**Introduction**

En première partie, je voudrais explorer avec vous le projet visé par mon doctorat ; doctorat achevé en novembre dernier à l’Université de Gand. En toile de fond de l’exposé d’aujourd’hui, j’esquisserai brièvement ce que j’ai tenté d’y relever. La seconde partie de mon discours introduira quelques données biographiques à propos du peintre italien *Giorgio de Chirico*, afin de mieux cerner la « Pittura Metafysica », période durant laquelle Giorgio de Chirico consacrera dix ans de sa vie. Une troisième partie traitera de certaines réflexions portant sur le fantasme que je présume fonder la mélancolie de la « Pittura Metafysica ».

**Le projet du doctorat**

La question qui a inspiré mes recherches repose sur la problématique de la mélancolie au sein de la psychopathologie psychanalytique : Comment instruire le débat portant sur la classification de la mélancolie par rapport aux catégories de la névrose, de la psychose et de la perversion ? Une œuvre plastique, considérée comme mélancolique, peut-elle contribuer à trouver une issue à ce différend ? Voilà sur quoi repose ce mémoire.

Au début du XXe siècle, avant que la mélancolie ne se trouve intégrée dans le système conceptuel de la psychanalyse, l’histoire culturelle de l’Occident avait fait subir à la notion des glissements de sens remarquables.

A partir de l’ordre cosmologique des quatre éléments, les Grecs avaient conçu une doctrine des quatre humeurs fondée sur l’idée d’un équilibre entre les quatre sèves corporelles (le sang, la bile jaune, la bile noire et le liquide cérébral), les quatre saisons et les qualités corporelles correspondantes. La domination d’une de ces humeur - par exemple la bile noire – avait selon cette conception comme conséquence de voir le concerné sombrer dans la mélancolie, générant tour à tour angoisse, misanthropie et lassitude.

Ce point de vue ne se limitait pas à l’interprétation de la mélancolie en tant que pathologie, mais y voyait aussi un tempérament psychologique et la définition d’un certain type humain. Aristote suggérait déjà un lien entre mélancolie et créativité. C’est d’ailleurs cette alliance, à première vue insolite qui, sans cesse, troublera tout esprit impliqué dans l’histoire de la culture. Ainsi, très vite après l’apparition du concept, philosophie, mythologie, médecine, psychologie laisseront des traces sur son parcours, parcours qui sera d’ailleurs également emprunté par des connotations astrologiques.

Le premier chapitre du mémoire ébauche ce réseau conceptuel en suivant les différentes époques de l’histoire culturelle :

* La façon dont, pendant le Moyen Âge, la mélancolie s’abritait sous la notion théologique de *acedia.*
* Comment depuis la Renaissance, des artistes ont impliqué métaphoriquement celle-ci dans leurs œuvres .
* Comment, dans l’art baroque, la nature morte en est devenue la représentation la plus suggestive.
* Comment, au cœur du néoclassicisme, l’image de la ruine a endossé ce sens, qui au XIXe siècle sera essentiellement inspiré par des symboles mythologiques.
* Chez des artistes modernistes, les connotations philosophiques et psychologiques vont prendre le dessus. Le concept « mélancolie » oscille en permanence entre deux pôles : d’un côté la tradition médicale et psychiatrique, de l’autre celle philosophique et artistique.

Nous ne nous étonnerons guère alors que les pionniers de la psychanalyse (Freud, Abraham, Klein, Segal et Winnicott) intègreront ces deux traditions à leur système conceptuel.

Dans le deuxième chapitre, nous proposons un bilan de la théorie psychanalytique de la mélancolie d’après son développement à l’intérieur de l’école freudo-lacanienne, qui fait aussitôt ressurgir le débat concernant la position de la mélancolie dans la classification psychopathologique.

Parmi les écrits et séminaires de Lacan on retrouve, disséminées, des contributions à ce débat. En respectant les structures diagnostiques habituelles de la psychanalyse, néo-freudiens et néo-lacaniens poursuivent les recherches concernant le positionnement de la mélancolie par rapport à la névrose, la psychose et la perversion.

Ce qui nous amène à examiner dans le troisième chapitre les divers points de vue développés dans la littérature psychanalytique spécialisée par les néo-freudiens et les néo-lacaniens relatifs à la mélancolie. En nous appuyant sur cette lecture comparative, nous avons pensé pouvoir isoler quatre orientations interprétant la mélancolie ainsi :

* névrose narcissique (Kristeva, Hassoun, Triandafillidis, André) ;
* psychose néolacanienne (Laurent, Soler, Cottet, Morel, Pellion,

Bousseyroux, Grasser, Miller, Solano-Suarez, Gault, Derbez) ;

* psychose freudo-phénoménologique (Heidegger, Binswanger, Tellenbach,

Kobayashi, Abraham-Törok) ;

* structure psychique autonome (Lambotte, Vereecken, Allouch).

Nous faisons appel à une paraphrase pour faire ressortir ces nuances théoriques.

Un débat fondamental au sein de la communauté psychanalytique n’est pas à l’ordre du jour ; ce petit monde est fait d’un certain nombre d’écoles éparses, d’associations et de cercles qui communiquent rarement entre eux.

Cet état de fait nous a suggéré une approche qui chercherait plutôt conseil auprès des arts plastiques. Deux autres considérations sont venues de nouveau renforcer cette option :

* l’histoire de la culture fait apparaître par rapport à la mélancolie, un lien permanent entre science et art ;
* Sigmund Freud s’est exprimé explicitement à ce sujet, en affirmant que l’art devance souvent la théorie et que la psychanalyse à beaucoup à apprendre de la créativité artistique.

A ce stade, s’impose une interrogation méthodologique : comment établir un lien entre ces deux *langues*, la première bâtissant la théorie psychanalytique et la seconde celle de l’art ? Rechercher ce lien est le projet du quatrième chapitre.

Les quatre théories psychanalytiques sur la mélancolie sont chacune interprétées à travers sept thèmes fondamentaux : *symptomatologie, psychogenèse, mécanisme psychique, concept, jouissance, discours et fantasme*.

Pour commencer, nous avons utilisé cette contexture afin d’élaborer une synthèse des écrits issus de la littérature psychanalytique spécialisée. Par la suite, cette synthèse a été conçue sous forme de matrices de données opérantes.

En passant par trois niveaux de matrices de données, nous avons réduit ce matériau issu des textes, à un certain nombre de concepts de base aisément maniables. L’étape cruciale suivante réalise un schéma interdisciplinaire de connotation. Cette construction permet une recherche qualitative visant à comparer le discours psychanalytique avec celui des historiens, théoriciens et critiques d’art dans leur pratique de la réception de l’œuvre d’un artiste. Ce schéma de connotation présente des liens contextuels entre les sept thèmes psychanalytiques mentionnés ci-dessus et les sept champs sémantiques correspondants issus des théories de l’art.

Sur fond de ce cadre de référence méthodologique, un examen systématique a pu être amorcé, visant à inscrire les matrices de données à l’aide de matériaux nés de la réception d’une œuvre concrète d’un artiste précis.

Etant donné que la réception considère la période de la *Pittura Metafisica* (globalement de 1910 à 1920) de l’œuvre de *Giorgio de Chirico* comme un paradigme de l’expression mélancolique, nous avons sélectionné dix-huit œuvres emblématiques (réparties en cinq ensembles métaphoriques) liées à cette période : la suite-Ariadne, le Grand Métaphysicien, le Fils Prodige, Espace/Temps, et la suite des Portraits).

Nous avons poursuivi avec une étude comparative de la littérature critique la plus en vue sur les quatre dernières décennies portant justement sur ces dix-huit œuvres issues de la période de la *Pittura Metafisic.* On peut notamment trouver les représentations correspondantes dans le « Supplément 8 » du tome 2.

