

Defesa da tese *As Pulsões Em Ação - Tornar-Se Pintor*¹

Soutenance de la thèse *Les Pulsions À L'œuvre – Devenir Peintre*

Thesis defense *The drive in action - becoming a painter*

Jeanne Catania

Orcid: [0009-0000-9440-3190](https://orcid.org/0009-0000-9440-3190)

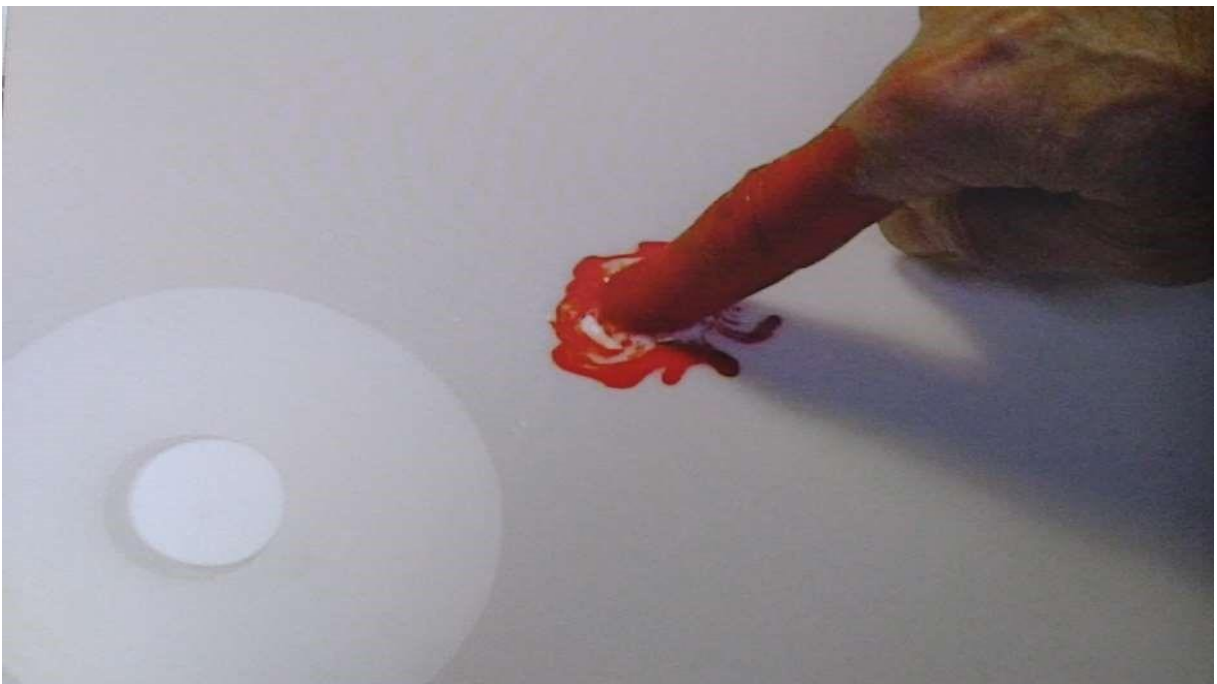
Doutora em Psicanálise pela Universidade de Paris 8 (Paris, França)

E-mail: jeannec75000@gmail.com

Introduction

Monsieur le Président, Madame et Messieurs les membres du jury,

Je vous remercie d'avoir accepté d'être présents aujourd'hui pour la soutenance de ma thèse, qui représente pour moi l'aboutissement d'un si long périple de recherches et d'écriture. Je remercie tout d'abord Madame Fabienne Hulak qui a permis que cette écriture laborieuse aboutisse, ainsi que Monsieur Gérard Wajcman, qui a été veillé patiemment à son élaboration. Je remercie aussi Mme Anne Corneloup, qui a su porter un intérêt à mon sujet de recherche aux marges de sa spécialité, l'Histoire de l'art, d'avoir bien voulu participer à ce jury. Je remercie Monsieur Yohann Trichet, Madame Emmanuelle Borgnis-Desbordes et Madame Tania Coelho Dos Santos pour leur lecture attentive de ma thèse. Merci à mes proches et à mes amis pour leur présence et pour les contributions aussi diverses que précieuses qu'ils m'ont offertes.



Chiffre 1. Sarkis, *Au commencement, l'apparition*, tirée du Film vidéo de 2005 (3 min 26). Récupérer de <https://vimeo.com/70322987>

Genèse de la question

La photo d'introduction est tirée d'un film sur l'œuvre de Sarkis. Elle témoigne de mon émerveillement à chaque fois renouvelé à voir la couleur fuser dans l'eau, et particulièrement lorsque cette teinte extraordinaire d'aquarelle qu'on appelle vermillon se ramifie en de multiples veinures vivantes. Mais la genèse de la question que j'aborderai ici est bien plus ancienne, elle puise aux limbes de mon étonnement d'enfant, et sa formulation énigmatique a émergé au sortir de l'adolescence.

