

OÈuvre et (ou) délire : cénotaphe des pères au secret

Anne-Valérie Mazoyer

Maître de conférences en psychologie clinique

Jean-Pierre Martineau

Professeur émérite de psychologie clinique

« Je garde de cette époque une grande angoisse, et les films sont liés à une angoisse, à une idée de clandestinité¹. »

« Les périodes de haute turbulence provoquent souvent des rencontres hasardeuses si bien que je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier². »

« Il savait que la qualité d'une vie se mesure à la distance d'un père à son fils³. »

Pater semper incertus est, mater certissima est. L'adage qui stigmatise l'incertitude des liens naturels de filiation et la révélation des rôles sexuels, paternel et maternel, très particulièrement du *Roman familial des névrosés* (Freud, 1909) met en exergue l'origine de l'ambiguïté des relations aux Pères (réel, imaginaire, symbolique) : sa légitimité/illégitimité, ses intentions bienveillantes/meurtrières, sa qualité lâche ou héroïque... L'arrimage au père symbolique (à son nom) mais aussi à sa capacité d'interposer entre la mère et l'enfant un interdit qui autorise et nomme à la fois. Par contre, la mise au secret de l'identité paternelle, alors déficiente, peut nourrir une multitude de variantes du roman familial qui, en guise de défense contre l'inceste et le parricide, n'ont pas toutes le format de la tragédie œdipienne, ni celui des récits visionnaires ni des aventures d'entrepreneurs pragmatiques⁴.

Cette communication met en exergue le rôle du secret omniprésent dans la création artistique comme dans les rapports du public aux œuvres et à leurs auteurs. Qu'il s'agisse de secrets de fabrication, des motifs et des intentions de chaque ouvrage ou plus énigmatiquement du « fil rouge » qui traverse quasiment toute

1. Truffaut par Truffaut, éd. du Chêne, Paris, 1985, p. 11.

2. Patrick Modiano, *Un pedigree*, Gallimard, Folio, Paris, 2008, p. 7.

3. Gérard Garouste, Perruchon Judith, *L'Intranquille, autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, L'Iconoclaste, Paris, 2009, p. 132.

4. Cf. Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman*, Grasset, Paris, 1972.

l'œuvre d'un artiste (son climat récurrent) et auquel s'attache fidèlement le public initié, l'œuvre créée poursuit sa vie « en respirant partout » du secret. Si bien que l'on devrait corriger la déclaration prêtée à Picasso à propos du travail de création : « 10% d'inspiration, 90% de transpiration » car elle nous cache le rôle de la perspiration. En effet, le secret respire dans l'œuvre. Par contre, le secret en souffrance peut transpirer ou conspirer en l'œuvre où se consume l'auteur par défaut de perspiration. C'est dire que le secret est ineffable et cependant présent, partout mais en creux (dans les silences, les blancs, les discontinuités). À l'instar du paradoxe énoncé par Paul Valéry, « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau », le secret de l'œuvre n'est pas tant son noyau décisionnel, son motus dramatique mais ce que sa forme (son *modus*) distille ou sublime, fait transparaître mais en conservant en suspens — suspension — (atmosphère, rendu des nuages) les incertitudes de la conjugaison : tendresse/érotisme; amour/désamour; paternel/maternel; masculin/féminin.

Les artistes ici considérés (Garouste, Modiano et Truffaut) entretiennent avec les pères un rapport incertain, cette figure paternelle restant empreinte de négatif. Garouste est à ce point hanté par une image paternelle tyrannique qu'il adopte le contre-pied des comportements paternels en se fabriquant une nouvelle origine (la référence à la judéité est omniprésente dans son œuvre et dans sa vie). Quant à Truffaut, il maintient avec la figure paternelle un lien obscur à la fois d'attente déçue, d'attaque et d'indifférence. Cette non-médiation par le symbolique se traduit chez ses personnages par le passage brutal d'une attitude à une autre : de la fusion érotique au crime passionnel, de l'attente amoureuse au sentiment de persécution, de la reconnaissance sociale à la chute. La communication, l'échange s'avèrent impossibles dans le combat des corps. Le drame de certains de ses personnages tient dans le combat mené contre toute figure d'autorité, haïe car idéalisée et conduisant à la perte. D'autres personnages échouent à adopter une posture, une fonction qu'elle soit maritale ou paternelle.

