

## DE FRANCIS BACON A "L'HOMME A L'ETOILE DE MER" Quelques éléments de réflexion pour une psychosomatique

Alain Casse

### *Introduction*

Comme l'écrit Dodds (1977: 142) à propos de la langue grecque du cinquième siècle: "En l'occurrence la psyché est le soi vivant, et de façon plus précise, le soi appétitif [...]. Entre psyché pris en ce sens et soma (corps), il n'y a aucun antagonisme foncier; psyché n'est que le corrélatif mental de soma". Il ajoute quelques lignes plus loin: "Il faut sans doute convenir que l'homme moyen au cinquième siècle (et la chose est vraie à toutes les époques) possédait un vocabulaire psychologique fort embrouillé". Aux animaux, cet appétit ne pose pas de problème de vocabulaire, pour autant que nous sachions. Mais, déjà dans un texte fondateur de notre société, "Il est écrit: Ce n'est pas seulement de pain que l'homme vivra, mais de toute parole sortant de la bouche de Dieu" (St. Matthieu, 1975: 50, chapitre 4, verset 4). L'humain tout entier est clivé dans ses appétits entre besoin et parole. L'être humain tout entier est "psychosomatique", au-delà du sens qu'il y aurait des maladies psychiques, d'autres somatiques, d'autres encore psychosomatiques. Pour tenter de débrouiller ce vocabulaire et délimiter quelles exigences formelles président à cette "psychosomatique", il faudra découvrir quels modes de représentation y président. On ne peut refuser ce qu'on n'a pas identifié, on ne peut faire son deuil de ce qu'on n'aura pu se représenter (Freud, 1917e [1915]: 147-174). Cette question de la représentation est certainement aussi cruciale dans le domaine qui nous occupe. Nous nous intéressons donc aux discours où une telle représentation apparaît.

Nous en avons choisi deux: le *corps de l'art*, soit celui qu'on a donné à voir en peinture, le *corps de la maladie*, celui qu'on a donné à entendre dans le cabinet de l'analyste. Nous avons retenu un exemple dans chacun de ces champs. Non qu'ils soient les seuls, ou qu'ils puissent prétendre à une représentativité qui reste à explorer par ailleurs. Mais Francis Bacon

et Monsieur M. nous donnent une version originale, la leur, dont nous avons cru saisir l'acuité. Nous pouvons en faire entendre la dynamique, parce qu'ils ont pu pousser assez loin pour la définir. Ils auront balisé un espace qui, une fois repéré, pourra être exploré. Le recours à la théorie psychanalytique, dans une troisième partie: *le corps de la théorie*, précisera la situation de cet espace.

Une première partie portera donc sur Francis Bacon. Peintre contemporain, célèbre, il est né en 1909, mort en 1992, a travaillé surtout à Londres. Il peignait surtout des corps monstrueux, déformés. Il s'est entretenu de son travail avec des journalistes, des critiques d'art, des amis. Ces entretiens ont été publiés. Nous apprenons ainsi quelque chose de ses échanges avec sa toile, comment il les ordonnait, ce qu'il en exigeait.

La deuxième partie de cet article sera une évocation de rencontres avec Monsieur M. Atteint d'une maladie somatique chronique, il s'est interrogé, lors d'entretiens psychanalytiques, sur son mode de relation aux autres et au monde. Il en a élaboré une formalisation originale. Son histoire, sa culture, sa profession, et le hasard, lui en avaient fourni les matériaux.

Une troisième partie rassemblera quelques vues théoriques. On tentera là d'élaborer des modèles de la relation en cause, de ses fondements supposables, de ses nécessités. Ces modèles devront rendre compte des exigences qui se manifestent dans les deux cas exposés, et de la coïncidence formelle entre ces deux champs d'activités divergents, la peinture, la maladie.

#### *Première partie: le corps de l'art*

"Lorsque j'ai commencé à comprendre que le geste n'était pas synonyme du gestuel, de même que la parole ne pouvait être réduite à la seule expression de la pensée, j'ai écouté des peintres parler de leur travail. L'expression de la touche, son affirmation 'gestuelle' ou sa mesure 'conceptuelle', semblait paradoxalement réussir quelque chose grâce à un moment inutile qui précédait toujours la possibilité de réalisation technique de la trace figurée. Dans ce suspens préalable à l'acte de la touche, la question d'un geste virtuel me parut être posée. Quant à la touche, généralement il fallait attendre quelque temps pour savoir ce qu'elle valait. D'abord le jugement ne pouvait qu'être suspendu ou le travail aurait été détruit" (Cyssau, 1995: 17).

Ces quelques lignes de Catherine Cyssau mettent en place une scène, un espace de représentation. Cet espace comprend, empiriquement, le corps,

le corps dans quoi le geste est suspendu, avant d'aller s'inscrire sur la toile. L'espace en question intègre ce à quoi le geste est suspendu, ailleurs. On pourrait repérer comme un appel à partir du blanc de la toile, ou de ce qui y serait déjà inscrit. Cet appel conditionne où et comment la touche suivante peut aller se poser. Le geste virtuel existe avant cette effectuation, et subsiste d'une certaine manière sans celle-ci. Quelque chose vient mouvoir le corps, derrière l'apparence, et, en réponse, le corps effectue un mouvement, ou reste immobile. Entre le *ici* du corps, et le *là* de la toile, un ailleurs, un espace non empirique porte des signifiants énigmatiques. Ces signifiants énigmatiques touchent le corps et le mettent en mouvement, ou le figent dans l'attente. D'une façon ou de l'autre, ils lui donnent existence. Peut-on décrire cet espace d'éveil du corps, le représenter, représenter ces opérations qui se tissent de *là* à *ici*, et *d'ici* à *là*?

*Art* est défini comme: "Manière de faire une chose selon des règles. Moyen par lequel on réussit. Chacune des techniques ou disciplines. Expression, par les œuvres de l'homme, d'un idéal de beauté" (Larousse, 1957). Francis Bacon sera évoqué de ce côté *homme de l'art*, par sa manière de faire une chose selon des règles, et non par sa production artistique ou son idéal de beauté. Peintre contemporain, célèbre, Francis Bacon est né en 1909, mort en 1992, a travaillé surtout à Londres. Il peignait surtout des corps, probablement humains, déformés. Des visages. Des morceaux de corps, des quartiers de viande, des chiens. Il s'est entretenu souvent de son travail avec des journalistes, des critiques d'art, des amis. Ces entretiens ont été publiés, et nous savons ainsi quelque chose de ses échanges avec sa toile, comment il les ordonnait, ce qu'il en exigeait. Ainsi, nous pourrions repérer l'enveloppe formelle, le contour des opérations constitutives de son travail.

Nos options méthodologiques méritent d'être exposés ici, en trois points. Premièrement, si l'on peut compter sur la véracité des paroles rapportées. Francis Bacon, parlant en public, se livrait peut-être à de la provocation, ou à un discours convenu. Histoire de ne pas se livrer! Il ne semble pas avoir tenu à ses amis des propos très différents du public: par exemple, dans la biographie écrite par Daniel Farson (1994), qui fut un de ses amis proches et constants. Ce n'est pas un argument décisif. Mais ne disposant d'aucun autre point de repère, nous ne pouvons déterminer où il serait plus ou moins sincère. Cette impossibilité pratique nous autorise à nous dérober ici à cette question. Ce qui fait pour nous la valeur de ces traces de paroles, au-delà de leur statut incertain, est l'usage que nous avons pu en faire. Ce que nous lisions là, nous n'avons pu le lire ailleurs. Ce résultat témoignait pour la tentative.

Deuxièmement. Nous laisserons le contenu plastique de l'œuvre de Francis Bacon et son sens possible en dehors de cette recherche.<sup>1</sup> Il s'agit ici de traiter de mise en œuvre, non de langage pictural et de production. Dans ce qui est réalisé, on pourrait vouloir lire un contenu fantasmatique. Mais ce que le peintre nous livre achevé a été produit hors transfert. Ce n'est pas adressé à quelqu'un à qui l'on suppose un savoir, à qui l'on ne donne et duquel on ne reçoit que des paroles, et que l'on paye pour cela. On ne saurait le recevoir comme des productions fantasmatiques.

Troisièmement. Nous éviterons la psychobiographie. Francis Bacon fut asthmatique, éthylique, homosexuel, joueur, et génial. Mais il est impossible de discerner ce qui se serait exprimé de ses pathologies sur ses toiles, dans ces peintures de corps plus ou moins humains, ou ce qui en serait exclu. L'œuvre est un produit, un fruit détaché, éloigné de son origine, et nous ignorons de quelle distance. Nous ignorons même quels corps ce peintre met en scène. Rien n'oblige à penser qu'il s'agisse du sien, plutôt que par exemple celui de sa mère. La question serait de reconstituer ce qu'il en aurait lu lui-même, l'interprétation qu'il en aurait donnée. Il n'y a pas de trace que Francis Bacon ait pris le parti de lire ainsi ses œuvres, il l'aura même explicitement refusé.<sup>2</sup> On ne tentera pas ici de lire l'histoire de l'homme dans l'œuvre.

Il s'est passé quelque chose dans l'espace entre le peintre et la toile. Les seuls renseignements disponibles sur ce qui s'est passé, sont ce qu'il aura pu en dire. Si ce que nous lisons dans l'œuvre et le trajet de Francis Bacon peut enseigner les formes et outils d'un changement, les possibilités et les limites de ce changement restent incertains. La main peut-elle ainsi suppléer à la parole, et ce qui ne peut se dire en mots, se représenter plastiquement, c'est une question qui reste posée. Il y aura ultérieurement à mettre en lumière ces possibilités et limites à l'occasion d'autres études, à propos de cas de pratique psychothérapeutique. Moins élaborés et moins suggestifs dans leur côté formel, ces cas pourront être présentés dans d'autres communications. Ils se prêteront mieux à une recherche de sens. Car ils sont documentés de ce côté parlé dans le transfert, qui fait défaut chez Francis Bacon. Le cas présenté dans la deuxième partie de l'article introduit à cela, sans plus, car le support des expressions plastiques réalisées lui fait défaut.