Une jeune patiente m'ayant fait part de son désir de devenir peintre remarquait récemment qu'elle avait commencé par dessiner des yeux, comme c'est souvent le cas pour les apprentis dessinateurs. Je fus, moi aussi, saisie, lorsque pour la première fois je vis émerger un regard venu d'ailleurs de l'un de mes premiers dessins d'enfant. Je me souviens avoir comparé alors ce miracle à l'acte du papillon, qui se fixe un instant immobile sur la fleur, et dépose ainsi dans l'éternité l'image de son corps. J'ignorais à l'époque que le papillon était pour les Anciens le symbole de l'âme. Je savais bien néanmoins que c'était l'âme du dessin qui me regardait. Mais comment était-il possible que quelques traits à la mine de plomb aient pu donner ainsi naissance à un regard? Vers mes onze ans, un souvenir s'est gravé dans ma mémoire : je vis surgir lentement mais sûrement de la blancheur du papier le visage de ma voisine de classe qui se prêtait, les yeux mi-clos, au jeu du portrait... le dessin disparu, son image est restée inscrite en moi, indélébile.

Plus tard encore, j'avais alors dix-neuf ans, le sujet de ma première copie universitaire en Histoire de l'art était intitulé *Léonard de Vinci et Claude Monet*. Je fus surprise à la relecture de mon propre énoncé, car je répondais la question posée, non pas en mettant l'accent sur les différences entre les deux corpus d'Œuvres de ces peintres de génie si éloignés, et que tout semble séparer, époque et façon, mais surtout sur un point commun dans leur cheminement pictural. J'avais conscience de voir là l'effet d'une voie tracée vers l'Un en chacun d'eux. Mais ce phénomène me demeura longtemps une énigme.

De la question du titre à la question de la thèse

Alors, lorsqu'il fut question de tenter de cerner comment prennent forme les tableaux, littéralement comment s'incarne une représentation, comment elle se translate en circulant du psychisme à la toile, bref comment opère la "prise de corps" des œuvres, je commençai par donner le titre suivant à mon projet: *Les Œuvres- corps*. Mais cette holophrase demandait à être dépliée en termes de processus. Car comment se forment ces corps singuliers que sont les tableaux?

Le titre, *Les pulsions à l'œuvre*, jaillit un beau jour comme une fulgurance, comme le prénom d'un enfant venant d'ailleurs qu'on a longtemps couvé. Il me semble pourtant avoir toujours abhorré le mot pulsion. J'aurais bien volontiers détourné le regard mais le mot insistait pour s'apparier au mot œuvre: ce concept seul, et lui seul, me semblait apte à pouvoir ouvrir l'opacité première du phénomène de création picturale afin d'en dessiner des contours.

Du titre au sous-titre - devenir peintre - se boucle dans l'après coup le dessein de cette thèse:

il s'est agi de dépeindre, de décrire la boucle de la pulsion en tant qu'elle se montre dans la peinture comme l'entreprise, moins folle qu'il n'y paraît, d'un sujet décidé à masquer la déhiscence de son être.

Des formations textuelles en devenir

Et me voilà enfin embarquée. J'avais déjà grimpé tout de go dans le frêle esquif qui s'en revient de Cythère, sur l'air lancinant d'une barcarole. Watteau était de bon conseil. D'une traversée galante à un discours perdu, il m'avait déjà montré la direction à prendre. Il y a du corps là-dessous, me disais-je, du corps qui se dessine dans les méandres de ces cartes du Tendre. Mais je rechignais encore à endosser ma propre pèlerine.

D'abord des morceaux de textes, tels des membres disparates, commencèrent à émerger. Des écritures arrivaient en tous sens, venant apporter leur contribution à cette quête. Il y en avait tant que je les perdais de vue, car je ne les avais pas accrochés au fil d'un discours. J'en retrouvai même certains pendant les toutes dernières semaines de ma rédaction finale, masqués par des intitulés passe-partout, que je déterrai d'un fond de vieux dossiers. À la relecture d'une dizaine de pages, l'une d'elle s'avérait parfois contenir la substance recherchée ou l'articulation manquante.

Passé le temps de la butée sur un impossible à dire, et les diverses formes de désespérance qu'il engendre, il fallut bien se résoudre à en passer par l'Esquisse pour que se profile un chemin.

Il suffisait juste en réalité de suivre le fil, tortueux, certes, de l'œuvre même de Freud, éclairée par le regard de Lacan, pour voir enfin quelques lueurs dans les obscurs labyrinthes de l'inconscient. Il fallait accepter de commencer par regarder ce que montrent les hystériques, leurs tableaux spectaculaires que Charcot avait déjà repérés comme semblables aux figures représentées dans les toiles de maîtres, et leurs corps déchirés par les passions se montraient alors pour ce qu'ils étaient: mortifiés par des pulsions incontrôlables.

Freud n'hésita pas à voir dans leurs symptômes, ainsi que dans leur rêves, les signes d'un langage qui s'éclairait au prisme de celui de la peinture. Et il eut le génie de se pencher sur l'enfance Léonard de Vinci, affecté par la perte précoce de sa mère, pour voir que la sublimation avait été sa solution au non-sens que représente pour un enfant le fait de ne plus être regardé comme un objet satisfaisant pour l'Autre. La sublimation, pour lui comme pour Monet se rencontraient dans l'apaisement qu'ils avaient trouvé à localiser leur jouissance en satisfaisant l'Autre, simplement, grâce à cet ailleurs de corps qu'est la peinture.

Devenir peintre, c'était ce qu'ils avaient de mieux à faire.

Le psychanalyste avait déjà repéré que certaines petites filles, au regard acéré et revendicatif à l'égard de leur mère, sublimement pour compenser le dol qu'elles éprouvent d'avoir été faites fille. Un trait joint le garçon et la fille: le manque dont ils se croient dépositaires les agite et les pousse à chercher des satisfactions compensatoires. Mais Freud avait vu aussi que le mouvement compulsif qui poussait le petit Hans à produire des fabrications imaginaires, et qui le conduira plus tard à devenir metteur en scène, rejoignait celui du peintre qui ne peut cesser de faire représentation.