Garouste, Modiano, Truffaut se présentent sans suffisance, ni haine affichée mais au contraire ils paraissent effacés (secrets) voire inhibés dans leurs confidences consenties – hors œuvre — plus habités par l'*aidos* (sentiment de réserve et de retenue) que par l'*andreia* (la mâle assurance affichée). Ils savent dans leurs ouvrages mais aussi dans leurs déclarations publiques se montrer capables de critiques caustiques sinon virulentes, mais aussi de compassion suscitant dans le public des mouvements de tendresse. S'il est des secrets imposés (à son insu) ou confiés, emprisonnés et mortifères, il est des secrets créatifs et dépositaires de richesse intérieure (subjectivation). Ces trois maîtres du pictographique, du romanesque et du filmique attestent la fécondité du secret même quand celui-ci touche au *négatif* du père (au sens métaphorique de négatif d'une photo argentique) au point que l'œuvre exposée et reconnue par le public fait figure de cénotaphe. Entendons une construction magistrale non pas consacrée à la célébration de

toute une famille ou de son fondateur ni à sa propre célébration mais à la mémoire d'un mort absent. « Un tombeau vide, à la mémoire d'un mort enterré ailleurs et sans sépulture » selon la définition courante. Il ne s'agit pas tant de combler le vide de père, de compenser ses défauts alors même que de leur vivant, les gestes de réconciliation ou de reconnaissance entre un père et son fils ont été réciproquement refusés. L'œuvre n'a pas vocation à remplacer ceux que nous avons perdus, à imposer une unité parfaite, non plus à remplir le vide, mais bien davantage à supporter de regarder sans faillir le mystère de la nuit originare : c'est le sens du retournement fatal d'Orphée, tel que l'interprète Jean-François Lyotard (1974). L'artiste n'est pas quelqu'un qui réconcilie mais qui supporte que l'unité soit absente. L'œuvre tombeau vide, c'est la création arc-boutée pour tenir le vide en-clos et soutenir la relation d'inconnu, donner vie à nos altérités (et altérations) secrètes. Le malaise dans la filiation, les pères sans qualité, les mères « évitantes », l'ignorance, l'effacement des racines juives par leurs familles en cette époque où cette marque identitaire exposait à la déportation, à la spoliation de ses biens et à l'extermination, font que Truffaut, Modiano, Garouste, respectivement nés à Paris en 1932, 1945 et 1946, semblent avoir eu une enfance de même ton : clair-obscur et l'habitus qui en résulte. Nés tous trois dans des périodes de hautes turbulences, « entre chien et loup ». Les conventions familiales n'empêchent pas de secréter des désordres transgénérationnels et des défaillances paternelles non compensés par la froideur ou l'effacement irritant des mères, se déroband sans cesse à l'affection de leur « rejeton ». Appellation conforme pour ceux qui laissés pour compte, voire traités comme indésirables, vivent leur enfance en suspens (dans l'ambiguïté), sur le qui-vive confiés aux grands-parents ou mis en pension avant de retrouver près de leurs parents leur statut de passager clandestin. L'ambiguïté règne dans leurs désirs, leurs souvenirs et dans leurs personnages inventés comme des doubles, dans leurs fictions nourries de références autobiographiques, mais aussi et surtout dans le registre le plus sensible de leurs œuvres : le filmique chez Truffaut, l'atmosphère chez Modiano, la résonance intime (alliance de formes, de couleurs et de mouvements convulsifs) chez Garouste. En raison d'une scolarité chaotique, leur culture générale et la connaissance approfondie de leur art, résultent d'un travail autodidacte : le cinéma, la littérature et la peinture, d'abord domaines refuge et de découvertes du plaisir d'exister grâce à la reconnaissance de pères supplétifs en leur art et grâce aux suffrages du public, vont devenir enfin des domaines de réalisation⁵. Ces enfants perdus ont construit leur cabane dans la ville, hors mondanités, chacun sa « chambre claire » (Barthes,

5. Là où l'artiste dit la vérité par des voies secrètes, celles de l'obtus ou du *punctum* (au sens de Barthes), non pas celles des aveux à répétition, ni celles des « com-mémorations », mais celles de la perlaboration (Freud, 1914).