Les précis de ces textes de critique d’art sont systématiquement regroupés dans les « Suppléments 1 à 5 » (voir tome 2). Leurs synthèses sont ensuite utilisées pour compléter les matrices de données du chapitre 5 du tome 1.

S’appuyant sur le *schéma interdisciplinaire de connotation* en tant que cadre de référence, des analyses de texte ont été réalisées visant à établir des correspondances entre les données d’une ou de plusieurs des quatre théories psychanalytiques.

En nous basant sur l’étude du cas *Giorgio de Chirico*, nous avons vérifié laquelle des quatre théories psychanalytiques ayant trait à la mélancolie, cadre le mieux avec la réception de la critique d’art portant sur la mélancolie.

Qu’en avons-nous alors conclu à l’issue du sixième chapitre ? L’étude du seul cas de de *Chirico* n’a pas pu sans ambiguïté faire la part des choses entre les quatre théories psychanalytiques.

De là, la question à propos du psycho-diagnostique psychanalytique structurel ne doit-elle pas elle-même être peaufinée, voire remise en cause ?

En ce qui concerne la majorité des sept thèmes, des éléments apparaissent qui correspondent soit à la théorie de la mélancolie comme psychose néo-lacanienne, soit à celle qui considère la mélancolie comme une structure psychique autonome. Toutefois, les deux théories s’orientent par rapport à la formule exprimant la mélancolie en tant que *manque réel de l’objet symbolique ayant comme agent un père imaginaire*. Mais les conceptions de ces deux théories à propos de l’interprétation du problème de la *privation*, demeurent incompatibles. (Pour une analyse de ce débat voir « Supplément 7 » du tome 2).

**Giorgio de Chirico**

L’œuvre de Giorgio de Chirico incarne pleinement la tension intérieure du modernisme. Elle est dominée par la discordance entre un passé dont les tessons épars jonchent le seuil du XXe siècle, et un avenir qui sera embrigadé par la technique et l’industrie. Sa fixation par rapport au passé est enracinée dans ses origines italiennes : la culture classique, les ruines de l’antiquité, la nostalgie d’une patrie utopique. De surcroît, il vit une expérience particulièrement brutale lors de sa confrontation avec un avenir révolutionnaire. Son œuvre fait entrevoir une réponse qui fait état tout autant des caractéristiques formelles d’une nouvelle spatialité que le cubisme et l’abstraction élaboreront, qu’une nouvelle iconographie qui se sentira chez elle dans le surréalisme.

Confronté à des œuvres de la période *Pittura Metafisica,* (pré 1918), personne ne peut se tromper sur leur patine nostalgique : De Chirico plante le décor mythique d’un monde perdu, mais il y juxtapose des éléments de l’univers industriel : un monde en permanente mutation, instable et déséquilibré, transi d’exploitation humaine et de manipulation spatiale, de terreur et d’arbitraire.

De Chirico ressent d’emblée le rayonnement totalitaire de ce nouveau monde, parce qu’on y a fait table rase des matériaux naturels qui font l’affaire de l’artiste. Ajoutons à cela le fascisme montant auquel De Chirico est radicalement confronté.

Très tôt il comprendra ce mouvement social tel une réponse erronée à l’inquiétude profonde propre au modernisme. Qu’il s’agisse du nazisme politique ou de l’utopisme futuriste de Marinetti dans le domaine de l’art, les deux démontraient pour lui de manière définitive que le modernisme n’était pas à la hauteur de son nom : ce n’était que de la barbarie archaïque affublée d’un déguisement « moderne ».

De Chirico a été un des premiers qui a su faire une synthèse de tous les aspects de la « condition humaine » moderniste à l’intérieur d’une peinture, qu’il s’agisse de ses débuts glorieux ou de sa déplorable évolution. Des colonnes corinthiennes côtoient des cheminées d’usine, des locomotives longent des frontons grecs, des temples antiques avoisinent des industries modernes.

Les artistes de la Renaissance ont dû avoir des sentiments analogues en contrastant leur univers avec celui de l’Antiquité. C’est un sentiment d « Unheimlichkeit » comme disent les Allemands de façon intraduisible : ne pas se sentir chez soi dans un monde dans lequel on a pourtant grandi, se sentir mal à l’aise en compagnie d’un intime, ne plus se reconnaître en regardant dans le miroir.

Mais De Chirico va plus loin : l’espace familier cesse d’exister, les corps connus cessent de vivre, les ombres ont l’air aussi opaque et dur que des murs ; il définit une nouvelle ordonnance de l’espace. Des éléments primitifs, voire inconnus, pénètrent l’agora dégagée. De Chirico se réfère en toute connaissance de cause à la perspective artificielle de la Renaissance, mais pour en modifier le code, car personne n’a jamais habité l’espace perçu à travers la perspective de la Renaissance, personne n’a parcouru ses profondeurs suggestives, personne ne s’est orienté d’après ses points de fuite. Déjà depuis la Renaissance, la mélancolie a été associée à l’impossibilité de dominer l’espace avec des moyens géométriques. De Chirico crée des perspectives erronées, des portiques trompeurs, des contreforts n’émanant pas d’ombre et des tringles qui en jettent, des montres et des cadrans solaires mal réglés qui déstabilisent le lieu et le temps. Sa lecture de Schopenhauer et Nietzsche, deux intellectuels dont les impitoyables analyses ont mis le modernisme occidental à nu, l’inspire. Son guide n’est pas le dieu du souvenir – Mnémosyne –, mais le dieu cannibale et castrant du Temps, Saturne : brutal, semant la terreur, farouche opposant à toute diffusion de connaissance et culture. (Variante : sortant son pistolet dès qu’il entend le mot « culture »). On craint d’accéder aux espaces de de Chirico, ils invitent l’*agoraphobie* ; ils se montrent ainsi comme des métaphores de l’espace moderne. Chez De Chirico, on a dépassé le point de non-retour. L’être humain se trouve vulnérable et nu face à un vide béant, devant un « non-lieu ». Son art fait apparaître un « loculus » imaginaire qui ne saurait jamais coïncider avec aucun espace réel. Au cœur du néant moderniste, l’art réussit à créer un lieu sacral à l’image *de ce qui eût pu être*. Malheureusement la civilisation européenne a emprunté des chemins menant nulle part, si ce n’est vers une décrépitude fatale et universelle.

L’Académie française a élevé De Chirico au rang des « immortels ». Lui aurait bien aimé voir son art intégrer l’histoire de façon anonyme. Il concevait son œuvre comme un univers plus authentique que le monde moderne.

**FRAGMENTS DE VIE** (Baldacci, 1997)

Giorgio de Chirico a vu le jour à Volos, en Grèce, le 10 juillet 1888 et décèdera le 20 novembre 1978 à Rome. La famille de de Chirico était d’origine Levantine, par conséquent plus Dalmatienne qu’Italienne. Elle a séjourné pendant des siècles à Ragusa (aujourd’hui Dubrovnik) jusqu’à ce qu’au début du XVIIIe siècle le militaire Luca de Chirico embrasse une carrière diplomatique à Constantinople avec le titre de baron. Durant un siècle et demi, les de Chirico fréquentent d’autres familles nobles et de nombreux mariages sont conclus.

Entretemps, cette famille catholique continue à pratiquer l’italien. Pendant le Risorgimento (l’unification italienne entre 1820 et 1861), les De Chirico se sont engagés du côté du royaume de Sardaigne, ce qui explique le lien avec Turin ; elle y gagnera aussi la nationalité italienne. A travers ses activités internationales et diplomatiques, le grand-père du peintre réussit à établir sa fortune. Les tensions entre la Turquie et l’Italie finissent par compromettre cette richesse familiale. Le père de Giorgio, Evaristo de Chirico, s’établira en tant qu’ingénieur des chemins de fer et parviendra toutefois à maintenir une certaine aisance.