---

1. Notre "Francis Bacon, une écriture du corps?" a fait l'objet de plusieurs conférences. Vu le coût prohibitif de l'iconographie, sa publication reste aléatoire. Ceux qui seraient intéressés par l'œuvre pourront se reporter à l'excellent catalogue de l'exposition (Francis Bacon au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou; Paris; 27 juin-14 octobre 1996, édité par ce même Centre, 335 p., 285 illustrations dont 95 grand format en couleurs).

2. Voir infra pp. 13-14.

Les paroles du peintre ont été citées de façon assez large pour éviter de trop les détacher de leur contexte. Ceci doit permettre de faire connaissance avec sa manière et son style, et de mieux montrer des opérations constitutives de son art et de sa quête. Les citations sont établies dans un ordre spécifique, et commentées de façon à faire apparaître une lecture possible de ce qui mettrait Francis Bacon en mouvement, sur quel chemin, vers quel but, par quelle satisfaction.

Bacon me disait souvent: "Si on peut le dire, pourquoi s'embêter à le peindre?" C'était chez lui un thème récurrent qu'il reprit tout au long de sa vie en utilisant parfois les mêmes formules qui lui étaient chères, telle "ouvrir les valves de la sensation " (Farson, 1994: 20).

Une bonne raison de faire les choses d'une certaine manière, c'est l'impossibilité de le faire autrement. Quand quelque chose est impossible à dire, autant le peindre. Là où les valves de la sensation sont fermées, seul le souvenir de cette sensation lui permettrait d'exister, dans l'absence. D'où l'importance d'une forme mémorable.

F.B.: "Oui, c'est bien cela. Les choses ne causent pas de choc tant qu'elles n'ont pas pris une forme mémorable. Sinon, c'est juste du sang qui éclabousse le mur. A force, si vous voyez la même chose deux ou trois fois, cela ne choque plus. Il faut que cela devienne une forme qui ait plus de force que du sang sur un mur. Alors les implications sont plus larges. Cela fait écho dans votre psyché, cela trouble le cycle vital individuel. Cela transforme votre atmosphère. Une grande partie de ce que l'on appelle de l'art, votre regard passe au travers. Cela peut être charmant ou joli, mais cela ne vous transforme pas" (Domino, 1996: 112).

Francis Bacon recherche une vérité, une efficacité.

F.B.: "Mais j'ai envie de vous demander si vous ne croyez pas qu'en art on en est arrivé à un point où l'on a envie de sensations à l'état brut qui vous arrivent d'un coup, sans tout ce système de transmission plus ou moins sophistiqué qui fonctionne plus ou moins bien. Je suis un homme qui vit ce temps et ce monde. Je n'ai pas le choix et en plus je suis quelqu'un qui regarde beaucoup. Vous parlez de violence. Toute ma vie s'est passée dans un climat de violence" (Bacon, 1996: 55).

Cette vérité, cette efficacité doit redresser quelque chose qui ne fonctionne pas pour lui.

F.B.: "Je n'ai pas d'idée a priori. Je ne pense pas aux autres parce que je ne peux pas et parce que je n'ai pas idée des autres. Chaque système nerveux est différent. Je fais seulement de la peinture pour espérer m'exciter" (Bacon, 1996: 32). "J'essaie de me donner de l'excitation et

aussi de faire une œuvre aussi résistante que possible parce que j'aime les choses puissantes et résistantes. Je n'aime pas l'art qui soit très fragile" (*Ibid.*: 38).

Les autres sauraient faire ce dont le système nerveux différent de notre ami n'est pas capable. Quel savoir faire, peut-être inconscient, réside dans leur mémoire? Ce qui fait défaut à Francis Bacon lui rend nécessaire de peindre à la place, et lui fait se sentir si fragile qu'il recherche la puissance, la résistance.

F.B.: "Eh bien, je n'ai jamais été le genre de personne qui peut se relâcher en aucun cas. Il m'est difficile de rester longtemps assis. Je n'ai jamais été capable de rester assis dans un siège confortable. Et si je me trouve là, même seul, je m'assieds à peine, ou je marche de-ci, de-là, ou ... il m'arrive de m'asseoir un peu si je lis, peut-être, mais, en général, je suis totalement non-relaxé. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai souffert toute ma vie d'une forte tension artérielle. Les gens disent: "relaxez-vous!" Qu'est-ce que ça signifie? Je ne comprends rien à cette histoire des gens qui relaxent leurs muscles et relaxent tout - moi je ne sais pas le faire. Alors ça n'est pas la peine de me parler de relaxation, parce que c'est quelque chose dont je n'ai pas l'expérience" (Sylvester, 1996: 169).

A être si tendu, on ne peut recevoir en soi une excitation de plus, sans risquer d'éclater.<sup>3</sup> D'où la fragilité. Comment se fixer quelque part pour trouver un appui, comment avoir prise sur ce phénomène? Car:

F.B.: "Il n'y a quelque chose de voulu qu'à partir du moment où se manifeste une chose inconsciente sur quoi la volonté peut s'imposer" (Domino, 1996: 113).

F. B.: "User de ces figures couchées sur un lit avec une seringue hypodermique, c'était une façon de clouer l'image plus fortement dans la réalité ou l'apparence. Je ne mets pas la seringue à cause de la drogue qu'elle injecte, mais parce que c'est moins stupide que de mettre un clou à travers le bras, ce qui serait encore plus mélodramatique. Je mets la seringue parce que je veux que la chair soit clouée sur le lit. Mais c'est, peut-être, quelque chose que je dépasserai tout à fait" (Sylvester, 1996: 84).

Il y a de la torture là, elle met en exergue une tension entre un monde, peut-être imposé par les autres, et un corps à qui il ne serait pas hospitalier.

M.B.: "Quand on regarde vos tableaux, ce qui frappe, c'est ce dualisme permanent que vous instaurez entre un espace scénique rigoureux,

---

3. Point de vue de l'auteur. Voir infra.  
© www.psychanalytischeperspectieven.be

géométrique et la figure humaine torturée, expressive, douloureuse qui l'habite. Comment fonctionne ce double langage?"

F.B.: "Je fais des images, et à travers ces images je tente de piéger la réalité. Le problème avec le réalisme, en tout cas celui qui m'intéresse, c'est d'échapper à cette forme de réalisme primaire qui est purement illustratif. En art, il n'y a rien de plus ennuyeux que l'illustration. C'est à cela qu'il faut échapper. Il faut concentrer, ramasser au maximum la réalité. J'ai presque envie de dire qu'il faut arriver avec les images à ce que font les sténographes avec les mots, le signe en raccourci à la place de la phrase. La construction du tableau vient en travaillant. Je ne construis pas l'espace ou la scène, puis la figure. Je vais de l'un à l'autre. La structure du fond appelle telle position du corps ou réciproquement. C'est dans ce va-et-vient permanent que la force de l'un entraîne la force de l'autre. L'exigence vient du tableau. Je crois que je sais très vite si je vais l'accepter ou le détruire (Bacon, 1996: 55)".

Le corps est remplacé par le signe du corps, le monde par le signe du monde. En pratique, quelle sera la réussite:

F.B.: "Certainement, on est plus détendu quand l'image que renferment les sensations – vous voyez, il y a une sorte d'image procédant de la sensation à l'intérieur de la structure même, pourrait-on dire, de votre être et qui n'a rien à voir avec une image mentale – quand cette image, par hasard, prend forme" (Sylvester, 1996: 170).

Cette sensation suspendue qui va prendre forme de touche sur le tableau rappelle au thème du début (Cyssau, 1995: 17). Francis Bacon dit son effet. Se détendre ainsi, c'est faire de la place, une place devenue disponible par rapport à un état de *préoccupation*. C'est pouvoir recevoir en soi une excitation. Il y a une correspondance paradoxale entre peindre pour s'exciter, et la satisfaction de la détente quand l'image prend forme. Sans cette *place*, tout ce qui provoque l'excitation devient insupportable. Ainsi, se détendre permettrait de s'exciter, et s'exciter permettrait de se détendre, à condition de choisir par quoi s'exciter. Car:

F. B.: "C'est la question de donner au personnage l'image de la ressemblance sans son ennui ... On voudrait que la chose soit là et pas là, en même temps" (Bacon, 1996: 27).

F.B.: "Je ne crois pas qu'on gagne quoi que ce soit à rencontrer quelqu'un."

J.C.: "Sauf en des occasions très particulières" (*Ibid.*: 72).

Il faut créer la possibilité d'une distance, d'une absence. Sortir de cet ennui de se sentir là toujours prêt à exploser, et dans la nécessité inéluctable de s'isoler.

J.C.: "Il y a une phrase de Valéry, à ce propos, que vous aimez citer: 'Donner la sensation sans l'ennui que suscite le fait de la transmettre '... ce que disait aussi Lewis Carroll: 'The grin without the cat.' (Le sourire sans le chat)."

F.B.: "Oui, il s'agit là d'une sorte de sténographie. Pensez à l'art paléolithique qu'on trouve dans certaines grottes au nord de l'Espagne. Alors là, on trouve le mouvement, exprimé simplement par certaines lignes" (*Ibid.*: 27).

Elaborer cette forme de représentation, une sorte de sténographie, permet de l'utiliser en une forme de combinatoire, hors de soi, des sensations, de les identifier, de les manipuler, les essayer. Sans risque excessif.

F.B.: "Chaque forme que vous faites a une implication, donc quand vous peignez quelqu'un, vous savez que vous essayez évidemment, de vous rapprocher non seulement de son apparence mais aussi de la manière dont il vous a touché, chaque forme ayant une implication."

D.S.: "Une implication émotionnelle?"

F.B.: "Oui."

D.S.: "Avez-vous conscience de cette implication sur le moment?"

F.B.: "Oui" (Sylvester, 1996: 138).

Ce qui servira à sortir sans violence d'une violence, celle de la tension interne:

F.B.: "Je ne décide pas que je vais faire un tableau dont le sujet serait la violence. Ce serait à mon point de vue gratuit et complaisant. De plus, je ne veux rien dire avec la peinture, et surtout pas faire de discours moralisateur. Il s'agit vraiment pour moi, quand j'affronte la peinture, de dresser un piège au moyen duquel je peux saisir un fait à son point le plus vivant" (Bacon, 1996: 56).