1980) : atelier et galeries de peinture, table d'écrivain et maison d'édition, plateau de tournage et salle de projection; servitude volontaire de ceux qui trouvent que travailler est moins ennuyeux que s'amuser, luttant contre le désamour par le travail constant ou par les conquêtes.

De la déroboade des imagos aux amours de cinéma chez Truffaut

François Truffaut meurt à 52 ans sans avoir vraiment rencontré, par-delà le père adoptif et patronymique, le père naturel secret, innommé — peut-être un dentiste, nommé Lévy — qu'il ira voir un soir pour enfin tourner les talons sans lui adresser la parole et finir la soirée au cinéma. Il retiendra pourtant que cet homme portait une écharpe blanche, signe distinctif qu'il affectionnera après cette rencontre. Les personnages de Truffaut, d'Antoine Doinel à *L'homme qui aimait les femmes*, sans oublier Belmondo dans *La Sirène du Mississippi* ou encore Depardieu (*Le Dernier Métro*, *La Femme d'à côté*) ne réussissent pas à devenir adultes, pas plus que l'auteur lui-même, éternel Pygmalion, amoureux de ses actrices, créatures identifiées à leurs rôles de fiction.

D'aucuns reconnaissent à Truffaut la pudeur avec laquelle il enveloppait sa vie et sa défiance de l'autobiographie dont certains nourrissent leurs critiques filmographiques à son endroit. Non seulement sa naissance fut entourée d'un secret mais celui-ci perdura jusqu'à son adolescence lorsque poussé par la curiosité, il découvrit que son père n'était pas son géniteur, alors même qu'il fantasma que sa mère n'était qu'une marâtre, au regard de ses conduites de rejet et d'indifférence. Le secret ne masque pas la honte ressentie d'abord par toute une famille à la morale sévère mais aussi par la mère, dont la vision de son fils, qu'elle récupère chez elle tardivement à ses dix ans, réactive la faute originelle, ses frasques et aventures sentimentales de fin d'adolescence. L'accouchement loin du domicile parental, la mise en nourrice de François Truffaut jusqu'à ses trois ans, le mariage de sa mère avec un collègue de travail qui reconnaît le petit François, ne suffisent pas à réparer la faute puisqu'un événement va bouleverser la famille : la mort de l'enfant du couple Truffaut, René, quelques mois après sa naissance. À cette époque, François Truffaut dépérit faute de pouvoir exister. Ses grands-parents maternels le prennent donc avec eux, sa grand-mère lui transmet le goût de la lecture. À la mort de la grand-mère de l'enfant, Roland Truffaut insiste contre l'avis de sa femme pour accueillir l'enfant. De cette cohabitation à trois, François garde un sentiment amer d'être en trop, d'avoir été un poids : « ma mère ne me supportait que muet⁶ », même s'il admet avoir baigné dans une atmosphère lettrée et culturellement riche. On sait que Truffaut rechignait à trouver un

6. Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, Biographies, p. 32.