Pour des raisons restées floues, le frère aîné d’Evaristo exerçant en principe le métier de marin, n’est plus, à partir de la trentaine,  sorti de chez lui; il ne voulait plus côtoyer la mer qu’en l’observant par une fenêtre. Quand il atteindra un certain âge, Giorgio va tout de même encore écrire un poème intitulé « Sur la mort de mon oncle » qu’il lui dédiera.

Pendant son enfance, Giorgio déménage plusieurs fois de Volos à Athènes et vice versa, au rythme des contrats de son père. Ce dernier aurait surprotégé ses deux fils, angoissé par leurs perspectives d’avenir. Il décèdera en 1905, (l’année des 17 ans de Giorgio), des suites d’une maladie chronique qu’aucun médecin n’a pu diagnostiquer de manière concluante. C’est pour lui un terrible choc. Commence une série de crises de mélancolie, ainsi que des troubles intestinaux qui le poursuivront toute son existence. Malgré l’éducation particulièrement rigoureuse reçue de son père, Giorgio lui voue une admiration sans faille. Il qualifie simultanément cette éducation de jésuitique (la honte et les tabous) *et* de spirituellement libre. Giorgio écrit que le père et les précepteurs assuraient une formation couvrant de multiples domaines de façon très nuancée : il y avait la lecture des classiques et l’apprentissage du dessin, surtout géométrique. Il en témoigne dans ses mémoires qui contiennent principalement des descriptions idylliques de la Grèce de sa jeunesse.

A propos de la mère Gemma Cervetta, nous savons peu de choses. Les aristocrates de la famille de Chirico la traitent avec beaucoup de condescendance en raison de son humble extraction. De surcroît, avant d’avoir rencontré son futur époux, elle chantait dans des opérettes, activité particulièrement peu réputée. Malgré ce mépris, Gemma fait preuve d’une personnalité vigoureuse, forte et dominante. Après le décès de son mari, elle se vouera corps et âme à l’avenir de ses deux fils qu’elle conditionnera, vraisemblablement, pendant trop longtemps ; Giorgio semble n’avoir jamais pu s’extirper de cette influence et de tout ce qui l’unit si solidement à sa mère.

Il développe un dégoût virulent pour tout ce qui relève de l’homosexualité. Avant son premier mariage avec Raissa Kroll (en 1924), il n’aurait jamais eu de rapports sexuels. (?) Quant à cette première relation, ou celle ultérieure avec Isabella Pakswer, elle se caractérise par une entente purement cérébrale et spirituelle. Sa relation avec ses épouses restait ainsi assez idéalisée ; il ne considérait pas les rapports sexuels indispensables en présence d’une intimité intellectuelle. Les époux faisaient également chambre à part, mais lui, parallèlement, ne faisait aucun effort pour dissimuler ses escapades sexuelles.

Son amour exceptionnel pour l’Italie est remarquable et ce pays devient littéralement sa patrie spirituelle. Le père Evaristo avait jadis pris l’habitude d’inviter des marins italiens à sa table. Les consommables quotidiens viennent de l’Italie ; la bibliothèque paternelle est agrémentée de portraits du roi Umberto et de la reine Margherita d’Italie. Cette omniprésence de l’Italie en a fait pour lui le type même de l’idéal mythologique.

Après le décès du père Gemma, Andrea et Giorgio entreprennent un voyage parcourant l’Italie pour finalement venir s’installer à Munich. De 1906 jusqu’en 1909, Giorgio y étudie à l’académie des Beaux Arts où il développera un grand intérêt pour les valeurs spirituelles dans l’œuvre d’Arnold Böcklin et Max Klinger. Le néo-classicisme et le romantisme de l’architecture de Munich n’arrêtent pas de le fasciner aussi. Est-il possible qu’il ait pu introduire les « *Stimmungen »* dans ses *« piazzas »* italiennes grâce à ces influences ? Dans tous les cas, c’est là qu’il est entré en contact avec les philosophies de Nietzsche, Schopenhauer et Weininger.

La passion que Giorgio voue au latin est sans bornes. Ses cartes postales et ses portraits sont ornés d’aphorismes latins. Il lit Pascoli et Horace dans le texte. Cette langue ancestrale est apte à rendre les plus profondes émotions de son âme. Le latin – écrit-il lui-même – célèbre le mystère mieux qu’aucune autre langue, chose valable aussi pour l’architecture romaine. A l’occasion de ses voyages à Rome et Florence, une esthétique de l’architecture se développe, poétique et stylée. On dirait qu’elle fait revivre les mystères d’antan à travers des expériences ancestrales et nostalgiques.

Son séjour à Florence est marqué par une révélation importante qu’il exprime en français :

“*À propos de toutes ces questions, je dirai maintenant comment j’eus la révélation d’un tableau que j’exposais cette année au Salon d’Automne et qui porte le titre : L’énigme d’un après-midi d’automne.*

*Par un clair après-midi d’automne, j’étais assis sur un banc au milieu de la Piazza Santa Croce à Florence. Certes, ce n’était pas la première fois que je voyais cette place. Je venais de sortir d’une longue et douloureuse maladie intestinale et me trouvais dans un état de sensibilité presque morbide. La nature entière, jusqu’au marbre des édifices et des fontaines, me semblait en convalescence. Au milieu de la place s’élève une statue représentant le Dante drapé dans un long manteau, serrant son œuvre contre son corps, inclinant vers le sol sa tête pensive couronnée de lauriers. La statue est en marbre blanc, mais le temps lui a donné une teinte grise, très agréable à la vue. Le soleil automnal, tiède et sans amour, éclairait la statue ainsi que la façade du temple. J’eus alors l’impression que mon tableau me vint à l’esprit, et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment : le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J’aime appeler aussi l’œuvre qui en résulte une énigme.”* (De Chirico, 1985 [1911-1915], pp. 31-32).

Ce n’est que plus tard à Milan qu’il va représenter cela dans la peinture « *L’enigma di un pomeriggio d’autunno »,* 1909-1910 *(L’énigme d’un après-midi d’automne).* Toutes les œuvres précoces ont vu le jour ainsi, notamment à partir d’un vécu visuel et d’esquisses fait sur les lieux. On en restera là à propos de la biographie de De Chirico, parce que nous voulons nous concentrer sur le genre d’expériences qu’on vient de mentionner et sur toute cette période. Nous aimerions seulement jumeler à la description de De Chirico, la coïncidence frappante de trouver dans un texte de Freud *« Das Unheimliche »* (Traduit en français sous le titre *« L’inquiétante étrangeté »*), une expérience semblable qui se déroule autour d’une piazza italienne.

« *Mais après avoir erré sans but pendant un certain temps, je me retrouvai soudainement de nouveau dans la même rue. (…) Précipitamment, je laissai la rue derrière moi avec, comme seul résultat qu’après de nouvelles péripéties, je me retrouvai pour la troisième fois au même endroit. Je fus saisi d’un sentiment que je ne peux décrire qu’en le qualifiant d’étrangement inquiétant, et je me réjouissai quand j’eus rallié la piazza que je venais de quitter, oubliant toute exploration ultérieure. » (traduction propre Freud, 1970 [1919], p. 260).*

Au cours d’une expérience étrangement inquiétante, Freud discerne un retour de l’identique, une itération coercitive intérieure animée par des complexes infantiles refoulés, ressuscités par une impulsion déterminée. Les expériences étrangement inquiétantes empruntent fréquemment leur caractère démoniaque, énigmatique, insolite ou sinistre à l’éternel retour de certains fantasmes. De Chirico lui-même fait état, par rapport à son art, de concepts tels que « révélation », « énigme », « fatalité », « mystère » et le monde lui apparaît comme « un immense musée d’étrangeté ».