Dans cette démarche, Francis Bacon porte témoignage pour lui-même, avant que de s'adresser à quiconque:

M.B.: "Vos tableaux n'ont jamais de titre, si ce n'est le nom de votre modèle; pourquoi?"

F.B.: "Parce qu'il n'y a rien à dire de plus. Je n'ai rien à ajouter au tableau" (*Ibid.*: 53).

Il s'agit de trouver une unité dans le multiple, et une juste distance:

M.B.: "Toutes vos peintures sont sous verre. Est-ce là une manière d'enfermer l'image, de la mettre en boîte?"

F.B.: "Je ne crois pas. Le verre, c'est comme si je mettais une couche de vernis, la finition. Je préfère une plaque de verre, il me semble que cela donne une certaine unité au tableau, et puis, c'est vrai, j'aime assez la distance que cela crée avec le visiteur" (*Ibid.*: 54).



Tout cela fait partie des nécessités intimes de Francis Bacon. C'est pourquoi il lui faut éviter ce qui serait mensonge, trahison.

M.B.: "Vos tableaux fonctionnent très souvent par deux ou trois. Mais contrairement à ce qui se fait en peinture dans ce cas, vous encadrez chaque partie, bien plus, vous souhaitez qu'il y ait aussi un espace entre chaque composante du tableau. Comment justifiez-vous d'être ainsi en contradiction avec l'idée même de diptyque ou de triptyque?"

F.B.: "Je veux éviter à tout prix qu'en regardant mes tableaux, on pense que j'ai voulu raconter une histoire. Pour moi, la narration, cette fonction que l'on donne parfois au tableau, est une manière de tuer la peinture, un aveu d'impuissance. Isoler chaque figure, chaque comportement, c'est obliger celui qui regarde à ne saisir qu'une forme à la fois pour ce qu'elle est, rien d'autre."

M.B.: "Pourquoi vos figures humaines sont-elles toujours surélevées, perchées sur un tabouret, un fauteuil, des chiottes?"

F.B.: "C'est pour les isoler de la scène, de l'espace qui leur est imparti, pour effacer tout contexte sentimental. Mes personnages sont seuls, nus très souvent, c'est tout."

M.B.: "Vous mettez très souvent en évidence le côté instinctif de votre peinture. Pensez-vous que c'est cela qui la rend immédiatement troublante, poignante, choquante?"

F.B.: "Quand on me dit que mes tableaux sont troublants, poignants ou choquants, je me demande toujours si la vie n'est pas plus troublante, poignante ou choquante. Je voudrais tellement arriver à attraper un instant de cette réalité-là, avec tout ce que cet instant contient de subjectivité, et l'enfermer dans un tableau! J'aime assez cette formule de réalisme subjectif en ce qui me concerne. Je pourrais aussi citer Van Gogh écrivant à Théo: 'Mon grand désir est d'apprendre à changer et à refaire la réalité. Je voudrais que mes toiles soient inexactes et irrégulières, qu'elles deviennent des mensonges, mais des mensonges qui soient plus que la vérité littérale'" (*Ibid.*: 54).

Il lui faut émerger d'un discours, mensonger même s'il prend les arguments de la réalité littérale, il faut s'isoler d'une forme de narration qui lui serait un bavardage sentimental et engloutissant. Autrement dit:

M.B.: "Comment naît le désir d'une image?"

F.B.: "Le désir vient de la vie. Dans cette exposition, le tableau auquel je tiens le plus est ce triptyque inspiré de L'Orestie d'Eschyle. La lecture d'Eschyle a fait surgir certaines images, me les a imposées. La peinture devient alors une nécessité, une urgence. Je fonctionne par instinct, non pas à partir du raisonnement. Je ne fais pas d'esquisse, pas de dessin.

J'avance. C'est parfois difficile, désespéré. Alors, il arrive que je charge une brosse ou un pinceau de peinture, que je fasse émerger une forme qui vient de je ne sais où. A partir de là, il arrive que je construis le tableau. C'est la part de l'irrationnel, celle qui met à mal ou au défi ce réalisme primaire purement illustratif dont je parlais. Tout fonctionne en même temps, l'accident, le hasard, et aussi mon œil critique. Je me surveille énormément" (*Ibid.*).

Ce qu'on ne sait pas où chercher, il faut s'arranger pour le trouver, sans savoir.

On a beaucoup parlé de la manipulation de l'*accident créateur* chez Bacon et de sa façon de jeter la peinture sur la toile qui lui permet de poursuivre dans une direction qu'il n'avait pas prévue. "Dans mon cas, lorsque cela marche, dit-il à David Sylvester, c'est à partir du moment où je ne sais plus consciemment ce que je fais." Reconnaisant l'élément de risque inhérent à une telle approche, il raconte les dérives d'un portrait qu'il tenta de faire en 1962 (Farson, 1994: 19).

Il s'agit de se saisir des représentations à l'état naissant. Elles iront s'accrocher à ce qui jaillit directement du geste, au hasard. Ou à quelque chose qui existe dans le monde extérieur: photos, tableau, quitte à les déformer jusqu'au ravage. Par exemple, une photographie.

M.B.: "Restons dans la pratique. Quel rôle joue la photographie dans votre œuvre?"

F.B.: "Le monde moderne est plein de clichés photographiques qui vous assaillent, télévision, presse, affiche. En fait, bien qu'on l'ait dit, le rôle de la photo dans mon travail n'est pas si important. Je me sers d'une photo pour faire un portrait, ainsi je suis plus tranquille. Mais c'est très peu, juste pour démarrer, après j'enlève, je soustrais, je décante, j'efface et il ne reste plus grand-chose" (Bacon, 1996: 53).

Des représentations venues d'un monde intérieur pourraient remplir cet office. A partir, par exemple de la rêverie, ou du rêve:

M. P.: "Avez-vous la peinture à l'esprit en permanence, ou pensez-vous à toutes sortes de choses?"

F.B.: "A toutes sortes de choses, aux images."

M. P.: "Les images s'imposent toujours à vous, comme si elles tombaient sous le sens?"

F.B.: "Elles s'imposent bien ainsi, constamment, mais parvenir à cristalliser tous ces fantômes qui traversent l'esprit, c'est une autre affaire. Un fantôme et une image, c'est très différent."

M. P.: "Rêvez-vous ou vous souvenez-vous de vos rêves? Ont-ils une quelconque influence sur vous?"

F.B.: "Non. Je suis bien certain que je rêve, mais je n'ai jamais de souvenirs de mes rêves. Il y a deux ou trois ans, j'ai eu un rêve très prenant, et j'ai essayé de le transcrire, en pensant que je pourrais m'en servir. Mais ce n'était qu'un paquet de non-sens. Quand le lendemain j'ai regardé ce que j'avais écrit, cela n'avait aucune forme, il ne restait plus rien. Je ne me suis jamais servi de mes rêves dans mon travail. Tout ce qui se présente advient par accident, au cœur de la pratique concrète de la peinture. Quelque chose apparaît soudain, à quoi je peux m'accrocher" (Domino, 1996: 113).

Donc, le rêve n'entre pas directement en fonction pour lui. Les fonctions du rêve nous sont devenues familières par la psychanalyse, dont la règle est l'association libre. Les surréalistes l'ont aussi pratiquée. Sans analyser le transfert. Et Bacon:

F.B.: "...j'ai toujours considéré comme un échec ces peintures que j'ai faites d'après Vélasquez, et cela a peut-être été l'un des premiers sujets que j'aie eus.<sup>4</sup> Ce tableau est devenu pour moi une obsession et j'en ai acheté photographie sur photographie. Je pense vraiment que ça a été mon premier sujet."

D.S.: "Et cela commença vers la fin des années 40. Pensez-vous que votre envoûtement par cette œuvre avait quelque chose à voir avec vos sentiments envers votre père?"

F.B.: "Je ne suis pas tout à fait sûr de comprendre ce que vous dites."

D.S.: "Eh bien, le pape est *il papa* ..."

F.B.: "Eh bien, je n'y ai certainement jamais pensé de cette façon. Mais je ne sais pas ... Il est difficile de savoir ce qui crée les obsessions. Voilà, je ne me suis jamais entendu ni avec ma mère ni avec mon père. Ils ne voulaient pas que je sois peintre; ils pensaient que j'étais simplement quelqu'un qui va à la dérive, – surtout ma mère. C'est seulement quand elle a commencé à se rendre compte que je gagnais de l'argent avec ça et ce fut très tard dans ma vie et pas si longtemps avant sa mort – que nous avons eu un contact et qu'elle a modifié son attitude; de plus, mon père était mort, et elle s'était remariée deux fois, et elle avait beaucoup changé. Mon père avait l'esprit très étroit. C'était un homme intelligent, qui jamais n'a développé le moins du monde son intelligence. Comme vous savez, il était entraîneur de chevaux de course. Et il ne faisait que se quereller avec les gens. Il n'avait vraiment pas d'amis du tout, parce qu'il se querellait avec tout le monde, à cause de ce grand entêtement qu'il avait" (Sylvester, 1996: 77).

---

4. Portrait du Pape Innocent X, 1650.  
© www.psychoanalytischeperspectieven.be

Qu'un tel père puisse accepter, accueillir à l'intérieur de lui-même ce qu'un fils lui adressait, on peut donc en douter. La toile devait-elle y suppléer, et prendre ce qu'un père aurait refusé:

En 1947, à Monte-Carlo, alors qu'il n'avait plus un sou pour s'acheter de nouvelles toiles, Bacon peignit au revers de tableaux qu'il n'aimait pas et découvrit ainsi que cette surface prenait la peinture exactement comme il le désirait. Il adopta donc cette méthode jusqu'au moment où il fut capable d'acheter des toiles qu'il faisait monter à l'envers avec, par conséquent, une couche d'enduit derrière mais non devant (Farson, 1994: 18).

La toile était utilisée, au contraire de ce qui se fait d'habitude, de son côté absorbant. On se préoccupe généralement d'éviter ce phénomène d'absorption en peignant sur le côté enduit, qui reste imperméable.