Le terrain était est alors prêt: Freud pouvait boucler sa théorie sur les différentes issues des pulsions, qu'il qualifiait de destins, et glissait dans son texte, entre les lignes bien ordonnées décrivant des structures névrotiques, quelques mots sur l'importance de la sublimation dont il déclarait n'avoir pas fait le tour. Et pourtant il n'avait eu de cesse de tourner autour, non seulement de peintres, mais aussi de Michel Ange, de Jensen, d'Hoffmann, de Goethe...

Lacan, loin de l'image idéale d'une humanité universelle voguant vers de clairs horizons, a vu de son côté très tôt comment naît le sujet, comment il s'invente une image au miroir pour se faire une fiction de place dans le monde. Cette image articulée au signifiant sous les auspices du désir de l'Autre masque mal son manque-à être. "Avant qu'il ne disparaisse sous le signifiant qu'il devient il n'était absolument rien", dit-il dans son séminaire sur *l'Angoisse* (Lacan, 1962-1963/2004). Ce rien, le petit sujet le recouvre d'une image tissée de signifiants, dont sa nomination n'est pas des moindres, à partir de signes du langage. La sublimation par la peinture participe selon lui de ces solutions en les redoublant d'images qui permettent de donner le change à l'Autre.

Lacan a été à bonne école avec les surréalistes, et notamment avec Marcel Duchamp. Car c'est Duchamp qui a déplacé la valeur de l'œuvre d'art sur le choix d'objet opéré par l'artiste, remettant en cause le bien-fondé de la conformité de l'objet d'art aux canons d'un savoir-faire académique soumis à la norme mâle. Il modifie ainsi radicalement le statut de l'art et de l'artiste au point de vouloir en finir avec la peinture. Au sortir de la guerre cependant, Lacan voit ces mutations à l'œuvre dans la société et de son regard sur l'art tire un trait d'esprit. Il formule que la sublimation élève l'objet à la dignité de la Chose, ce premier Autre qui a constitué la source originelle de la jouissance du sujet. Mais il n'est pas sans avoir vu se profiler l'ascension de l'objet au zénith social au détriment de l'ordre symbolique fondé sur les lois du signifiant. Ainsi se profile une éclipse du sujet annonçant une reconfiguration du mode de jouir de l'artiste.

La peinture aux origines d'un portrait de la pulsion

Alors qu'est-ce qui a bien pu pousser le sujet à devenir peintre? Le destin des pulsions qu'est la sublimation est un mode de satisfaction choisi par le sujet. Il se nourrit des signes qui constituent ses premières représentations, les premières voies ouvertes à l'élaboration des formations imaginaires ultérieures. La sublimation est proche de la vérité de la jouissance primitive de l'être, vers lequel se retourne le sujet lorsqu'il est affecté par les privations que lui impose le langage. Il jouit de faire regarder non pas directement en son image qu'il sait manquante, mais en un double satisfaisant de celle-ci à travers un objet de valeur qu'il offre en pâture au regard de l'Autre.

Le peintre s'identifierait plutôt dans l'image, en tant que sujet, à un objet non symbolisé localisé au champ de l'Autre: c'est en tant qu'objet trop réel pour être représentable qu'il se montre dans la tâche au cœur du tableau. La tâche dans laquelle il se voit lorsque la pulsion invocante cesse de circuler, lorsqu'il ne peut rien dire de son manque. Car le sujet fixe son choix sur l'issue pulsionnelle qu'est la sublimation, au moment où se localise dans son psychisme le trou dans le langage laissé par une image

insymbolisable, moment où le sujet se perd de vue, pourrait-on dire. Il s'oublie, dit Lacan.

J'aurais aussi bien pu faire de cette thèse uniquement un portrait de la pulsion, mais il y aurait manqué la dimension première d'incarnation à laquelle donne accès la peinture. Car c'est ce savoir d'une lente élaboration que je tentai de voir dans ses retranchements les plus intimes. Déplier doucement les membranes délicates de l'acte même de peindre, pensé au moment même qu'il advient. Cerner ce qui se noue à l'instant où le geste du peintre donne à voir l'intime mouvance de son désir, en imprimant sa trace dans la matière pour donner forme à cet autre corps.

L'enfant symptôme et ses images

Cette recherche m'a permis notamment de déplier des liens éclairant mon regard et ma pratique clinique. En effet, la lecture des symptômes de l'hystérique et celle de la place des signes dans l'image peut avoir plus de portée qu'il n'y paraît au premier abord. Une relecture attentive de la célèbre lettre de Lacan (1969/2003) à Jenny Aubry peut alors ouvrir la voie à d'autres constats dans la clinique. Quand il écrit que l'enfant "réalise" le désir de la mère, il faut l'entendre au sens fort, car l'enfant incarne ici l'objet réel de son désir. Pour relever la valeur opérative de la présence paternelle du Nom du Père, on pourrait même dire "réélise". En effet c'est en tant qu'objet au sens plein, qu'au-delà de ses fantasmes, il satisfaisait la jouissance de sa mère. C'est donc de la position de la mère dont parle Lacan, et non de la structure de l'enfant, quand il énonce que ce dernier "fait office de bouchon", lui interdisant d'accéder à sa vérité, c'est-à-dire à la cause de son désir. Si le symptôme somatique est le signe qui "garantit le mieux l'effet de bouchon", il y en a beaucoup d'autres que l'enfant peut manifester. Il font énigme et en appellent à l'imaginaire de l'entourage en provoquant toutes sortes de réactions pulsionnelles chez ceux auxquels ils s'adressent. Les discours ne tournent plus alors qu'autour du ou des signes qui représentent son symptôme, et personne n'y comprend rien.