Le peintre s’appuie constamment sur des mythes et des iconographies classiques pour donner un cadre à l’histoire de sa propre vie. Aux souvenirs de son enfance, il attribue une distinction artistique et une justification logique. Ainsi, lui inspirent les mêmes sensations, selon ses propres dires, la lecture d’autrefois de *Pinocchio* et celle actuelle du *Zarathustra* de Nietzsche.

Baldacci (1993, p. 83) interprète sa façon de s’identifier aux figures mythiques de l’Antiquité comme une révocation du temps lui-même. Ce qui laisse une conception d’un *présent perpétuel,* le « *nunc stans »* des théologiens, que nous avons aussi rencontrée dans l’*acedia,* la *maladie des moines,* une variante médiévale de la mélancolie.

De Chirico regarde sa vie comme un retour à la mythologie gréco-romaine : Comment, en quittant la Grèce et après maintes mésaventures, a-t-il rejoint Rome ? Il s’identifie à l’archétype de l’artiste-démiurge au commencement du temps. L’être humain regarde les mystères de l’univers en face.

De Chirico aspire à couler ces images dans des moules qui lui semblent être suggérés par des prophètes murmurant à son oreille : des jeux d’ombre et de lumière sur des édifices solides, des statues de philosophes-rois scrutant l’horizon, la résonance de la mer et les « chercheurs de l’énigme ». Ses catégories métaphysiques portent encore et encore sur l’origine, ce qui apporte probablement la clé de sa créativité.

Mentionnons à nouveau que de Chirico a lutté toute sa vie contre des troubles physiques et mentaux, allant de complications au niveau de la digestion jusqu’aux migraines accompagnées de malaises hypochondriaques et de dépressions. De fin avril à mi-août 1917, il est de nouveau victime d’une crise dépressive et se trouve exempté de service militaire. Il est interné dans la Villa Seminario, un hôpital militaire pour malades mentaux qui se situe à la campagne près de Ferrare.

**Le fantasme**

Freud écrit par rapport aux aberrations sexuelles (Freud, 1972 [1905], pp 66-67), que le conditionnement culturel de la pudeur liée à la nudité œuvre justement à titiller la curiosité sexuelle. Le dévoilement des parties « honteuses » dissimulées est sublimé au niveau de l’art, en déviant cette curiosité pour la faire porter sur le corps nu dans son ensemble. En témoigne l’excessive nudité dont regorge l’histoire de l’art. Cette scopophilie dévoile la façon dont notre curiosité visuelle est structurée tout autour de ce qui lui demeure dissimulé. Notre culture écarte ainsi certaines zones corporelles de notre champ visuel, gratifiant du même coup la soif du voyeur, et permettant ainsi le retour du refoulé. Que ce mécanisme fonctionne encore aujourd’hui – en cette ère d’art moderne et postmoderne, d’échanges digitaux et de pornofication – paraît extrêmement incertain. Il s’agit plutôt d’étendre le champ de l’argument freudien : ce qui nous fascine dans le monde visuel est précisément ce qui en est absent, une absence qui n’est pas inévitablement celle des organes sexuels. L’image exhibe d’autant plus ce qu’elle occulte.

Qu’est-ce, dans ce cas, ce qu’on ne nous montre pas ? Ce qui ne se dévoile pas du coup est le regard qu’autrui pose sur nous. Nous y sommes confrontés par exemple, lors que dans une salle d’attente, nous fixons quelqu’un quand brusquement notre regard croise le sien. A ce moment, nous comprenons mieux de quelle manière la tension entre le « regarder et le voir » ont inspiré cette dialectique lacanienne : on nous regarde bien avant que nous soyons capables de voir.

Big Brother a toujours été là. Cette dialectique nous poursuit encore en marchant sur une plage où des femmes bronzant topless nous efforcent à respectueusement regarder ailleurs. En vain, car les yeux qui pointent au bout de leurs seins nous dévisagent. Et l’autre, que voit-elle en nous? Contre cela précisément nous essayons de nous protéger en offrant au regard de l’autre une *imago*, en arborant un masque social. C’est à l’image que nous offrons à autrui, et par extension, à l’œuvre, que son créateur présente au monde, que le rôle crucial est ici attribué. Quel est le masque que porte Giorgio de Chirico en œuvrant ? Quel fantasme se dévoile en se dérobant ?

Le psychanalyste anglais Darian Leader écrit : « La création artistique est quelquefois une manière d’écarter, par des sacrifices, ces terribles exigences et ces forces intrusives qui hantent la vie de tant d’entre nous. » (Leader, 2011 [2002], p. 72). Cette fuite artistique réussit à se substituer à l’empreinte d’une *scène primitive* esquissant une jouissance sexuelle fantaisiste, débridée et naturelle, à remplacer cette *imago* dans le cadre de l’œuvre. Une œuvre qui comble le vide, le manque généré par l’entrée dans le monde de la parole. Depuis notre expulsion du paradis infernal des plaisirs naturels, complets et pervers (une construction mentale produite après-coup), nos corps empruntent la voie dictée par les normes, interdits et lois qui habillent notre nudité - de sens, d’hygiène, de châtiment et de quelques ersatz licites du plaisir. Autrement dit, le manque fonde et façonne la subjectivité humaine.

La théorie Lacanienne de la sublimation s’apparente distinctement à la conception de Freud : la gratification de la pulsion par substitution de l’objet sans refoulement de quoi que ce soit. Lacan interprète la sublimation comme un processus psychique reconnaissant comme tel – substitution permanente de l’objet – le système pulsionnel. Le sujet reconnaît la nature de la pulsion. Que cela soit possible sans refoulement, signifie qu’il s’agit d’une catégorie bien particulière du savoir. Les pulsions investissent le domaine entre les objets partiels et la Chose, l’objet total du manque. Le processus lié à la sublimation produit des signifiants qui ne sont jamais « ça », qui ne réussissent pas seulement à ne jamais murer la béance, mais qui n’arrivent en aucun cas à faire oublier la présence du vide de la Chose derrière l’objet créé. La charge d’une peinture est de sustenter à l’aide d’un objet le regard scopique, le désir de contempler, la jouissance visuelle. La peinture met l’œil au repos. Nous sommes émus au-delà de la gratification partielle d’une pulsion. Le point de manque est l’essence de la jouissance esthétique. L’art promet, entretient l’espoir. Lacan fait remarquer les endroits vides dans une composition (pensez au phénomène de l’anamorphose). Il existe toujours une chose dont on peut constater l’absence.

Lacan définit la sublimation comme « le processus qui élève l’objet à la dignité de la Chose. » La sublimation investit le vide de la Chose. Dans l’expérience amoureuse, l’autre est sublimé au point de devenir unique. Ce cachet unique est une création de l’amour. Le timbre d’une voix, la fossette d’une joue, la façon de mouvoir ou marcher, la sonorité d’un rire… de mille et une manières la passion célèbre l’unicité de l’autre.