Quand quelque chose de soi n'a pu être recueilli quelque part, peut-on se permettre de le perdre? Le sol de l'atelier de Francis Bacon, humus, compost, où tout demeurait, certaines photos des dizaines d'années, témoigneraient que ce qui était jeté n'était pas perdu. Peut-être faut-il détruire pour suppléer à perdre.

D.F.: "Je voulus savoir ensuite s'il parlait sérieusement quand il disait qu'il "flanquait" la peinture sur la toile."

F.B.: "Je dis souvent n'importe quoi, vous savez, pour passer le temps. Cela ne peut être aussi simple, si l'on pouvait supprimer tout ce qui est ennuyeux et ne garder que les meilleures choses, ce serait vraiment intéressant. Mais, bien sûr, ce n'est pas économique puisqu'il faut acheter du matériel et continuer."

D.F.: "Est-ce pour cette raison que vous détruisez tant de vos tableaux, d'après ce que je crois savoir?"

F.B.: "Oui, absolument, Dan. J'en ai détruit les neuf dixièmes. Malheureusement je dois en garder quelques-uns parce qu'il faut vivre" (*Ibid.*: 126).

C'est une position bien singulière. Aussi il faut laisser Francis Bacon conclure sur sa position d'artiste interprète et vendeur de son art.

F.B.: "N'en concluez pas que je pense que je suis inspiré; je travaille, et ce que je fais, je peux en aimer l'aspect, mais je n'essaie pas de l'interpréter. Après tout, je n'essaie pas vraiment de dire quelque chose, j'essaie de faire quelque chose. Et quand j'ai commencé à peindre, je ne m'imaginai pas que quelqu'un pourrait acheter ce que je faisais. Je le faisais pour m'exciter moi-même, et j'ai toujours pensé qu'il me faudrait trouver une autre manière de gagner ma vie. Si bien que, quoique j'aie eu peu à peu assez de chance pour vendre mes tableaux et être à même de

vivre de mon travail, j'ai l'impression d'avoir gardé la même indifférence à l'égard de ce que les gens en pensent."

D.S.: "Vous travaillez vraiment sans penser à un public?"

F.B.: "Je travaille pour moi, pour quoi d'autre est-ce que je travaillerais? Comment peut-on travailler pour un public? Qu'est-ce que vous pensez qu'un public puisse demander? Je n'ai personne à exciter que moi, et c'est pourquoi ça m'étonne toujours qu'il arrive que quelqu'un d'autre aime mon travail. Bien sûr, je crois que j'ai beaucoup de chance de pouvoir gagner ma vie grâce à quelque chose que j'essaie de faire en m'y absorbant vraiment, si c'est ça qui s'appelle chance" (Sylvester, 1996: 208).

Nous avons tenté à la fois une lecture et une construction de ce qui se passe entre le peintre et la toile. Ce qui met Francis Bacon en mouvement, sur quel chemin, vers quel but, par quelle satisfaction, peut se reprendre, se résumer ainsi:

Quand quelque chose est impossible à dire, on pourra le peindre. Là où les valves de la sensation sont fermées, seul le souvenir de cette sensation lui permettrait d'exister. D'où l'importance, dans l'absence, d'une forme mémorable. Francis Bacon recherche une vérité, une efficacité. Cette vérité, cette efficacité doit redresser quelque chose qui ne fonctionne pas pour lui. Bacon ne sait pas se détendre *comme tout le monde*. A tel point tendu qu'on ne peut recevoir en soi une excitation de plus sans risquer d'éclater. D'où la fragilité. Comment se fixer quelque part pour trouver un appui, comment avoir prise sur ce phénomène? Cela met en exergue une tension entre un monde, celui des autres, et un corps, le sien, à qui ce monde ne serait pas hospitalier. Il faut créer la possibilité d'une distance, entre présence et absence, un point de capiton qui ne soit pas une torture. Pour cela, émerger d'un discours mensonger et banal, s'isoler d'une forme de narration qui lui serait un bavardage sentimental et engloutissant. Sortir de cet ennui de se sentir là toujours prêt à exploser, et dans la nécessité inéluctable de s'isoler.

Là où le rêve ni la rêverie ne fonctionnent à son gré, il se saisit de ce qui apparaît concrètement, soit dans le monde extérieur, comme des photographies qu'il ravage, soit au hasard sur la toile, pour en faire naître cette image que renferment les sensations. Ce qu'on ne sait pas où chercher, il faut ainsi s'arranger pour le trouver, sans savoir. La forme en est sténographique, elle s'inscrit absorbée au revers de la toile. Tout cela, il ne l'interprète pas, il n'a rien à en dire de plus. Mais les sensations renferment une image. Quand elle prend forme sur la toile, il est plus

détendu. Cela lui permet de s'exciter, de sortir de l'ennui, de se sentir rassemblé et fort.

Se sentir rassemblé et fort! "L'homme à l'étoile de mer" n'aurait pas dédaigné ce programme. Ce patient sera au centre de la partie suivante.

### *Deuxième partie: le corps de la maladie*

Avant d'exposer quelques éléments du trajet d'un patient et analysant, "l'homme à l'étoile de mer", nous commencerons par dresser la toile de fond de scène. "L'homme à l'étoile de mer" nous fait part de sa manière à lui de se représenter comme *psychosomatique*. Elle contraste avec ce qui a cours en notre société, à propos de la représentation en général et de celle de la corporéité en particulier. A ce point de vue, il faudra situer brièvement ce qui porte sur la transmission, dans notre espèce humaine, de l'expérience en général, et du savoir-faire avec le corps en particulier.

Si d'abord il est bien nécessaire que quelque chose se transmette. Après tout, peut-être un enfant, nouveau-né privé de tout contact avec quelqu'autre humain, inventerait-il tout de l'humanité, à lui seul? Ce que nous savons des enfants-loup, dément cet espoir, sans recours. L'humanité se donne, se reçoit, s'apprend, se découvre, s'hérite, même à ce niveau du corps. Au-delà du potentiel génétique, on pourra supposer des instruments divers à cette transmission du patrimoine de l'humanité.

Sans doute depuis le fond de la préhistoire, des savoir-faire passent d'un humain à un autre. Parfois un dressage, des conditionnements suffiraient, ou l'imitation. Quand ces moyens finissent par échouer, il faudra envisager quelque chose d'un enseignement. Ceci suppose une forme de représentation, de figurabilité de ce qui s'enseigne. Bien sûr, pour tailler une pierre en outils, bien des repères se voient. Encore faut-il les avoir désignés, pour qu'ils émergent du chaos perceptif. Il faut parfois les désigner avant le moment où leur utilité se révèle. Une telle prévision est un dépôt de l'expérience. Ainsi se monte peu à peu une représentation implicite des temps du faire, de la matière brute au résultat. Si cette représentation implicite échoue, il faudra la consolider, la remanier, la remplacer par une représentation explicite, et recherchée comme telle.

La démarche technique, puis scientifique, consiste alors à mettre en place et utiliser des modes de représentation, et des instruments. Ceux-ci rendent perceptible ce qui est directement inaccessible aux sens de par sa place dans l'espace et le temps. On élaborera des dispositifs expérimentaux. Tout ceci engendrera de nouveaux outils et de nouvelles possibilités d'agir. Parfois l'obtention de ces nouvelles possibilités d'agir

se paye d'une insatisfaction particulière. Elle peut nécessiter une formalisation tellement abstraite qu'aucune représentation visuelle n'en est possible. C'est le cas pour la physique quantique, par exemple.

La médecine s'occupe du corps. Elle en donne des images. Rappelons ce que Piera Aulagnier dit à ce propos: "Avant que le regard de l'homme de science ne se pose sur le corps, le seul objet d'observation était un corps visible et un corps unifié, alors que lui en restait invisible l'intérieur, se préservant ainsi l'énigme de son fonctionnement. Le savant comme le profane n'avaient à faire qu'à des corps entiers, le premier pouvait soutenir des certitudes à l'abri du démontrable" (Aulagnier, 1986: 53). Ces images sont de plus en plus diverses, performantes. Nous nous identifions à des radiographies, des échographies, IRM, bilans biologiques, etc. Sans parler des dissections, autopsies ... Tout ceci permet d'intervenir sur le corps, dans sa matérialité et ses fonctionnements biologiques. Ces interventions peuvent être salvatrices. La nécessité d'être soigné, de se faire entendre pour cela, fait par là même de ces images des objets d'échange, de parole. Parfois une occasion de souffrir de l'autre et de la loi inique que nous lui attribuerions.

Des aspects plus émotionnels se glissent incognito sous les vêtements de la science. Les interventions chirurgicales peuvent prendre valeur rituelle. Comme l'écrit Pierre Benoît: "La vie d'un être humain peut se trouver un temps sauvée par une intervention chirurgicale à vertu sacrificielle, c'est-à-dire à forte charge symbolique et imaginaire, portant sur telle ou telle partie du corps. De même, d'une intervention à charge symbolique et imaginaire peut résulter la mort, pour un être qui en quelque sorte a fait ce choix" (Benoît, 1997: 95). Le plus souvent, tout ceci se passe en silence. Le silence semble avoir sa valeur propre.

Depuis Bichât, définir la santé comme "silence des organes" est devenu un lieu commun.<sup>5</sup> Hors ce silence, ne resterait que la "révolte des organes", "rébellion, soulèvement violent contre l'autorité légitime" (Larousse, 1957). Et le corps viendrait dénoncer cette autorité, la désigner comme illégitime. Un soupçon fantasmatique pèse sur de nombreux malades graves: qu'a-t-il fait, pourquoi lui. La suspicion que leur victime se sera égarée hors de cet ordre légitime fait ressentir ces mêmes maladies comme obscènes, honteuses. Entre le silence et la honte, il doit être possible de trouver des paroles et de baliser ce *no man's land*. Peut-être cela nous dira-t-il quelque chose de notre humanité. Peut-être pourrons-

---

5. Anatomiste et physiologiste français qui contribua au développement de l'histologie (1771-1802).

nous nous résoudre à ce que cela ne veuille rien dire. La question reste ouverte.

