier, non assez névrosé... (lorsqu'il œuvre), bénéficierait d'une liberté de rêver de façon diurne c'est-à-dire en tableaux, élevant ces fantasmagories à la « dignité » d'œuvres peintes, lorsque le commun des mortels que le comte Klossowski de Rola se plaît à dédaigner, ne crée que des rêves soumis aux diverses censures que nous connaissons. Ce dernier disait d'ailleurs à Cl. Roy qu'il ne se souvenait pas de ses rêves... que « le Lexomyl les effaçait ». De même que rêver est pour tout un chacun nécessaire, peindre l'est pour celui qui vit en artiste. *Balthus fut bien toute sa vie sous cette contrainte narcissico-pulsionnelle, mieux existentielle,*

47. M. Bal, (2008), *op. cit.*, pp. 108-119.

48. N. Fox Weber, (1990), *Balthus, une biographie*, Paris, Fayard, 2003.

de son atelier, comme d'aucuns sous celle du sommeil. Un thème privilégié de ses créations (oniriques) est, comme tout le monde, la femme.

Quelques commentaires sont nécessaires sur le travail du peintre en parallèle à ce que Freud nomma le travail du rêve. *Si de ce qui fut rêvé on ne connaît que le récit, de ce qui fut imaginé par le peintre on ne connaît que le tableau.* Lorsque le rêve reflète les vérités du monde imaginaire, indicibles et invisibles, le récit comme le tableau n'en sont qu'évocation, provocation dirait le spectateur, « après-coup » dirait le psychanalyste. Science ou art ? Science et art ? « Si le tableau est un rêve il y a un sens »⁴⁹ écrit M. Bal. L'œuvre serait comme le *mot d'esprit*, peut-être le *lapsus*. Le refoulé émerge au sein du discours de « bon sens » disait Serge Leclair, rébellion contre la logique, irruption entre ses rets. Ainsi l'œuvre montrerait-elle en même temps la morale sous la forme surmoïque d'un chat noir au regard fixe et ce qui s'en échappe ou tente d'y échapper, les jeunes filles dressées ou affalées. Je dirai plutôt qu'il s'y trouve beaucoup de sens. Du fait de cette pluralité, nous entrons pour finir dans la zone des non-sens. Lorsque les significations sont multiples, est-il sérieux de vouloir les décrypter ? Je sais en outre que les refoulés exprimés dans les détails du tableau ne sauraient être exclusivement ceux de Balthus, mais ceux que la société guette. Dans *Le Rêve*, les spectateurs anonymes sont même prêts à interpréter sous le sens exclusif de la morale sociale. L'interprétation de symboles généraux n'est assurément pas une pratique freudienne, mais il est pourtant difficile d'échapper « à leur vulgarité »⁵⁰ du fait même de la culture de Balthus et des commentateurs : les vases symboles du sexe féminin entourant par exemple le modèle nu dressé dans *La Chambre* (1947-1948) ; le corbeau symbole de *La Grande composition* (1983-1986), aussi masculin que *Le Phalène* (1959-1960) ; *Le lever* (1975-1978) et les douze études qui précèdent le tableau mettent en présence proche une jeune fille étendue semi-vêtue montrant son sexe, les cuisses écartées, un chat attentif étonné et surveillant quasi de face et un oiseau de bois avec lequel, elle joue. « Signification à peine ambiguë », dit le commentateur.

3) *Dans le travail de rêve, dont le tableau est l'effet, les significations font l'objet « d'une révision secondaire »*⁵¹. Le récit de rêve utilise pour se dédire la logique des processus secondaires. Tout commentaire verbal que nous faisons ne comprend-t-il pas, dans sa syntaxe même, une procédure logique rendant délicat de rester dans l'imaginaire pur sans

49. M. Bal, (2008), *op. cit.*, p. 113.

50. *Ibid.*, p. 118.

51. *Ibid.*, p. 115.

Vj ku' r ci g'kpvgpvkqpcmf 'ighv'dnc pm

Dans la même collection chez le même éditeur

(par ordre de parution)

Collectif, sous la direction de Dominique Cupa,
L'attachement, perspectives actuelles, 2000.

Collectif, sous la direction de Dominique Cupa,
Psychologie en néphrologie, 2002.

André Sirota,
Figures de la perversion sociale, 2003.

Collectif, sous la direction de Sylvain Missonnier et Hubert Lisandre,
Le virtuel, la présence de l'absent, 2003.

Collectif, sous la direction de Dominique Cupa,
Psychanalyse de la destructivité, 2006.

Gérard Pirlot,
Poésie et cancer chez Arthur Rimbaud, 2007.

Collectif, sous la direction de Vladimir Marinov,
L'archaïque, 2008.

Marie-Claire Célérier,
Après-coup, paroles de femme, paroles de psychanalyste, 2009.

Collectif, sous la direction de Dominique Cupa, Michel Reynaud,
Vladimir Marinov et François Pommier,
Entre corps et psyché, les addictions, 2010.

Collectif, sous la direction de Clarisse Baruch,
Nouveaux développements en psychanalyse, autour de la pensée de Michel de M'Uzan, 2011.

Collectif, sous la direction de Dominique Cupa, Hélène Parat et
Guillemine Chaudoye,
Le sexuel, ses différences et ses genres, 2011.