sens à ses films avant leur finalisation, néanmoins, il est possible de repérer un organisateur à leur construction avec la question de la filiation et de l'identité et plus particulièrement de la figure maternelle archaïque, mère séductrice et dans le même temps se déroband sans cesse. Les ravages de cette séduction constituent le fonds de la violence des sens (*La Femme d'à côté*), de l'instinctuel (*L'Enfant sauvage*), de l'ordre machiste (*Fahrenheit 451*). La conduite à tendance délinquante d'Antoine Doinel dans *Les 400 coups* peut s'entendre comme une lutte contre la séduction sexuelle mais aussi contre l'indifférence affective manifeste de la mère, redoublées par la révélation de l'adultère de celle-ci et du flou des origines d'Antoine. D'autres films mettront en scène la force instinctuelle de cet originaire infantile : dévastateur comme le feu, instrument de destruction et d'aliénation dans *Fahrenheit 451* ou encore comme la mer qui engloutit, métaphore de la lente dégradation d'*Adèle H.* Le danger qui hante les films de Truffaut est le désordre et la folie. Contre ce risque, l'inscription dans une filiation symbolique et non pas réelle, génétique. Par les maîtres du cinéma selon Truffaut (Hitchcock, Chaplin...) ; par le fils et le père qu'il se choisit comme doubles de lui-même : Léaud et Bazin ; par les pères qui reconnaissent à l'enfant sauvage une part d'humanité : Itard et Pinel. L'archaïque peut aussi trouver à s'incarner dans une figure paternelle à l'instar du capitaine de *Fahrenheit 451* dont la loi arbitraire (brûler tous les livres) ne reflète aucun ordre supérieur. L'infantilisation dans laquelle il maintient ses hommes (les pompiers) est rendue possible par les liens de dépendance affective. Anne Gillain analyse dans ce film l'analogie existante entre feu, livre et féminin, tous trois éveilleurs de désirs et d'excitations. Devenir un homme, ne plus être privé de « culture », accéder à la connaissance y compris sexuelle (comme l'atteste l'image récurrente de la pomme croquée), impliquent de se révolter contre cette loi portée par un père primitif et de rencontrer d'autres références plus œdipiennes. Sans cela, le trouble des identifications aggrave un sentiment d'identité floue, redoublé par les références nombreuses au double dans les films et par les manifestations quasi autoérotiques, très régressives. Cette question de l'identité est référée à la filiation grandiose et étouffante pour *Adèle H.* Interdite d'identité, fantasmant des vœux de mort de son père sur elle (Adèle aurait dû mourir et non Léopoldine, la fille chérie par Hugo), « fille de l'homme le plus célèbre du monde », elle est prise d'un délire érotomane qui s'inscrit davantage dans une demande de reconnaissance sociale (un autre nom que celui du grand homme, un statut d'épouse) que d'amour. Adèle est littéralement hantée par la mort de sa sœur au point de se confondre avec elle, d'ailleurs la noyade de l'une répond à la dissolution identitaire de l'autre. La filiation peut être aussi obscure et chaotique comme pour l'enfant sauvage. Ce dernier colle d'ailleurs dans les débuts du film aux éléments, rappelant la carence et le manque d'un contact primitif avec un environnement maternel suffisamment bon.

La décompensation identitaire, conséquence à la fois d'une privation maternelle (les personnages chez Truffaut sont souvent des carencés affectifs) et d'une métaphore paternelle émoussée, favorise le recours au double, à la passion et à ses jeux d'emprise visuelle où l'autre est investi comme parade à un effondrement qui a déjà eu lieu.

Un écrivain chargé de songes⁷

Modiano dira de sa naissance :

« Drôle d'époque entre chien et loup⁸. Et mes parents se rencontrent à cette époque là [...] deux papillons égarés⁹ et inconscients au milieu d'une ville sans regard ; c'est le terreau – ou le fumier – d'où je suis issu [...]. Parfois comme un chien sans pedigree [...] j'éprouve la tentation puérile d'écrire noir sur blanc et en détail ce qu'elle m'a fait subir, à cause de sa surdité et de son inconséquence¹⁰. »

Il ajoute que :

« c'est le hasard qui m'a fait naître en 1945, qui m'a donné des origines troubles et qui m'a privé d'un entourage familial. Je ne peux pas me sentir responsable des idées noires, de l'angoisse, d'une certaine forme de morbidité qui m'ont été imposées. J'ai dû écrire non pas avec ce que je suis, c'est-à-dire quelqu'un de banal et heureux, mais avec ce que le destin a fait de moi. Mais je me console en me disant que tout est programmé et que si ça n'avait pas été moi, un autre aurait eu l'impression d'être un clandestin. »