D'autres domaines sont plus proches de notre expérience personnelle, de notre corporéité. Quand nous nous retirons du monde quotidien, dans le sommeil, nos repères habituels sont abolis. Dans le monde du rêve tel que nous le racontons, se trouve une nécessité de *prise en considération de la figurabilité*. Les *pensées du rêve* mêlent les vœux infantiles, les restes diurnes, les excitations corporelles, et les transposent de façon énigmatique en vue de cette figurabilité. Elles devront être déchiffrées, c'est ce que Sigmund Freud présente et articule dans *L'interprétation des rêves* (Freud, 1900a).

De cette manière, on peut trouver un sens, une motivation, dans ce qui aura pu apparaître comme un chaos inepte. On tentera de se représenter la corporéité selon ce mode du rêve. La corporéité serait alors un modèle des échanges entre humains, de leur commerce derrière l'apparence de la forme du corps. Au-delà des échanges substantiels, ce qui se donne et se reçoit, c'est ce qui cause le désir. Ce que nous nommons "corporéité" dépasse l'image visuelle du corps. Ce que le désir échange peut plus ou moins s'évoquer en parole, se *mi-dire*, mais ne se voit pas.

C'est pourquoi cette deuxième partie du présent article va évoquer les rencontres de Monsieur M., "l'homme à l'étoile de mer", avec des images. Atteint d'une maladie somatique chronique, Monsieur M. s'est interrogé, lors d'entretiens psychanalytiques, sur son mode de relation aux autres et au monde. Du moins c'est ce qui fut conclu dans l'après-coup. Il a élaboré une formalisation originale, qui traçait, dans l'espace entre lui et les autres, comme une cartographie imaginaire. Ce qui pour Francis Bacon prenait place dans un espace virtuel entre le corps et la toile, prend place pour Monsieur M. dans un espace analogue, entre lui et les autres. Les vignettes cliniques le concernant ont été, là aussi, détachées, choisies et montées pour les nécessités de l'exposé. Nous avons choisi de les citer assez largement pour en respecter la teneur.

Monsieur M. était là pour parler. Pour éclairer ce qu'il restait de zones obscures, après une longue analyse. Eclairer, autant que faire se peut, ce qui se passe mais restait impossible à dire, ce qui le travaillait incognito. Il s'était découvert atteint d'une maladie auto-immune.<sup>6</sup> Les moments de

---

6. Maladie auto-immune, où le corps est attaqué par ses propres défenses contre les éléments étrangers. On suppose que ces défenses confondent les antigènes de certains microbes, avec ceux des constituants du corps, et attaquent les uns pour les autres, peut-être à la suite de certaines infections dans l'enfance.



crise le mettaient en danger. Il lui était tout à fait possible de les mettre en relation avec des moments de deuil, de séparation et de désillusion, d'en repérer les tenants et aboutissants. Disait-il, car le deuil restait problématique, cela n'en prévenait ni ne modifiait le déroulement quasiment mécanique et inéluctable de ces crises. Il les décrivait comme des sortes d'explosions internes, ou de dissolutions, qui pouvaient laisser des dégâts somatiques, comme de petites plaies en cratère, dans sa peau, ses articulations, son système digestif, peut-être tous les tissus de son corps. Selon l'organe atteint, la gêne, la douleur, le risque étaient différents. Cela cicatrisait, plus ou moins bien. L'évolution était dite: "capricieuse et imprévisible", il n'y avait guère de traitement possible, pas de traitement radical en tout cas. Il tentait d'éviter les situations déclenchantes, sans conviction ni succès. Il disait qu'y réussir l'aurait mené à éviter de vivre.

Il espérait encore que cette maladie soit seulement psychique, ou qu'elle soit *psychiquement réversible*. Sur le style du: "je sais bien, mais quand même ...". Il passait le plus clair du temps des séances des premiers mois à discuter de certaines interventions de son précédent analyste. Il se rappelait un rêve où il portait le gland de son propre pénis enveloppé dans un mouchoir, dans sa poche. Ce rêve qui ne s'était pas accompagné d'affect majeur, ni d'absence d'affect, aurait pu, entre autre, signifier dans le transfert que l'analysant ne se sentait pas les paroles assez longues pour se faire entendre de l'analyste. Il se croyait en danger de se faire *clouer le bec, couper la parole*, il s'était empêché de continuer à associer.

Par la suite, il se mit à rapporter en séance une série de représentations. Elles n'avaient pas, au premier abord, de rapport avec lui. Il s'en emparait au hasard de bavardages, du contenu d'émissions de radio, de télévision, de journaux, de réunions professionnelles. Il s'en servait comme on découpe des images pour en faire des collages.

M.: "Savez-vous comment les étoiles de mer mangent les huîtres? L'étoile de mer a des bras pourvus de ventouses. Elle adhère avec ses bras aux deux valves de l'huître, qui voudrait rester bien fermée. L'étoile de mer écarte, de force, les deux valves de l'huître, puis, dans l'interstice ainsi dégagé, introduit son estomac. L'étoile de mer sort son estomac de son propre corps, l'introduit dans le creux de l'huître, entre les deux valves de l'huître, puis digère le corps de sa proie dans la propre coquille de celle-ci. Puis elle réintègre son estomac dans son propre corps, avant de partir, en abandonnant la coquille vide. Jusqu'à la prochaine huître ...".

Il ajoutait "(qu')il faudrait savoir couper ce prolongement stomacal de l'étoile de mer avant qu'elle n'ait eu le temps de le réintégrer. L'huître

aurait pu le faire (couper ce prolongement) en se refermant, et l'étoile de mer serait morte.

Cette construction dans le transfert rendait compte d'un fantasme inconscient, et de ses rejetons qui parasitaient Monsieur M. Cela renvoyait d'une part à un certain donjuanisme de cet homme. D'autre part, à un problème dans ses relations professionnelles. Il croyait toujours être, ou risquer d'être, mis par ses collègues à la place de l'huître, vampirisé puis rejeté. Ou que lui-même, en place d'étoile de mer, les vampirise et les rejette. Un niveau œdipien sous-tendait le précédent. Dans son enfance, la mère semblait atteinte d'une folie ménagère qui la poussait à récurer en silence, et faire disparaître toutes les expressions vivantes pour ne laisser que le brillant nacré des matières minérales et inertes. Jusque chez, on pourrait dire dans, son enfant aîné, qui n'avait pas d'endroit où parler de son angoisse, "cette saleté". Un père, travailleur héroïque, s'absentait. A son regard éloigné, son fils vivait un œdipe inversé. Au-delà du silence lisse qu'ils manifestaient tous deux, son fils en avait attendu d'être pénétré (au sens de compris), fécondé de la force qu'il supposait à ce père, et débarrassé de ces grumeaux d'angoisse.

Finalement, on ne savait pas qui devait être débarrassé de grumeaux d'angoisse. A un autre niveau, cela s'inversait, c'est lui, fils, qui devenait thérapeute. Cette sorte de compulsion devait s'épanouir sous forme de vocation professionnelle. Il exerçait un métier où il devait pénétrer certains *organismes* pour en extraire ce qui faisait obstacle au bon fonctionnement. Si c'était une forme de sublimation, elle ne le protégeait nullement de la maladie physique qui semblait s'y raccrocher. Le moindre achoppement dans son domaine de travail provoquait chez Monsieur M. une culpabilité massive et désespérée, et faisait resurgir une tristesse inconsolable.

Pour l'instant, cela ne semblait pas mener plus loin qu'à un ressassement de ce qu'il avait déjà reconnu au cours de son analyse précédente. Quelques autres modèles s'ajoutèrent. D'abord, la chute d'une centrifugeuse du septième étage d'un bâtiment universitaire. Il raconta cet événement ancien, avec émoi, à plusieurs reprises. Sa préoccupation était de déterminer les responsabilités, entre les services de l'entretien, le fournisseur de cet engin de deux mètres de diamètre pesant cinq tonnes, l'architecte concepteur de la tour, les entrepreneurs, etc. De façon latente, on pouvait entendre la question d'un corps dans un autre corps, si cela tient ou pas, pourquoi, comment, qui peut être blessé par la chute du premier, le contenu, les dégâts causés au deuxième, le contenant. Ensuite, il se préoccupait de la maladie de Lyme, dont on commençait à parler à ce

moment-là. Elle est transmise par des tiques: lors de la piqûre qui leur sert à s'alimenter, elles s'incruster dans la peau, et inoculent des bactéries pathogènes. Un corps dans un autre corps, qui s'en nourrit, et l'empoisonne.

M.: "Les petits rats nouveau-nés ne peuvent pas pisser, à moins que la mère-rate ne leur lèche l'orifice urétral. Pour qu'ils trouvent par où, dans l'étendue du corps, pisser, évacuer cette tension d'excitation. Faute de quoi, ils meurent en anurie. Les animaliers des laboratoires savent que, s'ils veulent élever des rats sans contact avec la mère, (*germ-free*, par exemple) il leur faudra y pourvoir eux-mêmes. Ce qu'ils font en touchant l'orifice urétral des jeunes rats avec un brin de coton."

Il y a là comme un rappel de Francis Bacon: "On est plus détendu quand l'image que renferment les sensations, par hasard prend forme" (Sylvester, 1996: 170). Il faut une image de la sensation, représentée par un *contact*, pour pouvoir éliminer l'excitation, pour trouver une issue à cette tension.

Puis il y eut un moment décisif. Monsieur M. avait produit une autre imagerie. Ses amis acteurs et comédiens lui avaient parlé d'un accident. Un fils d'amis de ses amis était équilibriste. Son numéro consistait à cracher du feu en marchant sur un fil tendu à quelques mètres du sol. Ce jeune homme, au moment où il crachait du feu, avait glissé. Dans sa réaction de surprise, et en tentant de rattraper son équilibre, il avait inspiré, et inhalé le brouillard enflammé qu'il crachait. Ce qui avait provoqué des brûlures très graves des deux poumons. Il était aussi tombé au sol, d'où de multiples fractures. Ce tout jeune homme avait failli y perdre la vie. Après des mois d'hôpital, il devait rester gravement invalide. Monsieur M. revenait de séance en séance sur ce récit, avec un sentiment d'horreur. Comme s'il devait se sentir coupable de ce qui était arrivé. Il s'installait dans une jouissance de l'horreur, comme avec une nécessité à en être là.

A.: "Est-ce qu'il vous arrive de vous sentir comme ça? Comme ce jeune homme?"