L’exemple par excellence auquel Lacan se réfère quant à la sublimation concerne l’amour courtois tel qu’il se présente vers la fin du Moyen Age. Ici a germé l’idéal occidental et romantique d’un amour hybride : mélange de passion pure et d’obsession génitale. La poésie courtoise des troubadours traite de « La Femme », mais le chevalier est hanté par une sexualité génitale et pulsionnelle. Sa catégorie d’amour dépouille la femme de toute substance réelle. Elle devient évanescente, une béance, objet d’adoration d’un côté, elle s’emplit de toutes les formes perverses de la jouissance de l’autre. Pas question d’idéalisation au niveau de cette sublimation. Le bénéfice esthétique lié à la sublimation ne relève pas chez Lacan du « Beau » mais plutôt du « Vrai »… et ce qui est vrai n’est pas forcément beau à voir. Pour l’artiste il ne s’agit pas, comme le conçoit Freud, de donner une belle forme à son désir défendu, afin que, pour récompenser sa crânerie, le collectionneur puisse acquérir une petite peinture. Non, Lacan fait plutôt appel à l’art minimal. Un ensemble d’objets banals, des formes pures sont présentés en série. L’assemblage de ces objets sous forme de collection modifie leur statut. L’ensemble révèle la Chose derrière les objets. Cette série formaliste donne la place centrale au vide qui, centralisé, caractérise la sublimation artistique. En l’occurrence, il nous mène au cœur de l’énigme de la création. Dans un mythe cosmogonique grec impliquant la création ex nihilo, la création à partir de rien, il est question d’un vase. Ce dernier, le pot donc, offre l’ultime métaphore de tous les mystères de la création. Le potier crée, en tournant ses pots, un vide, un trou à remplir. Ce mythe précisément montre comment un néant se trouve à l’origine d’un autre néant. Ce qui est quand même l’enjeu propre du concept de « signifiant ». Le signifiant sature de sens des choses insignifiantes au niveau du réel, tente d’emplir le vide propre au réel, de donner une forme au vide. Qu’il s’agisse de l’architecture (la création d’un espace vide, coupé de l’autre vide universel) ou de la peinture (la création d’un vide illusoire derrière le plat du plan) ou des peintures rupestres archaïques (la décoration d’un intérieur), tout art aspire à chaque fois à maîtriser un vide.

La jouissance humaine semble fonctionner ainsi. Nous préférons nous gratifier d’une absence, plutôt que de la présence d’un objet partiel. En comblant ses pulsions, on vise l’anéantissement de l’être de l’Autre. Le Beau peine à y puiser son sens. Il ne fait pas partie du processus créatif. Le Beau va plutôt mettre des bâtons dans les roues de la liberté créatrice. Tout créateur prend des risques en explorant les limites de l’inconnu. Il est suspendu au-dessus du vide qui calcule quand il va sombrer. Là exactement intervient le Beau, espérant l’empêcher de basculer. La beauté esthétique coupe le chemin à la destruction établie au cœur de toute créativité. La beauté occulte l’abominable abîme de la vérité ; la vérité dévêtue se voile de l’expérience esthétique.

Il y a un lien étroit entre le processus créatif et l’énigme de l’éternel féminin. Qu’elle soit muse ou objet phallique, voire source d’inspiration, la femme est aux origines de toute créativité. L’impossibilité de signifier le sexe féminin fait en sorte qu’hommes et femmes cherchent son essence. Mais l’essence féminine étant méconnaissable, on la couvre d’imaginaire, de fantasmes, d’objets partiels et de symptômes. Faire éclore chez le sujet un savoir concernant l’absence radicale d’une relation entre homme et femme, voilà la fonction du processus de sublimation.

De là la question : comment situer le processus créatif de Giorgio de Chirico par rapport à cette hypothèse ? La période de la *Pittura Metafysica* de De Chirico est globalement interprétée par la réception comme mélancolique. Que cela nous apprend-il sur la mélancolie en tant que catégorie psychopathologique ? Ou mieux : qu’y a-t-il de typique dans le fantasme qui fonde la mélancolie?

Nous comprenons le fantasme comme un arrêt sur image, c’est-à-dire comme l’immobilisation d’un déroulement filmique – exactement à l’instant où une scène traumatisante s’annonce. De cette manière, le fantasme devient une protection contre l’irruption de la scène traumatisante. Par conséquence le fantasme ne fait que se répéter ; une image qui s’entête pour éviter pire.

De telles images itérées et obstinées reviennent sans cesse pendant la période de la *Pittura Metafysica* de Giorgio de Chirico.Il n’existe pas uniquement une répétition persistante des mêmes motifs (fontaine, ombre, train à l’horizon), mais les œuvres de cette période témoignent aussi dans leur iconographie d’innombrables ambivalences stéréotypées :

* une statue d’Ariadne éplorée faisant face à un ensemble de figures paternelles et politiques ;
* la solitude et l’abandon d’une figure isolée sur fond d’un couple quittant les lieux ;
* contraste architectural entre modernité (trains) et antiquité (colonnes) ;
* des points de fuite paradoxaux ;
* espace illusoire entre profondeur et horizon ;
* l’heure indiquée par une horloge contredisant la luminosité de l’instant ;
* confusion entre départ et arrivée ;
* des ombres portées de façon impropre ;
* l’innocence d’un enfant qui joue, contrastée avec un monde adulte et menaçant ;
* un fils sorti de l’antiquité confronte un père moderne ;
* une présence massive s’opposant à des figures fugaces et anonymes ;
* une méduse aux yeux éteints ;
* des paroles intégrées dans l’image sont réduites à des signes énigmatiques.

Ces ambivalences mentales constituent des ingrédients typiques du discours mélancolique. Freud octroie déjà une place centrale à l’ambivalence du deuil dans son essai *Trauer und Melancholie* (Freud, 1975 [1917]) : au chagrin se mêle la colère inconsciente provoquée par la perte de l’objet aimé. La mélancolie dresse cette agression contre le moi propre. « Le mélancolique châtie l’image de la personne aimée, mais cette image est devenue leur propre moi.» (Leader, 2011 [2008], p 67).

De Chirico avait perdu son père pendant l’adolescence. La figure paternelle apparaît dans son œuvre comme une présence passive, comme un objet du regard, comme une chose féminine. Cela nous rappelle Freud qui, dans ses cours introduisant la psychanalyse, écrivait du *fantasme primaire*: « (…) il remplit les blancs dans la vérité individuelle en y plaçant des vérités préhistoriques. » (Freud,1969 [1916], pp. 371-372). Ceci me paraît tout à fait concerner De Chirico. Quand nous parcourons ses mémoires, nous tombons sur maints passages lyriques parlant du père (De Chirico, 1971 [1962], pp 7-18). Ses mémoires sont saturées de cette admiration sans bornes vouée au père. Giorgio le voyait comme un gentilhomme du XIXe siècle, personnage cérébral et hautement vertueux qui *défendait les derniers remparts de ces valeurs* face à une modernité qui n’en était plus digne. Son père lui a appris à dessiner selon les normes académiques, lui a procuré un enseignement classique à domicile etcétéra… etcétéra … Mais jamais il ne lui a révélé que la famille plongeait ses racines dans un passé aristocratique. Il est alors frappant de découvrir comment une lecture des mémoires montre un De Chirico qui s’autoproclame le héros par excellence d’une tradition perdue.

Comment interpréter ce *fantasme de l’origine*, ce *fantasme de la séduction, de l’ascendance,* qui s’adresse assez agressivement au charme mythique déployé devant le père noble par une mère d’humble extraction ? (Foster, 1993, pp. 57-98). Nous savons que de Chirico a été profondément influencé par l’écrit *Geschlecht und Character* du philosophe autrichien Otto Weiningerpublié en 1903, portant entre autre sur les effets psychologiques des formes géométriques. De Chirico plaide pour une nouvelle psychologie métaphysique des choses, capable de faire chavirer la terreur émergeant de droites et d’angles : «  (…) le plaisir et le chagrin (…) dissimulés dans un portique, l’angle d’une rue ou d’une pièce (…). » (De Chirico, 1971 [1962], pp. 57-58).