Les années troubles de l'Occupation s'avèrent, pour les romans de Modiano, comme *Place de l'étoile*, comme propices à la création d'une écriture du flou, du fuyant et du songe. L'extrait de la lettre suivante signe sa relation désastreuse au père :

« [...] ma situation sera la suivante : j'ai 21 ans, je suis majeur, vous n'êtes plus responsable de moi. En conséquence, je n'ai pas à espérer de votre part une aide quelconque, ni un soutien de quelque nature que ce soit, tant sur le plan matériel que sur le plan moral¹¹. »

Garouste ou la dénonciation de la vérité familiale

L'enfant Garouste, spectateur séduit et traumatisé par les conflits sadomasochistes entre les parents (où la violence du père s'aggrave de l'effacement maternel) se réfugie dans le silence, dans le repli avant de faire l'expérience de la traversée du miroir. Sa seule libération passe paradoxalement par l'« enfermement » (internat scolaire puis hospitalisations en clinique), l'extirpant des

7. Le titre est inspiré du roman d'Anne Hébert, *L'enfant chargé de songe*, éd. du Seuil, Paris, 1992.

8. Titre d'un tableau de Garouste et époque souvent évoquée par Modiano, son ami de la pension Montcel, pays du « jamais-jamais ».

9. Patrick Modiano, *Un pedigree*, p. 19. Patrick Modiano, *Un pedigree*, éd. Gallimard/Folio, Paris, 2008, p. 19.

10. *Id.*, *ibid.*, p. 190.

11. *Id.*, *ibid.*, p. 23.

pressions familiales, des injonctions paradoxales paternelles, le poussant à faire des études et les dénigrant à la fois. La révélation des secrets de famille (question des origines grand-paternelles, collaboration) s'avère libératoire pour Garouste, non pas tant par leur contenu que par sa démarche de « vérité en peinture », l'amenant peu à peu à se défaire du système idéologique paternel tyrannique, notamment par le recours à l'acte créatif libératoire. La vérité en peinture, c'est advenir à une identité et trouver une nouvelle filiation par l'art. Ainsi, la peinture chez Garouste est-elle une tentative de conjuration de la malédiction paternelle et de secrets de famille ayant contribué à l'édification complexe de son identité : « [...] une arrière-grand-mère à l'identité introuvable ; [...] un grand-père à l'identité impossible ; [...] un père à l'identité trop trouvable [...] et (Garouste) à l'identité douloureuse¹² », tous réunis dans le tableau (*Secret de famille*) figurant les arènes de sa psyché. Ces secrets, qu'il a déchiffrés, le font à son tour inventeur et montreur d'énigmes, truffant de références bibliques ses peintures et livrant ses fantasmagories picturales nées des lectures des versets hébraïques. La peinture a une fonction conjuratoire pour Garouste, lequel a failli être anéanti par la honte de l'antisémitisme paternel et du rapt de l'entrepôt de meubles appartenant à une famille juive. La spoliation des biens juifs par le père est un crime aussi terrible pour Garouste que le détournement de la parole originelle, la traduction grecque (*La Septante*) de la Bible. En cela, comme l'analyse Onfray, Garouste serait une sorte de marrane inversé ; le père était obsédé par les juifs, le fils par la judéité. Pourtant le système tyrannique paternel, tissé de discours antisémite, basé sur une « transmission fautive basée sur l'ignorance¹³ », n'a de cesse de se rappeler à Garouste fils ; figuré par le seul objet qu'il ait hérité de son père (il a refusé le reste de l'héritage au profit de ses fils), le sous-main, « arraché à des victimes juives agit en tunique de Nessus pour un fils issu d'un tel père¹⁴. » Un père insoutenable.