M.: "Je ne marche pas sur des fils. J'ai autre chose à faire ..."

A.: "En arrivant, vous avez dit que vous vous sentiez sur un fil."

M.: "Oui, mais c'est au travail. C'est mes collègues qui ne veulent pas entendre ce que je leur dit. Et si ça continue comme ça, on va se casser la gueule."

A.: "Hmmm."

M.: "...? Ah oui, on va se casser la gueule?"

A.: "Nous allons en rester là pour cette fois...".

M.: "Vous savez, j'ai repensé à ce que vous m'avez dit, à la dernière séance ... Parce que ça s'est reproduit. Pas au travail, mais avec Y. (une amante). Je suis toujours là pour qu'elle ... Vous savez, elle est plutôt grande, plus que moi, elle est très mince. Et quand elle a du souci, elle oscille ... elle vacille. Et ça me glace, j'ai envie de me précipiter, de la tenir dans mes bras. Mais je reste sur place, je lui parle ... Elle m'en voulait, parce que j'étais parti la dernière fois sans ... Je lui ai dit que c'était parce que ça m'avait fait mal qu'elle ne croie pas ce que ... Je lui avais dit que je me sentais très mal dans ce jardin, chez les X. Et que c'était pour ça que je n'avais pas pris sa main. Elle m'a répondu que c'était pas vrai."

A.: "Que ...?"

M.: "Alors j'ai senti comme un bourdonnement dans mes oreilles. J'étais tout raide, dans le dos. J'arrivais presque plus à tenir debout. J'avais très mal aux yeux, comme si on allait me les crever. Comme si j'avais un clou dans la gorge. J'attendais qu'elle parle, qu'elle me demande pardon, au moins qu'elle me dise qu'elle ne voulait pas me faire du mal ... Elle a dit qu'elle allait quand même pas s'écraser devant moi. Qu'elle aussi avait le droit de dire ... Et que je la ramenaient sans arrêt avec mes trucs, et que son médecin y croyait pas, qu'elle lui avait demandé et que ça n'existait pas une maladie comme ça. Et bien sûr, (nuance de triomphe dans la voix) dix minutes après, j'avais comme un clou planté sur l'avant-bras, un autre sur le côté de la cuisse. Du même côté ... Il y avait ces sortes de gros boutons douloureux, comme d'habitude ... Et ça m'a fait très peur. Et beaucoup de chagrin. Et le lendemain matin, j'avais très mal au genou. Et puis ces terribles diarrhées. Ma femme m'a regardé, au petit déjeuner, sans rien dire ... Elle me méprise ... Et j'ai eu toute la journée envie de me planter un couteau dans le ventre."

A.: "Où exactement?"

M.: "Oùoùoù? Ah, là, au plexus solaire. Là où je sens un truc dur, dans l'intérieur, et je voudrais bien que ça sorte. Enfin, non, j'ai peur que ..."

Au plexus solaire. Lui se sentait là une sorte de faiblesse, de vide. Il se disait un peu bedonnant, et repérait là une zone de vieillesse et de mort.

M.: "Quand on perd l'équilibre, on ressent l'aspiration à l'endroit du plexus solaire, et de même dans la surprise. Il y a là comme quelque chose qui tenterait de sortir. Ça fait en même temps moteur pour l'inspiration, et appui pour retrouver l'équilibre. Comme un point d'appui en soi, dans le fond du corps, qui s'immobilise quand vous voulez parler."

Il imaginait les muscles de l'étoile de mer dans ses muscles abdominaux, les valves de l'huître étaient représentés par les côtes et la

cage thoracique. Quand aux viscères, celles de l'huître et celles de l'étoile de mer, il ne savait plus très bien où les situer, à l'extérieur de lui, à l'intérieur? Autrement dit, était-il le dévoreur ou le dévoré? Parfois l'un parfois l'autre, lui semblait-il. Mais là, au plexus solaire, il y avait comme un trou confus où ça devait passer. Et c'était toujours une catastrophe, comme la centrifugeuse qui tombe de la tour de chimie. Un abandon. Un vampirisme, un empoisonnement, comme par les tiques et leurs microbes, ou par le feu qu'on essaie de cracher.

Ce qu'on inspire, ce qui vous inspire et devrait vous faire appui, en fait vous brûle à mort, comme le feu sur le fil de l'équilibriste. L'illustration de l'huître et de l'étoile de mer témoigne d'une confusion analogue. Tant pour l'étoile de mer que pour l'huître, le lieu oral, le lieu anal, et le lieu génital ne sont pas séparés, le même orifice sert à la nutrition, l'excrétion, la fécondation. Et évidemment ces bêtes n'émettent aucune parole, si ce n'est même aucun son. C'est ce que Monsieur M. découvrait, à ce moment. Et que dans sa famille aussi, tout cela se confondait, dans le silence. Manger, nourrir, être dévoré, parler, ça semblait tout un, et ce devait être soulager l'autre de son angoisse. Cette angoisse était imaginée comme un excrément à absorber ou à faire absorber, et qui empoisonne. Parler comme un jet urinaire, ce serait nettoyer les grumeaux d'angoisse, ou les aspirer hors de la vessie. Mais la parole en est disqualifiée, elle ne sépare plus.

De cela il devait sortir en découvrant qu'il s'agissait là d'échanger non pas de la vie, ou des matières, ou des morceaux de phallus, de pénis, mais des paroles. Si les lieux qui présentent les fonctions ne sont pas différenciés dans la réalité psychique, ce qui les excite les met en mouvement tous à la fois. Le corps se prend en un seul bloc, dans la confusion des orifices, confusion aussi des sphincters et de la musculature lisse, avec la musculature striée, celle qui permet de tenir debout, d'agir, de parler. Le lieu du corps qui représente pour Monsieur M. ces fonctions digestives, au plexus solaire, devient un lieu de culpabilité, celui de la jouissance réprimée d'une fonction prédatrice imaginaire. On oscille alors entre être amputé d'une partie de son corps, celle qui porte cette jouissance, la répression de cette fonction, et la satisfaction explosive. L'élan retenu, dirigé, est impossible ... Il put s'interpréter que ce qu'il tentait d'attraper dans l'autre, c'étaient des paroles de discernement.

Il devait peu à peu élaborer l'hypothèse que cette relation huître - étoile de mer pouvait représenter autre chose qu'une relation entre deux êtres séparés. En effet, quand un autre à qui s'arrimer faisait défaut, quand même l'espoir de parler défaillait, il devenait, dans les mouvements

pulsionnels qui travaillaient son corps, en même temps l'huître et l'étoile de mer, en même temps le dévoreur et le dévoré. Et qu'ainsi il tentait de se digérer lui-même. Que les lésions somatiques qui l'affectaient étaient le témoin et le résultat de cette forme d'autolyse. Il était aussi le questionneur et le questionné, dans un impossible à dire qui tenait lieu d'un cri muet. Et au fur et à mesure que les situations étaient repérées, balisées de cette manière, il pouvait refuser ou accepter ces échanges de paroles sans plus les dramatiser. Il pouvait identifier comme signal d'angoisse cette poussée au plexus solaire, s'accommoder de la mortification qu'il y ressentait, et, peu à peu, revivre là. Ses relations avec les autres se pacifiaient, dans son travail, dans son domaine affectif, en même temps que les manifestations de sa maladie s'atténuaient, s'espaçaient.

Ce que Francis Bacon tissait entre son corps et la toile, se rapproche par bien des points avec ce que Monsieur M. avance de ce qui loge entre son corps et celui des autres. Un impossible à dire est contourné par le recours à des représentations plastiques, trouvées au hasard des rencontres dans le monde extérieur. Elles viennent désigner une zone du corps et les processus qui y sont portés. Il faut les inscrire ailleurs, ces processus, derrière la surface, dans l'autre, pouvoir les saisir là, et sortir d'un discours mensonger qui consiste seulement en sensations indicibles, non représentés. Cela permettra de les dénouer. Les identifier permet de se défaire de leur part de substance imaginaire, et d'accepter la part de parole qu'elles supportent. Là où c'était réprimé globalement, et toujours insistant, prêt à exploser, ça se rassure, ça se rassérène. La distance d'échange et de parole s'ajuste entre présence et absence, sans avoir toujours de nouveau la nécessité de s'arrimer à un autre.

Il reste à rassembler quelques vues plus théoriques, des modèles de la relation de corps à corps. Ses fondements dans le passé, dans l'enfant, rendront compte de ses nécessités. Comment s'élabore ce que nous avons appelé la "corporéité" est l'objet de cette troisième et dernière partie. Nous restituerons un choix de ce que des confrères et des maîtres ont pu dire et qui la délimite. Même si leurs préoccupations n'étaient pas forcément les nôtres.

### *Troisième partie: le corps de la théorie*

Pour introduire notre propos, disons que si l'on peut avoir prise sur son propre corps, c'est par un autre, médiateur. La représentation qu'on a du corps se fabrique ainsi, elle permet cette prise sur le corps. Car on ne peut refuser que ce qu'on aura identifié, on ne peut changer que ce qu'on se

sera représenté. Entre deux corps, il y a l'espace de projection d'un corps dans l'autre, et vice-versa.

Dans cette troisième partie, nous rapprocherons des citations d'auteurs psychanalystes. Nous veillons à ne pas les défigurer en les extrayant de leur contexte, elles sont donc relativement longues. Nous construisons l'exposé de la théorie comme on fabrique une mosaïque à l'aide de tessères. Nous avons déjà utilisé ce procédé plus haut, il présente l'avantage d'articuler de façon souple et repérable ce qui fait partie du patrimoine auquel nous puisons, et ce que nous lui faisons dire. Par exemple, nous avons souligné plus haut la parenté du modèle de Monsieur M. avec une métaphore de Freud: "En résumé, nous nous sommes fait des rapports entre la libido du moi et la libido objective une représentation que je puis vous rendre concrète à l'aide d'une comparaison empruntée à la zoologie. Vous connaissez ces êtres vivants élémentaires composés d'une boule de substance protoplasmique à peine différenciée. Ces êtres émettent des prolongements, appelés pseudopodes, dans lesquels ils font écouler leur substance vitale. Mais ils peuvent également retirer ces prolongements et se rouler de nouveau en boule. Or, nous assimilons l'émission des prolongements à l'émanation de la libido vers les objets, sa principale masse pouvant rester dans le moi, et nous admettons que dans des circonstances normales la libido du moi se transforme facilement en libido objective, celle-ci pouvant d'ailleurs retourner au moi. A l'aide de ces représentations, nous sommes à même d'expliquer ou, pour nous exprimer d'une manière plus modeste, de décrire dans le langage de la théorie de la libido un grand nombre d'états psychiques qui doivent être considérés comme faisant partie de la vie normale: attitude psychique dans l'amour, au cours de maladies organiques, dans le sommeil" (Freud, 1916-17: 398).