Dans le cas où se manifeste la sublimation chez le sujet, on peut supposer a minima un trait de perversion incestuelle chez la mère. La sublimation est un effet du choix de l'enfant qui se détourne de la jouissance maternelle et de sa relation excessivement érotisée avec elle en divisant sa libido: il déplace alors une part des investissements de sa pulsion scopique hors corps, au profit de satisfactions autres que sexuelles. Lacan soutient que le trait caractéristique de la sublimation est la création par le sujet d'une image qui double l'image du corps de l'Autre, donc de la mère, sur laquelle il déplace son intérêt. L'enfant en passe d'être fétichisé s'en sort en donnant en pâture à la jouissance de l'Autre des productions qui deviennent des fétiches socialement valorisés. Ils prennent d'ailleurs valeur d'emblèmes.

Décrire

Mais la lettre qui se dissimule sous l'image de l'écriture est aussi celle que recouvre la peinture. J'ai retrouvé la lettre de motivation que j'avais rédigée pour m'inscrire à Paris 8 en master. J'y disais mon projet de renouer avec l'écriture, que j'entends aujourd'hui comme un désir de nouer autrement

mon rapport à l'écriture, avec l'inscription en toutes lettres de cette promesse faite à moi-même.

J'avais déjà remarqué l'importance pour moi d'écrire à propos d'un sujet spécifique en me coulant en quelque sorte dans la forme de son être pour en saisir la spécificité. Cela se traduisait par l'écriture de poésies, dans un style allant du minimalisme épuré au déploiement d'alexandrins les plus baroques. Leur forme revêtait le costume de l'objet qu'elles regardaient.

Ici, la difficulté d'écriture de cette thèse tenait à l'éclectisme des objets cliniques et artistiques regardés. Comment, en effet, passer avec grâce d'une écriture plongeant son regard dans le discours parfois tout imprégné de neurologie de Freud, à celle suivant pas à pas le commentaire imagé, proche du mode poétique, de l'historien d'art Hubert Damisch?

Il est vrai que Lacan a lui-même donné le la en changeant son style discours, en tournant peu à peu son regard vers le réel de la langue. Et que sa boutade, sous forme de plainte de n'être pas poète assez m'a tendu un fil d'équilibriste sur lequel j'ai tenté de me tenir.

Dans l'après coup donc, je réalisai que la forme de l'ensemble de mon texte se présentait comme un tissage de réseaux, celui-là même qui avait constitué l'image organique qui avait guidé mon étude sur le processus de création, et a fortiori de création picturale. Non pas un réseau régulier, mais un tissu irrégulier, imprévisible en ses développements, jalonné de nœuds, de pleins et de déliés, voire de croisements et d'embrouilles. Sans compter les retours en boucle, les répétitions sous forme de variations, les coupures donnant lieu à quelques impasses, bref tous les méandres de la pensée qui ne se laisse pas saisir là où l'on voudrait, ni trouver là où on la cherche.

La pulsion se tiendrait-elle également en un trait qui est aussi celui de l'écriture?

Soigneusement tenue à l'écart, la lettre, inexorablement, revient déposer à la surface de la feuille son poids d'insondable solitude.

Lorsque Lacan montre à ses auditeurs une magnifique calligraphie de *Xu Wei* qui s'intitule le *Haitang*, 海棠, il leur signifie l'importance du contact visuel de l'objet, de "toucher des yeux" l'écriture chinoise tout autant qu'un tableau.

Si la grande liberté du geste du calligraphe peut déformer un caractère au point de le rendre difficile à identifier, Lacan voit justement son tracé comme "ce qui peut, à nous, masquer la valeur de la lettre" tout en nous révélant son existence. Cette fonction de masquage de la calligraphie lui confère une valeur symbolique de représentation de la présence réelle de la lettre sous le signe. L'acte graphique, semblable à celui de l'empreinte du geste, produit alors l'effet d'un corps, et signe l'œuvre de la pulsion.

"L'« einziger Zug qu'ici je vise est ce qui donne à cette fonction son prix, son acte et son ressort " (Lacan, 1961-1962) dit Lacan dans son séminaire *L'Identification*. Le mot *ressort* rebondit bien sur le fait que c'est la pulsionnalité du trait qui donne sa forme et sa dynamique au tracé, et son rythme à ses pleins et à ses déliés. Il contourne énergiquement la demande inconsciente, fait le tour de son axe, c'est-à-dire de l'objet, sans jamais l'atteindre. C'est la force de la pulsion du sujet qui singularise son trait. Lacan affirme: "Le trait n'est pas une simple ligne. Il est l'incarnation du Souffle (...) Mieux encore,

le calligraphe exige qu'il soit os et muscles, chair et sang" (Lacan, 1961-1962), et il ajoute encore que c'est "Ce nerf dont il s'agit dans la distinction du statut du signifiant" (Lacan, 1961-1962) Ainsi fait-il retour à la forme réticulaire que prend l'inscription de la pulsion dans son agir lorsqu'elle crée les tissus du discours signifiant, en pointant sa fondamentale vitalité. Écrire suppose de se soumettre à la pulsation de l'inconscient en alimentant la course du moulin de la pulsion qui ne cesse de tourner. Mais pas sans la présence en son cœur de la lettre qui symbolise le corps manquant du sujet, et son image manquante.