L’inquiétante étrangeté des objets perdus ne manque pas de trahir une vision traumatique, tout comme l’ambivalence de signes familiers qui, brusquement, arrêtent d’être rassurants. S’y ajoute leur surgissement dans un cadre rappelant le métier d’ingénieur du père : instruments, esquisses, plans, notices… Le fantasme sexuel de la séduction est codé distinctement dans son œuvre en perspectives angoissantes, en espaces claustrophobes, en signifiants énigmatiques. Dans des œuvres plus tardives, nous voyons apparaître le mannequin d’étalage ou de tailleur arborant un autoportrait, une construction géométrique pour séduire le père. La séduction fantasmatique du père est représentée intervertie, comme le désir d’être séduit par lui. Foster retrace comment, dans son œuvre, De Chirico accomplit l’incorporation mélancolique du défunt père (Foster, 1993, p. 71). Giorgio était âgé de 17 ans quand le père si exalté succombe à une affection – à ses yeux – mystérieuse. Cette tragédie s’extériorisera comme nostalgie d’Italie, aussi dans l’adoption de styles néoclassiques et de la technique des grands maîtres qu’il ne cesse de glorifier ; il s’autoproclamera *Pictor Classicus* et en fera un autoportrait ; il s’approchera du fascisme de Mussolini si surchargé clichés, doctrine qui était sensé ressusciter gloire et grandeur de l’empire Romain disparu. Il peindra la vacuité des *piazzas* etles *manichini* fantomatiques, spectres dépourvus de sexe, etcétéra…

Pour le mélancolique, l’objet perdu – chez de Chirico il s’agit du père – est partiellement inconscient. De Chirico ne fait que revivre cette absence dans son œuvre. Il intériorise l’objet perdu, mais conserve vis-à-vis de lui une attitude équivoque. Cette ambivalence s’exprime d’un côté par la passion avec laquelle il le chérit, de l’autre dans sa manière angoissante de le mettre en scène. Je reviens volontiers sur la métaphore du masque comme image. En visualisant ainsi le père encore et encore par le masque, De Chirico tente d’exorciser son retour en sélectionnant justement cette représentation-là dans son imagerie, comme certaines tribus africaines (telles les Dogons) pratiquent, masquées, des rituels mortuaires pour exhorter les ancêtres à se tenir tranquilles. Le père de de Chirico roule bien les mécaniques de son ubiquité symbolique, mais il ne comble pas le vide que laisse ce je ne sais quoi qu’il n’a jamais pu transmettre concernant les origines. Cette lacune n’a cessé de hanter l’âme de de Chirico et elle se laisse invariablement deviner dans sa créativité.

Souvenons-nous d’un passage dans les mémoires de de Chirico, évoquant le décès de son père. Giorgio se promène dans la rue par un beau jour ensoleillé du printemps, et entrevoit comment un ample linceul noir, gonflé par le vent, semble vouloir s’envoler depuis un balcon. Ce présage (?) l’angoisse, et il fait précipitamment demi-tour. Chez lui, il trouve son père inanimé au lit, serein et calme, le visage heureux, comme s’il s’était assoupi après une longue et épuisante journée de labeur. (De Chirico, 1971 [1962], p. 47). Par son œuvre, De Chirico parvient à cautériser la plaie laissée par cette mort.

Dans ses toiles, les objets apparaissent comme des signes symboliques et secrets venus de temps archaïques, comme un chiffre cabalistique des choses. Celles qui nous entourent dans notre quotidien symbolisent une réalité transcendante. De cette manière, De Chirico installe un univers d’objets allégoriques qui ne peuvent s’accomplir qu’aux yeux d’un dieu ou d’un père perdu et idéalisé. De Chirico mentionne à plusieurs reprises « la solitude des signes », comme s’il ne croit pas qu’ils puissent réussir à prendre leur place dans les réseaux symboliques de la signification. Brusquement les objets surgissent du réel comme des messages d’ailleurs et en acquièrent une valeur pour l’éternité. Des contours anthropomorphes s’emparent des choses. La cloison séparant l’intérieur de l’extérieur en devient transparente. Malgré la présence sur les toiles de créatures et d’espaces construits, une inquiétante vacuité les domine. La spatialité a quelque chose de sublime, le temps par contre s’avère inexistant. Les icônes de de Chirico semble présager la philosophie de Heidegger : le monde qu’ils occupent est comme un océan inerte, muet, insensé, lisse et satiné – les hommes y divaguent sans but, aveuglés par l’immensité du Néant. Mais en distinguant le vide de ce néant, c’est plutôt le vide – le vide comme objet du désir – que le père de de Chirico a laissé, ce qui a donné naissance à sa créativité artistique. Au sein de l’iconographie de de Chirico, l’absence paternelle, en plus de l’ignorance à propos de sa descendance ancestrale, se mutent en métaphysique par ce qu’on pourrait nommer le Néant absolu. L’œuvre de de Chirico nous prend à témoin du fantasme de l’origine comme éternité, comme négation de la possibilité d’une rencontre fortuite entre un père et une mère qui se seraient tout simplement aimés. Lacan entend le deuil comme un processus psychique édifiant un lieu vide. A l’objet que nous désirons se substitue un objet qui en réalité est une absence. Et en intériorisant l’objet perdu, nous intériorisons aussi les objets qui y sont associés. Ce sont ces images associées que de Chirico évoque dans ses œuvres. Il s’agit de ce que Lacan appelle *l’objet petit a* : un point de vide et de perte qui ne se prête que péniblement à la visualisation ou à la reproduction. La quête artistique de de Chirico peut se comprendre comme une suite perpétuelle de tentatives visant à constituer l’objet, mais qui dérive progressivement vers le lieu de l’*objet petit a,* situé en dehors de la concaténation signifiante. Le mélancolique se trouve tiraillé entre deux mondes : il est confronté au choix déchirant entre se laisser mourir avec l’objet ou renaître au monde des vivants. La mélancolie implique une identification avec l’objet perdu. Se profile alors inéluctablement la question : l’artiste achève-t-il la sublimation dans son œuvre ou pas ?

Annette Runte en parle dans son essai *Dinge sehen dich an. Die Melancholie des leeren Platzes in der metaphysischen Malerei (Des choses t’observent. La Mélancolie du lieu désert dans la peinture métaphysique) :* « Même si les objets constitutifs de de Chirico évoquent dans le cadre de leur espace concret l’illusion d’un présent, ils renvoient en même temps à quelque chose qui se soutire à la représentation. En quoi, ils équivalent avant tout à l’objet lacanien *petit a* (…). » (Runte, 2005, p. 416). C’est précisément cela qui adhèrera à la rétine des spectateurs, des critiques, des historiens d’art et des esthètes… Nous sommes alarmés par le sinistre silence qui nous accroche parmi tous ces objets et effigies laissés à leur sort. Dans sa mélancolie, un objet concret et réel – le père – matérialisera la dimension du manque. La perte de l’être aimé devient un insoutenable gouffre, menaçant sans répit de l’engloutir. Le mélancolique n’est pas tant fasciné par ce qu’il a perdu que par la perte elle-même. Le manque est le manque du manque. La perte et l’objet fusionnent à en devenir indistincts. Les exercices esthétiques engendrent la possible présence physique de cette absence. Le travail de l’artiste britannique Rachel Whiteread l’explicite : elle fait des maquettes moulées d’intérieurs architecturaux vides (« House » visible à Londres). Il s’agit de constructions monolithiques évoquant le vide de la mélancolie : un vide épais, inéluctable et omniprésent.

Le psychanalyste Christian Vereecken (Vereecken, 1994) établit un lien entre la mélancolie et la problématique de la privation, développée par Lacan qui spécifie trois formes fondamentales du manque correspondant aux trois temps du processus œdipal : frustration, privation, castration. La privation concerne alors le manque réel d’un objet symbolique ayant comme agent le père imaginaire. La mélancolie renferme un refus du symbolique que le père eût pu/dû transmettre. En jeu est le refus du père castrateur.