La description faite par "l'homme à l'étoile de mer" vient étendre et détailler l'usage de cette métaphore freudienne. Il nous faut ici transcrire ces repérages au corps, les rapporter à des événements qui constituent un être humain. Ces événements sont rapportés aux sensations qu'ils génèrent dans le corps, et vice-versa, les sensations aux événements et à ceux qui les causent. Ils sont toujours en relation dans la rencontre avec un autre parlant. En effet, comme le précise Dominique Weil: "François Perrier propose la notion d'inappropriation du corps propre, dès lors qu'il s'agit de corps pulsionnel et érogène, différent du corps au naturel, pris qu'il est dans le jeu croisé de la libido et de la pulsion de mort, tendu vers la jouissance et confronté à la limite que lui opposent l'interdit et la loi. Il rappelle que l'enfant est fait corps érogène, biologique, signifiant,

langagier, par les autres, du seul fait de sa prématurité. La question n'est alors jamais pour le sujet la question du corps propre à percevoir ou à s'approprier ou encore à assumer comme sien. Le 'propre' apparaît au contraire comme une méprise de ce qu'un corps est approprié au sujet par l'autre. "A l'idée psychologique de corps propre, résultant d'une structuration perceptive et cognitive, la psychanalyse oppose celle d'altérité nécessaire du corps pour le sujet. L'enfant sait d'instinct et de toujours, qu'en tant que corps il est né d'un autre corps, femelle, fécondé par un autre. Et le propre "efface justement l'aptitude du sujet à émerger de son corps pour une singularité qui est la pointe du réel qui lui permet justement de faire de son corps une altérité par rapport à un autre corps qui lui sert de support". Cet autre corps, c'est d'abord celui de la mère, qui permet à l'infans de supporter son corps comme inexistant. Le corps de la mère opère ainsi comme "un support imaginaire du corps de l'autre, en tant que la mère est elle-même un sujet désirant, sujet nu ou voilé, sexué, marqué ou non par la castration, etc. " (Weil, 1996: 142-143; Perrier, 1984: 76).

Au-delà des échanges substantiels, se donne et se reçoit ce qui cause le désir. La notion de désir est liée à celles de séparation, de castration. Cela advient, entre deux corps, celui de l'enfant, celui de la mère. Entre ces deux corps, il y a cet espace, parcouru de signifiants, qu'on ne peut ni voir ni toucher, mais qui font effet. Qui marquent.

"En ce point, alors, qu'est-ce que c'est, cet Autre? Quelle est sa substance? Je me suis laissé dire – car à la vérité, faut croire que je m'en laisse de moins en moins dire, puisque je ne l'entends plus – pendant un temps, que je camouflais dans ce lieu de l'Autre l'esprit. L'ennuyeux, c'est que c'est faux. L'Autre, à la fin des fins, vous ne l'avez pas encore deviné, c'est le corps [...]. C'est d'abord le corps, notre présence de corps animal qui est le premier lieu où mettre des inscriptions. [...] Le corps est fait pour inscrire quelque chose qu'on appelle la marque. Le corps est fait pour être marqué, on l'a toujours fait, et le premier commencement du geste d'amour c'est toujours, un petit peu, d'ébaucher plus ou moins ce geste" (Lacan, 1966-1967: séance du 10 mai 1967).

Jacques Lacan désignait aussi l'Autre comme "trésor des signifiants". Articulons cette citation à la précédente, nous entendons comment la mère accomplit un office de médiation. Elle opère cette jonction, ce point de capiton, entre un corps animal, et l'Autre qu'il est. Le corps animal est substance, et l'Autre est trésor des signifiants. Un effet de fonction maternelle et paternelle est de marquer de signifiante cette substance de corps animal. Alain Didier-Weill nous en rend compte à sa façon: "A cet



égard, nous n'hésiterons pas à dire que le nourrisson accepte d'autant mieux le lait maternel que celui-ci est donné comme un mot d'esprit: ce qu'il incorpore avant tout, à travers ce lait, c'est la présence de ce tiers symbolique qu'est la *dritte Person*" (Didier-Weill, 1995: 198).

Plus loin, il explicite la nécessité de la séparation, de la castration, et de la parole, pour que cette opération puisse s'accomplir de façon suffisante: "L'analyse nous rappelle sans cesse à quel point des parents peuvent ne pas comprendre pourquoi leur enfant leur témoigne que ce qui leur est donné n'est pas assumable: la mère angoissée par le nourrisson anorexique ne comprend pas que sa façon de se donner sans réserve, quand elle donne le sein, suscite une telle réserve chez son enfant. Elle ne le comprend pas parce qu'elle ne sait pas que ce que l'enfant attend d'un don, ce n'est pas l'objet donné, mais la façon dont cet objet est donné; il attend en particulier du donateur qu'il ne soit pas tout entier dans ce qu'il donne, mais qu'il soit au-delà de ce qu'il donne, de telle sorte qu'il n'y ait pas confusion entre le donné et le donnant" (*Ibid.*: 316).

Il désigne ce même phénomène du côté du père, et insiste sur l'effet qu'on attend, qu'on exige de la parole: "Tel père ne comprend pas que son fils ne peut que refuser l'argent qu'il veut lui donner, car il ne perçoit pas qu'à travers sa façon de donner il demande à être exonéré du fait qu'il n'a pas su donner ce bien absolument gratuit qu'attendait l'enfant: sa parole" (*Ibid.*: 316).

Nous retrouvons là cette confusion entre substance et parole. Donner de la substance, par exemple de l'argent, ou de la nourriture, ou de la présence corporelle, sans parole, plonge celui qui reçoit dans la détresse, dans la révolte, ou dans la soumission. Ou dans les trois à la fois. Sans parole assez juste, "ça" reste dans le corps, comme excitation, et ne peut circuler comme pulsion. Une pluie peut donner des masses d'eau inoffensives et bienfaisantes si elles sont drainées, canalisées. Sinon, la même pluie peut donner des inondations ravageantes, surtout s'il existait un barrage, une retenue d'eau, qui cède. Une excitation peut, dans un élan suspendu, donner lieu à une touche sur une toile, un geste d'amour ou de consolation. Une même excitation réprimée sera suivie d'une explosion somatique ou d'un passage à l'acte. Cette alternance entre enclosions et éclosions, plutôt qu'entre répressions et explosions, est le fruit d'un processus d'évolution spécifiquement humain. Max Schur, qui fut le médecin de Freud et devint psychanalyste, en rendait compte ainsi: "J'ai suggéré les termes de 'désomatization' et de 'resomatization' pour conceptualiser les processus suivants. D'une part, je suppose un développement parallèle de, et une interdépendance entre, les processus

secondaires, la maturation de l'appareil moteur, le développement du système nerveux central, et la stabilisation des processus homéostatiques. Il en résulte une désomatisation croissante des réactions à certaines excitations. Le développement tend vers une utilisation maximale de l'automatisation intégrée de l'action musculaire, vers un remplacement de l'action par la pensée, et vers une réduction des phénomènes de décharge végétatifs. Le résultat recherché est la maîtrise des excitations avec une dépense minimum d'énergie. Cette désomatisation est une partie essentielle de notre maturation. Tout ce qui trouble ce développement représente un danger pour l'économie de notre existence. D'autre part, je suppose que dans les états de 'régression' de certaines fonctions du moi, ce processus peut être inversé, produisant ainsi une 'resomatisation' des réponses. Ceci implique alors que les réponses affectives peuvent s'accompagner de toutes sortes de symptômes somatiques. Ces concepts se sont avérés utiles pour comprendre les phénomènes psychosomatiques" (Schur, 1982: 322 note en bas de page).

Ce que Max Schur nomme "régression de certaines fonctions du moi", Monsieur M. le vivait quand il se sentait dénié dans sa parole. Etre dénié dans sa parole, se retrouver sans parole, ce serait revenir à l'état d'enfant, au sens propre. "Enfant" vient du latin *infans*, qui désignait en latin classique l'enfant en bas âge, littéralement "qui ne parle pas" (Bloch et von Wartburg, 1975). Monsieur M. était projeté dans un état de détresse (*Hilflosigkeit*). Ce terme de la langue commune prend dans la théorie freudienne un sens spécifique: il désigne l'état du nourrisson qui dépend entièrement d'autrui pour la satisfaction de ses besoins (soif, faim), et s'avère impuissant à accomplir l'action spécifique propre à mettre fin à la tension interne (Laplanche et Pontalis, 1981: 122). C'est assez bien désigner l'état de Monsieur M. Il y avait, pour lui, dans cette situation, un élément de contrainte qui le poussait dans ces dimensions d'impuissance et de dépendance.

Nous le décrivions plus haut, en rassemblant les paroles de l'analysant: "En effet, quand un autre à qui s'arrimer faisait défaut, quand même l'espoir de parler défailait, il devenait, dans les mouvements pulsionnels qui travaillaient son corps, en même temps l'huître et l'étoile de mer, en même temps le dévoreur et le dévoré. Et qu'ainsi il tentait de se digérer lui-même. Que les lésions somatiques qui l'affectaient étaient le témoin et le résultat de cette forme d'autolyse. Il était aussi le questionneur et le questionné, dans un impossible à dire qui tenait lieu d'un cri muet."

La lésion somatique prenait la place d'un appel à l'aide, un cri muet. C'était une tentative folle de faire apparaître des parents qui répondent et

le déchargent d'une question brûlante. Cette question le fait implorer: il se l'adresse à lui-même, et doit y répondre sans l'énoncer. Ainsi, il ne peut faire son deuil de tels parents, tant qu'il ne pouvait pas se représenter qu'il devait faire son deuil de la question. Répondre, c'est laisser mourir une question. Et ceux qui y accrochent leur vie. Ce deuil-là, les parents ne l'avaient pas fait. Et lui non plus.