La peinture advient comme purge de la dette contractée que le psychotique ne peut assumer. Ainsi Garouste se heurte-t-il à la transmission, d'abord du nom, jugée impensable car chargée du rejet du père imposteur et spoliateur. Son tableau intitulé *Garnetton* (du nom de l'entrepôt de meubles avec lequel le père fit fortune) figure à la fois ce crime à expier (écrit en toute lettre sur une pancarte) et la démarche pour s'en libérer : se libérer des croyances et n'avoir de cesse de perdre en cheminant. On y

12. Michel Onfray, *L'Apiculteur et les Indien, la peinture de Gérard Garouste*, Galilée, Paris, 2009. p. 53.

13. Propos de Gérard Garouste, *Prise directe*, émission animée par Béatrice Schönberg, *Secrets de famille : faut-il tout dire ?* France 2, 2 février 2010.

14. Marc Augé, Hortense Lyon, Daniel Sibony, *Gérard Garouste*, préface de Michel Onfray, catalogue de l'exposition à la Villa Médicis, Skira-Flammarion, Paris, 2009, p. 11.

retrouve les figures habituelles de Garouste : l'âne, animal biblique, celui qui entend mieux et qui est armé pour les chemins escarpés, la figue, fruit de la connaissance.

Le peintre rejette son père, poussé par la relation que celui-ci entretient avec la métaphore paternelle, ne se pliant pas à la Loi mais devenant elle, comme l'attestent les scènes de violence où le père n'use pas tant de sa force physique que du pouvoir de vie et de mort sur femme et enfant : jurant de les jeter eux et la voiture dans un précipice si sa femme continue de parler; menaçant de son arme durant un repas son épouse si celle-ci tient la cruche d'eau par le bord et non par l'anse. Les travaux sur la psychose nous font entendre le rejet de toute forme de loi et par là du symbolique, car le psychotique, repérant chez le père, sa figure d'imposteur, se condamne à être, selon le mot de Bousseyroux, un « anarchiste¹⁵ ». La conception pose problème à Garouste, sa première crise délirante datant du temps où sa femme est enceinte de leur premier fils, la dernière crise ayant lieu à la naissance de son petit-fils. Comme l'écrit Racamier, « se fabriquer une origine, sans pouvoir nager dans le courant d'une pensée des origines, tel est bien le véritable challenge de la folie¹⁶ ».

Les pères tenus au secret

Si le tombeau du père est bien vide, ce n'est pas au sens de la forclusion mais au sens de sa disqualification (tant imaginaire que symbolique), en raison de son autoritarisme sauvage et de son incapacité à autoriser, à donner l'élan. La thèse de Chasseguet-Smirgel (1979) mérite d'être discutée. Pour elle, « les sujets qui n'ont pu projeter leur idéal du moi sur leur père et leur pénis, en raison de ces identifications défectueuses chercheront — pour des raisons narcissiques évidentes — à se conférer l'identité qui leur manque en créant. Fils de personne, le créateur ne saurait être le père d'une œuvre authentique. Ce phallus symbolique ainsi créé reste factice et l'œuvre fabriquée plutôt qu'engendrée n'obérait pas comme son auteur au principe de filiation¹⁷ ».

Nos trois auteurs ne manquèrent pas en leur art de substituts paternels, les références autobiographiques nombreuses et l'insistance à extraire du passé confus l'inconnu qu'il recèle, l'inquiétante familiarité avec cette époque alimentée par « l'idée qu'on représente une chose et qu'on en rencontre une autre¹⁸ » ; tout ceci concourt non pas au factice ni à l'imitation mais à une suc-

15. Michel, Bousseyroux « Conditions de la psychose » in *L'en-je lacanien* n° 4, p. 50. Il s'agit d'un jeu de mot avec a-narciste (rapport du psychotique avec le narcissisme).

16. Henri Vermorel, Jacques Dufour, *L'œuvre de Paul-Claude Racamier, paradoxalité, Antœdipe et incestualité*, Delachaux et Niestlé, Paris, 1997, p. 299.