Les autoaccusations du mélancolique sont du genre symbolique. La raison doit en être cherchée dans le domaine des cachoteries au cœur de l’histoire familiale. Le compte-rendu de certains événements n’a pas été fait : adoption, adultère, apostasie, migrations non élucidées ? Les tourments du mélancolique se situent dans l’ordre symbolique, plus spécifiquement au niveau du rôle du père, là où la fonction symbolique doit aussi s’attacher au père réel, celui qui saute maman.

Pour en finir avec Œdipe, quelque chose du rôle paternel doit s’intégrer à la personne du père. La mélancolie fait donc en sorte que le père devienne une entité divisée. Ainsi, une affection plus ou moins courante pour le père peut s’accompagner d’une attitude de refus quasiment métaphysique vis-à-vis des signifiants, des distinctions du père. Le mélancolique n’assimile jamais vraiment ces distinctions.

**Le fils prodigue**

A partir de ces contextes, nous aimerions revenir plus concrètement sur l’œuvre de De Chirico. Nous allons nous limiter à la peinture *Il Figlio Prodigo* de 1917 et à quelques autres qui brodent sur le même thème. Nous allons jeter un coup d’œil sur les interprétations des critiques d’art, et si on peut trouver des correspondances avec la théorie de la mélancolie de Christian Vereecken.

Indépendamment de ce que l’aspect narratif symbolise, on est frappé d’entrée, du point de vue iconographique, par le mannequin qui personnifie le fils prodigue. Le décor est toujours une piazza italienne (remplacée dans des œuvres ultérieures – à partir de 1926 – par un intérieur), mais cette fois-ci il y a un mannequin (après, à partir de 1926, un héros grec) qui, lassé de ses voyages et de ses aventures, vient retrouver son père. Le père, lui, vient de descendre du socle où il fut statue, pour saluer le fils qui, en mannequin, matérialise une anatomie de la mélancolie : sa silhouette correspond à une figure humaine figée sous la forme d’un pantin en bois (complet avec boulons, patrons et morceaux de tissus découpés), construit avec peu d’éléments organiques (les mains et les pieds), mais d’autant plus d’objets géométriques (règles, équerres, fil à plomb, grilles, etcétéra…) Il n’a pas de visage, mais toute son attitude (la courbure de la tête) exprime son désespoir. Chez les critiques on trouve des données qui s’accordent avec le syndrome de Cotard : l’idée de damnation (Laurent), l’indifférence à la douleur (Laurent), l’impression de destruction de divers organes, de ne plus avoir de cerveau, d’être mutilé (Laurent), l’illusion d’être indigne (Soler), le mutisme (Pellion), le sentiment d’être au bout de ses forces (Soler), l’absence d’un signe idéal (Soler).

Le mannequin est ce qui jadis fut un homme et qui doit maintenant, toute honte bue, se présenter à ce qui l’a engendré : le père, la tradition, la lignée… Le père descend de son socle, tout à son innocence blanche et prêt à pardonner, ouvre ses bras à son fils. Quel passé « le petit homme » traîne-t-il derrière lui ? Doit-on penser comme Wieland Schmied au poème d’Apollinaire, dans lequel une figure phallique passe le plus clair de son temps à séduire ces dames avec sa flûte ? Jolle de Sanna rappelle la façon dont le jeune homme avait quitté la maison paternelle pour faire un long voyage, désenchanté de tout et de soi d’abord. Et maintenant, ayant littéralement *perdu la face*, il doit bassement et à bout de forces (sous la fatalité de l’illusion de ne pas être digne, comme un Cotard, voir Soler) avouer sa faute. La conception géométrique du monde n’a pas pu le sauver. Il s’y trouve comme la caricature d’un robot enraciné dans le sol de sa patrie mythique. Dans le même ordre d’idées, François Morel retrace la transition de la mélancolie ancienne vers celle moderne : la mélancolie géométrique (chez Dürer : mélancolie et désespoir au milieu d’un amas chaotique d’objets géométriques) se modernise comme dépression dans la psychiatrie contemporaine. Dans l’imagerie de de Chirico, le personnage géométrique retourne, ruiné et creusé de l’intérieur, comme quelqu’un atteint de Cotard, dans un état totalement dépressif.

Mori insiste sur le rôle important joué par la mère, Gemma Cervetto, dans la vie de De Chirico après le décès du père. Pour assurer la continuité des études de ses deux fils, elle gagne Munich en traversant l’Italie. Elle s’installe de façon autoritaire à la place du père, ce qui ne manquera pas de confondre Giorgio plus tard quand il devra se repérer dans le labyrinthe de la stratification des rôles sexuels. Vereecken conçoit la mélancolie comme la conséquence de l’absence, vécue comme un manque réel, d’un objet symbolique paternel. En adoptant cette thèse on peut suivre l’artiste dans les musées italiens (sa « patrie » mythique) et assister à son émoi devant les symboles qu’il rencontre dans ces lieux traditionnels. Cette quête du père se nourrit de son discernement devant la maîtrise de ses illustres prédécesseurs comme le Titien, Lotto et autres.

Son incessante confusion (Tusi) entre le père réel (affectionné) et le père symbolique (distant et vieux-jeu, victorien et formel) se voit encore renforcée par le fait qu’il veut, mais ne peut faire prendre à la mère la part du père dans la transmission des signes symboliques auxquels s’identifier. Il s’en console en se déclarant *pictor classicus*. A cela s’ajoute la grande confusion concernant la filiation familiale du côté paternel (voir Baldacci). Que leur père Evaristo avait bien travaillé comme ingénieur aux chemins de fers en Toscane mais n’en était pas originaire, troublait les enfants. La vérité était que les racines de la famille De Chirico (de la noblesse déchue au XIXe siècle) se trouvaient en Dalmatie, à Dubrovnik et à Constantinople, mais pas en Italie. Le thème du fils prodigue se blottissant paternellement dans les bras durs et froids d’une statue, s’est inspiré matériellement des statues blanches des musées de Rome (Mori) et spirituellement de *Il retorno al mestiere*(1919). En creusant encore le thème, le fils prodigue dans des élaborations ultérieures sera modelé sur une image de Narcisse qui – et là les rôles sont inversés – vient consoler son père en proie à la mélancolie. Autrement dit, De Chirico venu épauler le père déprimé par la modernité, se prend dans la vraie vie pour le héros classique de l’amour propre : rien n’est perdu, le passé peut être sauvé.

Schmied a décrit déjà le mannequin-pantin filial comme croulant sous les symboles phalliques. Cela ponctue une *nouvelle mélancolie*. Pas la mélancolie de la renaissance associée à Dürer, radicalisée dans la modernité et obsédée par l’impuissance de la connaissance (la géométrie) à réaliser ses desseins, mais une mélancolie dérivée du discernement métaphysique par rapport à l’énigme fondamentale. Chez Schmied et Roos, les mannequins endossent le signifiant de *gardiens du jardin d’amour* : les défenseurs de l’amour du destin, l’*amor fati* chez Nietzsche. Aucun critique ne semble douter du rôle autobiographique du père par rapport au thème du fils prodigue (Poli). Quand nous regardons de plus près les images de mannequins, nous remarquons comment elles ont été échafaudées en combinant les éléments symboliques les plus hétéroclites destinés selon toute apparence à accorder au fils une identité. C’est ce que Vereecken appelle la quête d’une image symbolique unifiée au sein de la mélancolie.

