

Semblant, lettre et passage à l'acte dans la psychose¹

Auteur: Sandra Dias²

Van Gogh, synonyme de style ayant révolutionné le domaine des arts, n'eut pas son ex-sistence instaurée à partir de la fonction nommante du père, se retrouva face à une inconsistance imaginaire dont le dénouement dans sa vie eut lieu sous la forme d'un passage à l'acte suicide.

La grande production plastique et littéraire de ce génie, riche et troublante, nous mène à interroger les solutions restauratrices possibles dans la structure, étant donné que son dénouement tragique indique que sa production n'a pas atteint le statut d'écrit permettant l'inscription du sujet.

Reconnu par les critiques d'art comme le créateur d'un style original, d'une esthétique singulière et d'une éthique rompant avec les valeurs et les normes en vigueur pour mettre son art au service des transformations sociales en établissant l'équivalence entre la vie et l'art, il a produit une discursivité qui s'est perpétuée dans le temps où il a exercé son art, ce qui nous permet de prendre ce discours comme un artefact, comme un semblant, la seule forme dont on dispose pour interroger sa vérité.

« *Le discours inconscient est l'émergence d'une certaine fonction signifiante* », ³ le semblant, ce qui nous permet de recourir au discours pour inférer de quelle façon le sujet se situe par rapport à la jouissance et d'en extraire les solutions utilisées. L'être parlant est condamné au semblant, ce qui est un fait de structure, mais la construction du semblant est liée à la singularité du cas à cas.

Nous présenterons le discours de ce psychotique génial pour élucider quel a été l'excédent auquel il s'est consacré et qui l'a laissé en panne de traduction en images verbales, car la jouissance « *ne s'interpelle, ne s'évoque, ne se traque, ne s'élabore qu'à*

¹ Trabalho apresentado na V Congresso Internacional de Convergência, Movimento Lacaniano para a Psicanálise Freudiana. Título do Congresso: O ato analítico: suas incidências clínicas, políticas e sociais. Porto Alegre, 22, 23 e 24 de junho de 2002

² Psicanalista, Membro Fundador do Espaço Psicanálise – São Paulo

³ Lacan, J. (1971) *O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse do semblante*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009, pág.21

partir d'un semblant ». ⁴ Si tout discours est du semblant, nous analyserons comment cette discursivité commence.

Sa place dans l'Autre est située à partir des repères suivants: il a la même date de naissance du frère aîné mort un an avant, il reçoit le même nom, a le même numéro du frère dans le livre du registre des naissances de la paroisse où son père était pasteur. Quel a été le mode de positionnement de l'artiste face au nommé du père ?

Dans une lettre à son frère, il dit qu'il ne se considère pas comme un Van Gogh, il refuse le patronymique qui révèle sa non insertion symbolique dans le lignage paternel. Il se nomme Vincent, mais sans la négation logique nécessaire à constituer une place dans l'Autre, ce qui lui permettrait de sortir de son attachement à l'autre Vincent – le frère aîné mort, ce qui le mènera à s'égarer et à perdre ses coordonnées symboliques.

Le père, le phallus, la femme et le langage lui-même constituent de différentes façons d'opérer avec le semblant, autrement dit de trouver des recours pour faire face au côté insupportable de la non-relation entre les sexes, de façon à produire un paraître. Lacan indique que quand le semblant se rompt, c'est proprement la jouissance qui vient jaillir. ⁵

En visite à la famille, devant le tombeau de son frère où il voit son nom et la date de naissance, il se demande : « *Qui va nous délivrer du cadavre de cette mort* » ? Le semblant qu'il construit n'est pas celui d'un objet, car dans la psychose il n'y a pas d'extraction d'objet, mais le psychotique peut rester référé à un discours, l'être parlant peut parler à l'autre et construire un semblant ayant lieu non pas par la rupture mais par la discursivité soutenue dans le temps.

En Arles commence la troisième phase de son œuvre, c'est le Van Gogh connu comme coloriste (théorie des couleurs complémentaires), avec les marques des coups de pinceau (influence du pointillisme), par le langage formel japonais (le trait écrit de l'estampe japonaise Ukyo-e), avec intensité et masse de peinture appliquée sur la toile (effet de sculpture).

Van Gogh essaie la couleur afin surtout de capturer les variations de la lumière sur les objets du monde ; sa théorie de la couleur se constitue en un appareil symbolique, elle lui donne l'instrument optique qui lui permet, avec l'estampe japonaise dans son

⁴ Lacan, J. (1972/73) *O Seminário, livro 20: Mais Ainda*, RJ: Jorge Zahar Ed., 1982, pág. 124

⁵ Lacan, J. (1971) *O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse do semblante*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009, pág. 114

caractère plat et ornemental comme compensation de la profondeur et dans son langage formel et universel, d'exprimer le nouveau, le moderne.