Le trait imprime la marque de l'âme de l'artiste dans le corps de peinture du tableau. Elle s'y loge avec délice.

Mesdames et messieurs, je vous remercie de l'attention que vous m'avez accordée, et je répondrai avec plaisir aux questions que vous souhaiterez me poser.

Tradução

Senhor Presidente, Senhora e Senhores membros do júri,

Agradeço por terem aceitado estar presentes hoje para a defesa da minha tese, que representa para mim a culminação de uma longa jornada de pesquisa e escrita. Em primeiro lugar, agradeço à Sra. Fabienne Hulak, que permitiu que essa árdua escrita chegasse a bom termo, e ao Sr. Gérard Wajcman, que pacientemente acompanhou sua elaboração. Agradeço também à Sra. Anne Corneloup, que demonstrou interesse pelo meu tema de pesquisa, apesar de estar fora de sua especialidade, a História da Arte, e que gentilmente concordou em fazer parte deste júri. Agradeço ao Sr. Yohan Trichet, à Sra. Emmanuelle Borgnis-Desbordes e à Sra. Tania Coelho Dos Santos por sua atenta leitura da minha tese. Agradeço aos meus familiares e amigos pela presença e pelas contribuições tão diversas e valiosas que me ofereceram.

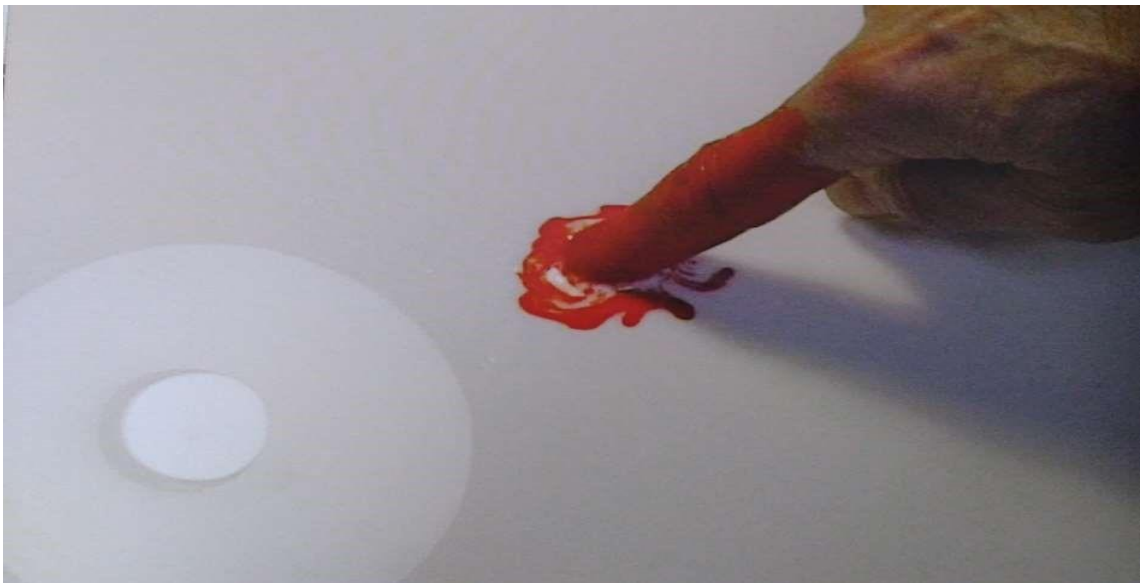


Figura 1. Sarkis, *No começo, a aparição*, extraído do filme de vídeo de 2005 (3 minutos e 26 segundos), recuperado de <https://vimeo.com/70322987>

Gênese da questão

A foto de abertura é retirada de um filme sobre a obra de Sarkis. Ela mostra meu encantamento que se renova sempre que vejo a cor jorrar na água, especialmente quando esse tom extraordinário de aquarela chamado vermelhão se ramifica em múltiplas veias vivas. Mas a gênese da questão que abordarei aqui é muito mais antiga, ela vem das profundezas do meu espanto infantil, e sua formulação enigmática emergiu ao sair da adolescência.

Recentemente, uma jovem paciente me falou sobre seu desejo de se tornar pintora, observando que ela havia começado desenhando olhos, como é frequentemente o caso dos aprendizes de desenho. Eu também fui tocada quando, pela primeira vez, vi emergir um olhar vindo de outro lugar em um dos meus primeiros desenhos de criança. Lembro-me de ter comparado esse milagre ao ato da borboleta, que se fixa por um instante imóvel na flor, e assim deixa a imagem de seu corpo na eternidade. Na época, eu ignorava que a borboleta era símbolo da alma para os antigos. No entanto, eu sabia que era a alma do desenho que me olhava. Mas como era possível que alguns traços de lápis de grafite pudessem dar origem a um olhar assim? Aos onze anos, um momento ficou gravado na minha memória: vi o rosto da minha colega de classe emergir lentamente, mas com certeza, da brancura do papel enquanto ela posava, com os olhos meio fechados, para um retrato... o desenho desapareceu, mas a imagem dela ficou gravada em mim, indelével.