17. Janine Chasseguet-Smirgel, 1979, 306.

18. Gérard Garouste, Judith Perruchon, *L'intranquille, autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, op. cit., p. 90.

cession importante d'ouvrages singuliers qui ne se recommandent pas d'une école, ni comme héritiers, ni comme fondateurs. Modérément antaëdiens, protéiques, ils n'en sont pas moins fidèles à leur enfance indépasseable, à la complexité et la compacité de cette génération, qui après avoir subi les conséquences de l'humiliation de l'occupation, ne peut s'adonner pleinement aux joies de la libération après que fut révélée l'horreur des crimes contre le peuple juif et celui des communautés stigmatisées.

Conclusion

Les œuvres et les témoignages autobiographiques des trois créateurs mis à contribution pour cette instruction du secret nous parlent de leurs souvenirs et sensations d'enfance en cette période secrète s'il en est de l'occupation de la France, où il fallait bien respirer et parfois seulement soupirer pour survivre. On sait combien les théâtres, les cinémas et autres spectacles firent office de respiratoires et combien d'interprètes furent accusés de compromission et de conspiration.

Le peintre, l'écrivain et le cinéaste attestent la fonction salutaire et fécondante du secret quand il « perspire » en l'œuvre, c'est-à-dire quand l'enveloppe protectrice de l'ouvrage n'est pas débordée de transpiration de souffrance (honte, angoisse) ni ne fait office de carapace hermétique d'une conspiration secrète.

Le secret fécond est un aspect du refus positif de communiquer, d'échapper à la grande bouffe de la communication sonore, iconique et sémantique dans l'insolation médiatique, réaction salutaire au fantasme d'être découvert mais aussi contre la puissance invasive des médias. La métaphore du jeu de cache-cache utilisée par Winnicott dit bien comment le jeu peut être doublement tué : sujet perdu d'être trop vite trouvé ou bien perdu d'être trop bien caché. « Si se cacher est un plaisir, ne pas être découvert est une catastrophe », écrivait Winnicott en 1963. Prisonnier de son secret, le sujet est abandonné par les autres et livré sans médiation aux effets de son inconscient. Les artistes et les montreurs d'images s'efforcent de préserver leurs œuvres de toute réduction à l'empire des signes et au commerce de la représentation¹⁹. Opération difficile que de naviguer d'une part entre le désir incestueux de faire corps avec sa subjectivité, de s'abolir dans la chair du monde et d'autre part, l'urgence de lier sa subjectivité en images (de corps) et en signes pour faire advenir au visible, au sentir et au s'émouvoir, l'invisible du corps pulsionnel et ses sécrétions.

Tout aussi difficile pour celui qui interroge les œuvres et leurs auteurs comme le clinicien, approchant la vérité subjective donc secrète de ceux qui manquent de respiration. Comment en effet se refuser à percer le secret sous peine de provoquer l'expiration de la veine créatrice et avec elle celle de son auteur et de son chef d'œuvre ?

19. « Je veux peindre ce que l'on ne dit pas, et si le fou dérange, je veux que la peinture dérape », *Id., ibid.*, p. 179.

Cliniciens et amateurs d'art, sentons le souffle, la respiration des œuvres et acceptons du sujet le secret de sa perspiration sans s'attaquer au Chef d'œuvre, à cet inconnu qui fait sa vie, au risque de tuer l'auteur comme son œuvre, à l'instar de Frenhofer et de sa « Belle Noiseuse²⁰ », chérie en secret. (Balzac).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANCELIN SCHÜTZENBERGER ANNE, « Les secrets de famille, les non-dits et le syndrome d'anniversaire », in *Transmissions. Liens et filiations, secrets et répétitions*, Éres, Toulouse, 2003.

ANCELIN SCHÜTZENBERGER ANNE, « Secrets, secrets de famille et transmissions invisibles », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 33, 2/2004, p. 35-54.

ANZIEU DIDIER, *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981.