Roque explicite que dans « *la théorie de la couleur, la syntaxe régie par la structuration des couleurs par des systèmes d'opposition de complémentaires et l'utilisation des nuances et des juxtapositions complémentaires nous permettent de comprendre mieux que n'est pas fixe la relation entre signifiant et signifié, entre expression et contenu* ». ⁶

Le même pendant complémentaire peut signifier à la fois union et lutte, comme on peut voir dans *Café nocturne*, à propos duquel il dit : « *J'ai voulu exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines* ». ⁷ Dans une autre lettre à son frère, il ajoute : « *j'ai essayé d'exprimer que le café est un lieu où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre un crime.* »

Le peintre Gauguin est reçu avec joie à la Maison Jaune, fraternité entre frères-peintres où on lui attribue une place d'abbé. Il exige alors que son disciple s'aligne à sa conception esthétique, qu'il change sa théorie, sa perspective, ses thèmes. Van Gogh, ultra-réaliste, s'inspirait de la nature, alors que Gauguin soutenait que la vraie matière première du peintre ce n'était pas la réalité mais la mémoire, et incite donc son ami à travailler davantage avec la tête, à partir de l'imagination. Chez Van Gogh, art et vie sont unies ; chez Gauguin, l'œuvre d'art est totale, « *une image synthétisant une conception du monde et une conception du destin humain* ». ⁸

Les tableaux de Van Gogh changent brusquement, le semblant se rompt. Cette rupture provoque la précipitation, la pluie de lettres, moment de compter les lettres et de réformer le nom propre. Mais Van Gogh croit en l'image que lui donne l'art, son ego ne prend pas appui sur l'écrit, mais sur une identification imaginaire avec le Christ – le fils sacrifié.

Au-delà du vide pictural, Van Gogh situe le vide en tant que tel, mais il n'est pas d'écriture de la lettre capable de situer le corps-langage et de permettre de nouveaux engendremens dans la dissolution des semblants, car si les signifiants sont à l'Autre la lettre est au sujet.

⁶ Roque, G. *Van Gogh, teórico del color* In *Anales de Investigaciones Estéticas*, num. 70, 1997, pág.80

⁷ Van Gogh, V. W. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2002, carta 533

⁸ Argan, G.C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. SP: Companhia das Letras, 1998, pág. 53

Gauguin conteste son concept de l'art, le convoque à associer, mais, l'imaginaire dissous, c'est le signifiant dans le réel qui apparaît. Comme la lettre n'est pas incorporée, face à un signifiant indiquant un vide, c'est le corps de l'artiste lui-même qui le remplira.

Après la rupture avec Gauguin, il y a un passage à l'acte, l'auto-mutilation de l'oreille. La signature de Van Gogh change alors, il finit par parapher un V ; or cette lettre, si elle était lue, elle pourrait empêcher les registres de se dénouer et altérer la logique de la poussée paranoïaque qui a commencé avec « *Maerde, maerde, tout est jaune, je ne sais plus ce que c'est qu'une peinture* ». « *Je suis sain d'esprit, je suis Saint Esprit* ». ⁹

Van Gogh peignait *La berceuse* quand la maladie est venue interrompre son travail. ¹⁰ *La berceuse*, tableau d'une mère devant un berceau, est un signifiant qui indique aussi bien la chanson pour endormir un enfant que la femme qui berce cet enfant et que le lit où dort celui-ci. Entendre une berceuse indique la présence de la voix qu'il dit avoir entendue, dans une pièce de théâtre, passer de la voix d'une sorcière à la voix d'un ange, puis à une voix d'une femme dans les coulisses. Voix du surmoi maternel qui situe la place de cet enfant-martyr, place de Vincent dans la fantaisie réelle.

Chez Van Gogh, l'art est réel dans l'œuvre, l'œuvre est réelle dans le monde, mais il ne sait s'en sortir. Si peindre c'est écrire les limites, sa folie se manifeste dans l'acte de peindre un tableau par jour, création où il revit le traumatisme à tout moment. Son dernier acte de création dans la vie réunira sujet et objet. Van Gogh s'en va dans un champ de blé où il se tire une balle en pleine poitrine. Avant de mourir, il adresse à son frère Théo ses derniers mots : « *La tristesse durera toujours* ». ¹¹

⁹ Van Gogh, V. W. *Cartas a Theo*, Porto Alegre: L&PM, 2002, 337-346)

¹⁰ Van Gogh, V. W. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2002, carta 574

¹¹ Walther, I.F. e Metzger, R. *Van Gogh. La obra completa: pintura*. Madrid: Taschen, 2001