Mais tarde, aos dezenove anos, o tema da minha primeira redação universitária em História da Arte era intitulado *Leonardo da Vinci e Claude Monet*. Fiquei surpresa ao reler minha própria redação, porque eu respondia à pergunta colocada não enfatizando as diferenças entre os dois corpos de obras desses pintores de gênio tão distantes e que parecem ser separados por tudo, época e estilo, mas principalmente enfocando um ponto comum em sua trajetória pictórica. Eu tinha a consciência de ver ali o efeito de uma via traçada rumo ao Uno em cada um deles. Mas esse fenômeno permaneceu um enigma por muito tempo.

Da questão do título à questão da tese

Então, quando surgiu a ideia de tentar entender como as pinturas tomam forma, literalmente como uma representação se incorpora, como ela se traslada ao circular da psique para a tela, enfim, como ocorre a "incorporação" das obras, comecei dando o seguinte título ao meu projeto: *As Obras-Corpo*. Mas essa holófrase precisava ser desdobrada em termos de processo. Pois como esses corpos singulares, que são as pinturas, se formam?

O título *As pulsões à obra* surgiu um belo dia como um clarão, como o primeiro nome de uma criança vindo de algum outro lugar que foi cuidadosamente nutrido por muito tempo. No entanto, parece que sempre abominei a palavra "pulsão". Eu teria prontamente desviado o olhar, mas a palavra insistia em se associar à palavra "obra": esse conceito e somente ele, parecia capaz de poder abrir a opacidade primordial do fenômeno da criação pictórica a fim de delinear seus contornos.

Do título ao subtítulo - tornar-se pintor - o desígnio desta tese se fecha retroativamente: tratou-se de retratar, descrever o laço da pulsão como ele se mostra na pintura como o empreendimento, menos louco do que parece, de um sujeito determinado a mascarar a fissura de seu ser.

Das formações textuais em desenvolvimento

E finalmente me vejo embarcada. Eu já havia embarcado no frágil barco que retorna de Citera, ao som lancinante de uma barcarola. Watteau foi bom conselheiro. De uma travessia galante a um discurso perdido, ele já me mostrara a direção a seguir. Há corpo debaixo disso, eu me dizia, corpo que se delineia nas curvas desses mapas do Tendre. Mas eu ainda hesitava em assumir minha própria capa.

Primeiro, pedaços de textos, como membros dispersos, começaram a emergir. Escritas chegavam de todos os lados, contribuindo para essa busca. Havia tantas delas que eu as perdia de vista, pois não as havia conectado por meio de um discurso. Até mesmo alguns deles foram redescobertos nas últimas semanas de minha redação final, escondidos sob títulos genéricos que desenterrei de antigas pastas. Ao reler uma dezena de páginas, algumas delas continham, por vezes, a substância procurada ou a articulação ausente.

Após o tempo de impasse sobre o impossível de dizer, e as várias formas de desespero que ele gera, foi preciso finalmente recorrer ao Esboço para que um caminho se delineasse.

Na verdade, bastava seguir o fio, tortuoso, certamente, da própria obra de Freud, iluminada pelo olhar de Lacan, para finalmente vislumbrar algumas luzes nos obscuros labirintos do inconsciente. Era necessário começar olhando para o que as histéricas mostram, suas pinturas espetaculares que Charcot já havia identificado como semelhantes às figuras retratadas nas telas dos mestres, seus corpos dilacerados pelas paixões se mostravam então como eram: mortificados por pulsões incontroláveis.

Freud não hesitou em ver em seus sintomas, assim como em seus sonhos, os sinais de uma linguagem que se iluminava através do prisma da pintura. E ele teve a genialidade de examinar a infância de Leonardo da Vinci, afetado pela perda precoce de sua mãe, para perceber que a sublimação havia sido sua solução para o absurdo que representa para uma criança deixar de ser vista como um objeto satisfatório para o Outro. A sublimação, tanto para ele quanto para Monet, encontrava-se no apaziguamento que eles encontraram ao localizar seu prazer em satisfazer o Outro, simplesmente, através deste outro corpo que é a pintura.

Tornar-se pintor era o que eles tinham de melhor a fazer

O psicanalista já havia observado que algumas meninas, com olhar perspicaz e reivindicativo em relação à mãe, sublimam para compensar o pesar que sentem por terem sido feitas meninas. Um traço une o menino e a menina: a falta de que eles se consideram depositários os agita e os leva a procurar satisfações compensatórias. Mas Freud também havia visto que o movimento compulsivo que levava o pequeno Hans a produzir criações imaginárias e que, mais tarde, o levaria a se tornar diretor, se unia ao do pintor que não pode parar de fazer representações.

O terreno estava então preparado: Freud pôde concluir sua teoria sobre os diferentes desfechos das pulsões, que ele chamava de destinos, e deslizou em seu texto, entre as linhas bem ordenadas que descreviam estruturas neuróticas, algumas palavras sobre a importância da sublimação, que ele declarou não ter esgotado. E no entanto, ele não parou de explorar, não apenas pintores, mas também Michelangelo, Jensen, Hoffmann, Goethe...