AUBERTEL FRANÇOISE, « Censure, idéologie, transmission et liens familiaux », in *L'inconscient dans la famille*, Dunod, Paris, 2007, p. 135-188.

BALZAC HONORÉ, *Le chef d'œuvre inconnu*, LGF, Livre de Poche, Les Classiques d'aujourd'hui, 1995.

BARTHES ROLAND, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, Paris, 1981.

BOUSSEYROUX MICHEL, « Conditions de la psychose », *L'en-je lacanien*, n° 4, 1/2005, Les raides-fous.

CHASSEGUET-SMIRGEL JANINE., « Sublimation et idéalisation », in *La Sublimation. Lessentiers de la création*, Tchou, coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse, Paris, 1979.

DE BAECQUE ANTOINE, TOUBIANA SERGE, *François Truffaut*, Gallimard, Biographies, Paris, 1996.

DJENATI GENEVIÈVE, « Le mythe familial : entre mémoire, oubli et métamorphose », in *L'inconscient dans la famille*, Dunod, Paris, 2007, p. 109-133.

ELKAÏM MONY, « Les quatre cents coups et la fonction du secret », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 33, 2/2004, p. 119-121.

FREUD SIGMUND, (1909), « Le roman familial des névrosés » in *Névrose, psychose et perversion*, PUF, 10^e édition, Paris, 1997, p. 157-160.

FREUD SIGMUND, (1914), « Remémoration, répétition et perlaboration », in *La technique psychanalytique*, PUF, Paris, 1953, p. 105-116.

AUGÉ MARC, LYON HORTENSE, SIBONY DANIEL, *Gérard Garouste*, préface de Michel Onfray, catalogue de l'exposition à la Villa Médicis, Skira-Flammarion, Paris, 2009, p. 7-17.

GAROUSTE GÉRARD, PERRUCHON JUDITH, *L'intranquille, Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, L'Iconoclaste, Paris, 2009.

GILLAIN ANNE, *François Truffaut Le secret perdu*, Hatier, coll. Brèves Cinéma,

20. Si dans la nouvelle de Balzac, Frenhofer se détruit, dans le film de Jacques Rivette, *La Belle Noiseuse* (1991), c'est Marianne, le modèle, qui est détruite par sa rencontre avec la peinture d'elle-même.

Paris, 1991.

HÉBERT ANNE, *L'enfant chargé de songe*, éd. du Seuil, Paris, 1992.

LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *Économie libidinale*, éd. Minuit, Paris, 1974.

MODIANO PATRICK, *Un pedigree*, Gallimard, Folio, Paris, 2008.

ONFRAY MICHEL, *L'apiculteur et les Indiens, la peinture de Gérard Garouste*, Galilée, Paris, 2009.

ROBERT MARTHE, *Roman des origines, origine du roman*, Grasset, Paris, 1972.

TISSERON SERGE, « Les secrets de famille, la honte, leurs images et leurs objets », in *La Psychanalyse avec Nicolas Abraham et Maria Torok*, Éres, Toulouse, 2001, p. 53-68.

VERMOREL HENRI, DUFOUR JACQUES, *L'œuvre de Paul-Claude Racamier, Paradoxalité, Antœdipe et incestualité*, Delachaux et Niestlé, Paris, 1997.

TRUFFAUT FRANÇOIS, *Truffaut par Truffaut*, éd. du Chêne, Paris, 1985.

WINNICOTT DONALD WOODS, « De la communication à la non-communication chez l'enfant », in *Processus de maturation*, Payot, Paris, 1970, p.151-168.

VIDÉOS

Entretien avec Gérard Garouste pour l'exposition *Traces du sacré*, Centre Pompidou 7 mai-11 août 2008.

Gérard Garouste, *l'invité de Guillaume Durand*, 2 septembre 2009 sur radio Classique.

Gérard Garouste, *l'invité de Thé ou café*, émission animée par Catherine Ceylac, 4 octobre 2009, France 2.

Prise directe, émission animée par Béatrice Schönberg, « Secrets de famille : faut-il tout dire ? » 2 février 2010, France 2.