Voici une devinette. Soit un pénis coupé, sans mal, sans gland, ou bien sanglant, et sans mâle. Quelque chose tombe ou est tombé. L'urine ne trouve pas son chemin, il y a de la brûlure, de la honte ou de la culpabilité. Il y a un prolongement amoureux qui (n') est (pas) à l'abri de cela. La réponse symbolique à la devinette serait la différence des sexes, vue comme différence urinaire, et non entendue comme altérité.<sup>7</sup> La femme serait humiliée d'être dépourvue du pénis que possède l'homme et qui lui permet d'uriner debout, et ça lui serait une blessure saignante, inguérissable et impossible à dire. Nous résumons ainsi ce que Monsieur M. devait articuler à la suite de son imagerie. Il y aura reconnu l'accord implicite qui régentait la vie commune de son père et de sa mère. Cela lui permettait de renouer avec le fil de sa précédente tranche d'analyse. Monsieur M. avait rejoint là une préoccupation qu'on attribue à Francis Bacon, qui se serait intéressé aux Erynies. Elles étaient, chez les Grecs, des déesses. Elles avaient comme rôle de tourmenter les parricides, et seraient nées de gouttes de sang tombées sur Gaïa, la terre. Ce sang coulait du pénis tranché d'Ouranos, le ciel.

On se demandera si cette question fait sortir du corpus psychanalytique habituel. Ce qui vient d'être décrit ici, est certes archaïque. Faut-il pour autant postuler une organisation spécifique à cette *psychosomatique*, un ordre prélangagier, préœdipien, prégénital, etc.? Le modèle de "l'étoile de mer" présente une parenté avec le modèle zoologique de la libido présenté par Freud, celui de l'amibe et des pseudopodes qu'elle émet. Ce que Freud avance comme une métaphore, est pris par Monsieur M. comme au pied de la lettre, et rapporté au corps. Si Monsieur M. avait cru à cette imagerie au sens de la conviction, on aurait pu la prendre comme une réponse délirante à cette devinette muette, où il devait découvrir le fondement sexuel de son imagerie. Ce fondement lui était d'ailleurs familier, et à nous aussi. Nous rejoignons le sol solidement arpenté de l'analyse classique, et nous n'aurons pas à lui inventer de nouveaux fondements. Il nous reste à conclure et résumer notre cheminement.

### *Conclusion*

---

7. Thierry Vincent, conférence à Strasbourg le 25/04/97. Non publié.  
© www.psychoanalytischeperspectieven.be

L'être humain est *psychosomatique*. Il est clivé dans ses appétits entre substance et parole. Nous avons tenté de montrer comment se noue le point de capiton entre ces deux ordres. L'espace entre le corps de l'enfant, et la mère, ou/et le père, est traversé d'échanges. L'enfant qui donne sa faim, qui la confie à la mère, attend en retour de la nourriture, mais aussi de la *troisième personne*. Certains conflits désavoués, par exemple l'envie de pénis, pervertissent ce processus de saisie des signifiants à travers le corps, de marquage du corps par les signifiants. La *désomatisation* en est rendue difficile, les moments d'impossible à dire se résolvent en *resomatisation*, qu'on peut considérer comme un appel muet et régressif. Deux exemples en témoignent: Monsieur M., "l'homme à l'étoile de mer", malade et analysant, et Francis Bacon, peintre de corps monstrueux.

Monsieur M. ne vivait que s'il pouvait mettre sa parole dans l'autre. Une réponse s'attendait en lui, une réponse qui permettrait une assumption symbolique. Il serait délivré de l'aliénation, de la nécessité de se confier en l'autre, de la dépendance à cet autre qui recèle son manque, et le laisse dans le défaut. L'attente même vaine d'une réponse le tenait debout. Quand sa parole était déniée, il ne pouvait plus attendre. Monsieur M. tombait, déchu du statut d'homme, dans une détresse sans recours. Il redevenait comme un nourrisson dans sa prématurité, et ses réponses affectives s'accompagnaient de toute sorte de symptômes somatiques. Il aura dû développer tout cet appareillage de représentation de l'espace entre lui et l'autre, entre un endroit de son corps et ce qui pouvait le rendre vivant au sens de la parole, pour découvrir, enfin, ce qu'il demandait. Ce qui n'avait pu avoir lieu entre ses parents et lui, il lui aura fallu le tenter à nouveau avec plusieurs analystes.

Quant à Francis Bacon, une autre forme de suppléance le retint. Il dut reprendre entre lui et sa toile ce qu'il ressentait en lui comme question muette, comme excitation. Il n'aurait pu la mettre dans ses parents, pour qu'ils la digèrent à sa place, et qu'ils lui rendent ordonné humainement. Il aura dû l'inscrire dans la toile, pour le voir, et en être soulagé. Consciemment, cela, il ne l'aura jamais interrogé, interprété. Il n'avait rien à en dire de plus. L'attente intransitive, l'attente de rien, ne se sera pas arrêtée pour lui, mais il vécut vieux et vivant.

On pourrait appeler ce va-et-vient entre une sensation et sa représentation de l'alphabétisation émotionnelle.<sup>8</sup> Des pionniers de l'alphabétisation des pauvres nous en ont légué un exemple dans un

---

8. L'expression est de Marc Devos (communication personnelle), qui l'emploie pour qualifier son activité au cours des groupes thérapeutiques qu'il anime.  
© www.psychoanalytischeperspectieven.be

champ différent. Paulo Freire, l'éducateur brésilien a montré que l'on peut apprendre à lire et à écrire en six semaines à environ 15 % de la population adulte de n'importe quel village. Dans ce but, il faut se servir dans chaque village des mots qui ont la signification la plus frappante pour l'ensemble des habitants. Généralement, elle est politique.

Dans une soirée passée avec des élèves de Freire, des paysans mal nourris de Sergipe, au début de 1964, un homme se leva, chercha ses mots et finalement réussit à dire en quelques phrases ce que je m'efforce de dire tout au long de cet article: "Je n'ai pas pu dormir la nuit dernière ..., parce que avant de me coucher, j'ai écrit mon nom ..., et j'ai compris que j'étais moi ..., ce qui veut dire que *nous* sommes responsables..." (Illich, 1971: 150-151).

**Alain Casse**

Boulevard d'Anvers 33

F-76000 Strasbourg

Tel.: ++33/388 60 28 96

acasse002@cegetel.rss.fr

## Summary

### *From Francis Bacon to "the Man with the Starfish"*

Two cases are used to illustrate a failure in the tying of the *psychosomatic* knot, by making appear the game and inscribing it in an attempt to cure. The first concerns Francis Bacon, the contemporary painter. His paintings, in the main, depict bodies that are monstrous and deformed. Several interviews with him are quoted, throwing light on his dialogue with the canvas, what he demanded of it and how this related to his experience of his own body. The second shows *Monsieur M.*, in analysis, questioning his relationship with others and the world in general, linking this in turn to the chronic somatic illness from which he suffers. He was forced to construct an original formalisation, which evokes his nickname here: "The Starfish Man". Finally certain theoretical hypotheses are proposed which might serve as models for the relationship involved, its possible foundation and necessity.

## Bibliographie

- P. Aulagnier (1986), "Naissance d'un corps, origine d'une histoire", *Corps et histoire, IVèmes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles Lettres, p. 53.
- F. Bacon (1996), "Entretien avec Maïten Bouisset", *Anthologie d'entretiens avec Francis Bacon*, Paris, Carré, pp. 52-57.
- F. Bacon (1996), "Entretien avec Jean Clair, Maurice Eschapasse, Peter Malchus", *Anthologie d'entretiens avec Francis Bacon*, Paris, Carré, pp 25-41.
- F. Bacon (1996), "Entretien avec Jean Clair ", *Anthologie d'entretiens avec Francis Bacon*, Paris, Carré, pp. 78-88.
- P. Benoît (1997), *Le langage de la maladie*, Paris, Payot & Rivages.
- O. Bloch et W. von Wartburg (1975), *Dictionnaire étymologique de la langue française* (6<sup>e</sup> édition), Paris, Presses universitaires de France.

- C. Cyssau (1995), *Au lieu du geste*, Paris, Presses Universitaires de France.
- A. Didier-Weill (1995), *Les Trois Temps de la Loi*, Paris, du Seuil.
- E. R. Dodds (1977), *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion.
- C. Domino (1996), "Entretien avec Michel Peppiat. - Art International 1989", *Bacon, Monstre de Peinture*, Paris, Gallimard et Centre Georges-Pompidou, pp. 112-113.
- D. Farson (1994), *Francis Bacon, aspects d'une vie*, Paris, Gallimard.
- S. Freud (1900a), *L'interprétation des rêves*, Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- S. Freud (1916-17), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1978.
- S. Freud (1917e [1915]), "Deuil et mélancolie", *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1940, pp. 147-174.
- I. Illich (1971), *Libérer l'avenir*, Paris, du Seuil.
- J. Lacan (1966-1967), *Le Séminaire XIV, La logique du fantasme*, inédit.
- J. Laplanche et J.B. Pontalis (1981), *Vocabulaire de la psychanalyse* (7<sup>e</sup> édition), Paris, Presses universitaires de France.
- Larousse classique (1957), Paris.
- F. Perrier (1984), *Les corps malades du signifiant. Le corporel et l'analytique*, Paris, InterEditions.
- Evangile selon St Matthieu (1975), *Nouveau Testament*, Traduction œcuménique de la Bible, Paris, Cerf, Les Bergers et les Mages.
- M. Schur (1982), *La mort dans la vie de Freud*, Paris, Gallimard.
- D. Sylvester (1996), *Entretiens avec Francis Bacon*, Genève, Editions d'Art Albert Skira.
- D. Weil (1996), "Les regards d'Arnold Schoenberg: l'appel à l'Autre aux confins du fantasme, et la question du corps", *Cliniques Méditerranéennes*, no. 51-52, pp.35-144.

#### **Key words**

Francis Bacon, Body, Illness, Paintings, Psychosomatic, Starfish.