Lacan, longe da imagem ideal de uma humanidade universal navegando em horizontes claros, viu do seu lado muito cedo como o sujeito nasce, como ele inventa uma imagem no espelho para fazer uma ficção de seu lugar no mundo. Essa imagem articulada ao significante sob os auspícios do desejo do Outro mal disfarça sua falta-de-ser. "Antes de desaparecer sob o significante que ele se torna, ele não era absolutamente nada", diz ele em seu seminário sobre a *Angústia* (Lacan, 1962-1963/2004). Esse nada, o pequeno sujeito o cobre com uma imagem tecida de significantes, cuja nomeação não é das menores, a partir de sinais da linguagem. A sublimação pela pintura participa, segundo ele, dessas soluções, duplicando-as com imagens que permitem enganar o Outro.

Lacan aprendeu com os surrealistas, especialmente com Marcel Duchamp. Pois foi Duchamp quem deslocou o valor da obra de arte para a escolha de objeto feita pelo artista, questionando a validade da conformidade da obra de arte com os cânones de um conhecimento acadêmico submetido à norma masculina. Ele modifica assim radicalmente o estatuto da arte e do artista a ponto de querer acabar com a pintura. No entanto, após a guerra, Lacan vê essas mudanças em andamento na sociedade e, a partir de seu olhar sobre a arte, formula uma observação espirituosa. Ele afirma que a sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa, esse primeiro Outro que constituiu a fonte original do gozo do sujeito. Mas ele não deixou de ver o surgimento do objeto no auge social em detrimento da ordem simbólica fundamentada nas leis do significante. Assim, se delineia um eclipse do sujeito anunciando uma reconfiguração do modo de gozo do artista.

A pintura nas origens de um retrato da pulsão

Então, o que levou o sujeito a se tornar pintor? O destino das pulsões, que é a sublimação, é um modo de satisfação escolhido pelo sujeito. Ele se nutre dos signos que constituem suas primeiras representações, as primeiras vias abertas para a elaboração das formações imaginárias posteriores. A sublimação está próxima da verdade do gozo primitivo do ser, em direção ao qual o sujeito se volta quando é afetado pelas privações impostas pela linguagem. Ele goza ao ser olhado não diretamente em sua imagem que ele sabe que está faltando, mas em um duplo satisfatório dela através de um objeto de valor que ele oferece ao olhar do Outro.

O pintor se identificaria mais na imagem, enquanto sujeito, a um objeto não simbolizado localizado no campo do Outro: é como um objeto muito real para ser representado que ele se mostra na mancha no centro da tela. A mancha no quadro, na qual ele se vê quando a pulsão invocante deixa de circular, quando ele não pode dizer nada sobre sua falta. Pois o sujeito faz sua escolha sobre a saída pulsional que é a sublimação, no momento em que se localiza em seu psiquismo o vazio na linguagem

deixado por uma imagem insimbolizável, momento em que o sujeito se perde de vista, por assim dizer. Ele se esquece, diz Lacan.

Eu poderia muito bem ter feito desta tese apenas um retrato da pulsão, mas teria faltado a dimensão primária de encarnação à qual a pintura dá acesso. Pois foi esse conhecimento de uma lenta elaboração que eu tentei ver em suas mais íntimas sutilezas. Desdobrar suavemente as delicadas membranas do próprio ato de pintar, pensado no momento em que acontece. Compreender o que se une no instante em que o gesto do pintor revela a íntima movimentação de seu desejo, imprimindo sua marca na matéria para dar forma a esse outro corpo.

A criança sintoma e suas imagens

Esta pesquisa me permitiu, entre outras coisas, desdobrar conexões que iluminam meu olhar e minha prática clínica. De fato, a leitura dos sintomas da histérica e a do lugar dos signos na imagem podem ter um alcance maior do que parece à primeira vista. Uma leitura atenta da famosa carta de Lacan (1969/2003) para Jenny Aubry pode abrir caminho para outras constatações na clínica. Quando ele escreve que a criança "realiza" o desejo da mãe, é preciso entendê-lo no sentido mais forte, pois a criança encarna aqui o objeto real de seu desejo. Para ressaltar o valor operativo da presença paterna do Nome do Pai, poderíamos até dizer "reencarna". Na verdade, é como objeto no sentido pleno, que além de seus fantasmas, ele satisfazia o gozo de sua mãe. Portanto, é da posição da mãe que Lacan fala, e não da estrutura da criança, quando ele afirma que esta última "serve como tampa", impedindo-a de acessar sua verdade, ou seja, a causa de seu desejo. Se o sintoma somático é o sinal que "garante melhor o efeito da tampa", há muitos outros que a criança pode manifestar. Eles constituem um enigma e apelam ao imaginário do entorno, provocando todo tipo de reações pulsionais naqueles aos quais se dirigem. Os discursos então giram apenas em torno do ou dos signos que representam seu sintoma, e ninguém entende nada.

No caso em que a sublimação se manifesta no sujeito, pode-se supor, no mínimo, um traço de perversão incestuosa na mãe. A sublimação é um efeito da escolha da criança que se desvia do gozo materno e de sua relação excessivamente erotizada com ela, dividindo assim sua libido: ele desloca parte dos investimentos de sua pulsão escópica para fora do corpo, em benefício de satisfações que não são sexuais. Lacan sustenta que o traço característico da sublimação é a criação pelo sujeito de uma imagem que duplica a imagem do corpo do Outro, ou seja, da mãe, sobre a qual ele desloca seu interesse. A criança, prestes a ser fetichizada, se sai dando à fruição do Outro produções que se tornam fetiches socialmente valorizados. Eles assumem, aliás, valor de emblemas.

Descrição

Mas a letra que se esconde sob a imagem da escrita é também aquela que a pintura recobre.

Encontrei a carta de motivação que havia redigido para me inscrever no mestrado em Paris 8. Nela, expressava meu projeto de retomar a escrita, que hoje entendo como um desejo de vincular-me

de maneira diferente à escrita, com a inscrição explícita dessa promessa feita a mim mesma.

Já havia notado a importância para mim de escrever sobre um tema específico, imergindo, de certa forma, na forma de seu ser para apreender sua especificidade. Isso se manifestava através da escrita de poemas, num estilo que variava do minimalismo depurado ao desdobramento de alexandrinos mais barrocos. Sua forma vestia-se da roupagem do objeto que contemplavam.

Aqui, a dificuldade de escrever esta tese residia no ecletismo dos objetos clínicos e artísticos observados. Como, de fato, transitar com graça de uma escrita que mergulha seu olhar no discurso, por vezes impregnado de neurologia freudiana, para aquela que segue passo a passo o comentário imagético, próximo do modo poético, do historiador de arte Hubert Damisch?

É verdade que Lacan deu o tom, alterando seu estilo discursivo, voltando gradualmente seu olhar para o real da língua. E que sua boutade, numa forma de queixa de não ser poeta o suficiente, me estendeu a corda de equilibrista na qual tentei me sustentar.

Em retrospectiva, percebi que a forma de todo o meu texto se apresentava como um tecido de redes, aquelas mesmas que constituíram a imagem orgânica que guiou meu estudo sobre o processo de criação e, por extensão, de criação pictórica. Não uma rede regular, mas um tecido irregular, imprevisível em seus desenvolvimentos, marcado por nós, cheios e vazios, cruzamentos e complicações. Sem contar com os retornos em *looping*, as repetições sob a forma de variações, as interrupções que levam a alguns impasses, enfim, todos os meandros do pensamento que não se deixam capturar onde desejamos ou encontrar onde os procuramos.

A pulsão também se mantém em um traço que é também o da escrita?

Cuidadosamente mantida à parte, a carta, inexoravelmente, volta a depositar na superfície do papel seu peso de solidão insondável.

Quando Lacan mostra a seus ouvintes uma magnífica caligrafia de *Xu Wei*, intitulada "*Haitang*" (海棠), ele lhes indica a importância do contato visual com o objeto, de "tocar com os olhos" a escrita chinesa tanto quanto uma pintura.

Se a grande liberdade do gesto do calígrafo pode deformar um caractere a ponto de torná-lo difícil de identificar, Lacan vê precisamente seu traçado como "o que pode nos ocultar o valor da letra", revelando-nos sua existência. Essa função de ocultação da caligrafia confere-lhe um valor simbólico de representação da presença real da letra sob o signo. O ato gráfico, semelhante à impressão do gesto, produz então o efeito de um corpo, e assina a obra da pulsão.

"O einziger Zug (único movimento) que busco aqui é o que dá a essa função seu preço, seu ato e sua mola" (Lacan, 1961-1962), diz Lacan em seu seminário *A Identificação*. A palavra "mola" ecoa o fato de que é a pulsionalidade do traço que dá forma e dinamismo ao rastro, e ritmo a seus cheios e vazios. Ele contorna vigorosamente a demanda inconsciente, circunda seu eixo, ou seja, o objeto, sem jamais se submeter a ele. A força da pulsão do sujeito singulariza seu traço. Lacan afirma: "O traço não é uma simples linha. É a encarnação do Sopro (...) Melhor ainda, o calígrafo exige que seja osso e músculo, carne e sangue" (Lacan, 1961-1962), e ele adiciona que é "esse nervo do qual se trata na

distinção do estatuto do significante" (Lacan, 1961-1962). Assim, ele retorna à forma reticular que a inscrição da pulsão toma em seu agir, quando cria os tecidos do discurso significante, apontando sua vitalidade fundamental. Escrever supõe submeter-se à pulsação do inconsciente alimentando o movimento incessante do moinho da pulsão que não para de girar. Mas não sem a presença em seu cerne da letra que simboliza o corpo ausente do sujeito e sua imagem faltante.

O traço imprime a marca da alma do artista no corpo pintado da tela. Ela se aloja ali com prazer.

Senhoras e senhores, agradeço a atenção que me dispensaram e ficarei feliz em responder às perguntas que desejarem me fazer.

Tradução: Catarina Coelho dos Santos

Notas:

1. Tese desenvolvida com orientação da Professora Emérita Fabienne Hulak.

Referências Bibliográficas

Lacan, J. (1961-1962). *Le Séminaire livre IX*, L'Identification. Inédit.

Lacan, J. (2003). Nota sobre a criança. *Outros Escritos* (pp. 369-370). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1969).

Lacan, J. (2004). *Le Séminaire livre X*, L'angoisse. Paris: Seuil. (Travail original publiée dans 1962-1963).

Citação/Citation: Catania, J. (mai. 2023 a out. 2023). Defesa da tese As Pulsões Em Ação - Tornar-Se Pintor (C. Coelho dos Santos, Trad.). *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 18(36), 149-161. Disponível em www.isepol.com/asephallus. doi: 10.17852/1809-709x.2023v18n36p149-161.

Editor do artigo: Tania Coelho dos Santos

Recebido/ Received: 20/07/2023 / 07/20/2023.

Aceito/ Accepted: 22/09/2023 / 09/22/2023.

Copyright: © 2023. Associação Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o moderno e o contemporâneo. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados/This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the author and source are credited.