Baldacci & Roos avancent des éclaircissements qui nous permettent de mieux cerner les zones d’ombres planant sur la filiation familiale. Ils parlent d’une nostalgie – un des avatars de la mélancolie – pour l’amour idéal perdu du père qu’ils discernent dans les signes émanant des drapeaux qui flottent au-dessus de la maison paternelle à Volos. Des drapeaux… encore un emblème récurrent dans l’œuvre de de Chirico. Crucial aussi dans ce contexte est la scène citée par Crosland entre père et fils. Peu avant son décès, dans une phrase énigmatique, le père rapproche le commencement de la vie de Giorgio de la fin de la sienne. Inutile d’insister sur la culpabilité que cette réflexion provoquera chez le fils : le père renonce à la vie pour que le fils vive. Ainsi, la vie brute lui est bien offerte une seconde fois après l’avoir reçue une première fois de la mère, mais il lui manque de quoi donner du sens à ces nouveaux repères.

Sous un autre angle, les critiques insistent sur l’image que De Chirico a de lui-même comme *pictor classicus*, à la recherche de la lignée paternelle perdue dans l’antiquité gréco-romaine : Apollinaire, Carpaccio, leTitien, Lotto, des Kouroi, la Grèce de son enfance l’y aident. Avec son père, les attaches n’avaient jamais été intimes. « Jamais il ne leur fit baiser ni caresse» affirme Poli, en parfait accord avec la psychogénèse de la mélancolie, qui apparie les tares symboliques du père réel et les lacunes repérées dans la lignée familiale.

Poli interprète le thème de la parabole évangélique du fils prodigue sur fond du retour de la peinture métaphysique. Contrit et blessé, le fils retourne vers un *père imaginaire*, une statue. Au niveau du mécanisme de la *privation,* dans la conception de Vereecken, il s’agit du *manque réel* d’un objet symbolique ayant comme *agent un père imaginaire*. Rappelons-nous de la version originale, pour bien vérifier *de quoi* on retourne. De quoi exactement le fils se sent-il coupable ? Le sort s’est acharné sur lui, il n’a fait que revendiquer son héritage et il vient de le dissiper dans une contrée lointaine, juste au moment où une famine y survient. Il souffre d’une carence réelle parce qu’il n’a pas su se débrouiller. Il avait bien reçu des moyens pécuniaires provenant du patrimoine paternel, auxquels en tant que fils il avait droit, mais il les a dilapidés de façon irresponsable et peu prévoyante. Le père ne lui a pas donné un objet symbolique qui aurait pu faire en sorte qu’il soit suffisamment trempé pour survivre au monde hostile en dehors de la maison paternelle. Il se voit ensuite jugé, condamné à vivre bien en dessous du seuil de pauvreté, même de celui des journaliers labourant au compte de son père. Il considère la possibilité d’un retour chez le père. Intérieurement, il se résout à lui tenir ces propos : « Mon père, j’ai péché contre le ciel et contre toi, je ne suis plus digne d’être appelé ton fils ; traite-moi comme un de tes mercenaires. » (Lucas 15 : 11-32). Le père se réjouit de son retour, fait abattre le veau gras, le revêt de robes dignes et ordonnance une fête de bienvenue. L’autre fils qui avait fidèlement servi son père est jaloux et scandalisé. Dans les interprétations juives et chrétiennes de la parabole, nous rencontrons des opinions divergentes. La lecture chrétienne insiste sur le repentir du fils prodigue et la générosité sans faille de l’amour parentale (divine) (cf. Françoise Dolto dans *L’Évangile au risque de la psychanalyse*, tome 2, Paris, éd. du Seuil, 1977, pp. 59-76). Des commentaires juifs par contre soulignent l’hypocrisie du fils prodigue dont la contrition contrefaite serait calculée pour profiter de l’amour sentimental du père. Ce n’est pas parce qu’une sanction symbolique, une pénitence seront le cas échéant sollicitées, que l’amour fait défaut. Un amour *solide* préparera le fils à la vraie vie et fera de lui un adulte bien élevé (Proverbes, 13:24). Mais cela ne fait pas partie de ce que le père transmet. Une façon de voir, à la lumière de la théorie de la privation, est de concevoir qu’en voulant retourner en tant que journalier au service de son père, le fils prodigue remet son père à sa place symbolique. Une fois de plus le fils – de façon infantile – se laisse séduire à assumer l’attitude qui permettra au père de le priver de l’objet symbolique. Le fils prodigue est de nouveau autorisé à porter *le nom du père* sans en être *digne*. Cela ne ressemble pas au *retour du refoulé* – lors d’une psychose le refoulé retourne dans le réel – étant donné que pour le fils, l’amour inconditionnel du père présent va de soi : il n’est pas prêt à accepter qu’un autre objet se substitue à celui de son amour, il ne voit pas son père dans une position permettant d’exiger quelque chose de lui. Ceci constitue explicitement le mécanisme psychique ébauché par la théorie de la privation.

Justement, chez De Chirico la peinture métaphysique revient comme le fils prodigue dans les bras d’un père historique et emblématique descendu – symboliquement -de son socle, pour prendre sa part de mélancolie. Par conséquent, Schmied rapproche cette mise en scène de la transition de la peinture métaphysique vers celle des maîtres classiques. Vu sous cet angle, on peut malgré tout penser à une substitution : là où dans des représentations antérieures il retourne à la patrie italienne mythique, ici il s’évertue à retrouver les maîtres de l’Antiquité.

Cependant, au niveau du développement des différentes versions du fils prodigue, il existe un revirement à partir de la variante de1926 suivie par celles de 1929, 1973 et 1974. Le fils cesse de figurer comme mannequin, mais devient un héros mythique venu consoler le père à l’intérieur d’un décor moderniste. La porte est entrebâillée. Dans *Zeus l’esploratore* (1918-1922), nous pouvons lire une allusion faite à cela, relative à « la porte du revenant ». « La porta socchiusa sopra la notte dell’anticamera aveva la solennità sepolcrale della pietra smossa sulla tomba vuota del resuscitato. » (traduction propre : *La porte entrouverte sur l’obscurité de l’antichambre avait la solennité sépulcrale de la pierre jetée sur la tombe vide du ressuscité.*) Vereecken mentionne par rapport au deuil mélancolique la troisième forme de l’objet symbolique absent : il s’agit de la pierre tombale, c’est à elle que le mélancolique s’identifie.

Quand nous nous orientons vers les autres critiques, nous trouvons chez Baldacci & Roos, la suggestion de nous intéresser spécialement à l’imagerie de la version de 1919. Il s’agit d’une composition remarquable qui manifestement s’inspire de l’iconographie du peintre de la Renaissance, Pietro della Francesco. En premier lieu d’après l’habillement de toute la mise en scène, mais surtout en raison de la perspective zigzaguée datant de la pré-renaissance, utilisée pour suggérer de la profondeur. En haut à gauche, on entrevoit à l’intérieur d’un environnement rappelant la Renaissance un édifice détonnant, moderniste, inachevé. Mais regardez bien : c’est encore et toujours une tête de mannequin qui embrasse le personnage historique. Ce qui reste essentiel est que les deux critiques continuent à réserver la position centrale au mystère : sous la dernière couche de peinture, d’autres mannequins étaient dissimulés. Par cette technique rappelant le palimpseste, de Chirico a visiblement souhaité planter davantage encore une réalité historisante. Il est possible que cette version plus qu’aucune autre exprime son intention : l’impossibilité à tout jamais de réconcilier l’ancien et le nouveau. En même temps, cette impossibilité constitue la définition de ce que lui nomme *mystère*.

Mori mentionne l’obsession de de Chirico pour toutes sortes de babioles et jouets qu’il adorait dépiécer, sans doute espérant y découvrir l’âme des choses, mais pour finir il ne faisait que s’achopper à *rien*, à un vide. Il fait également remarquer comment de Chirico aimait intégrer *un œil central* au coeur de l’étalage de ces objets. On retrouve *l’objet regard* de Vereecken : le mélancolique cherche *l’objet petit a*, l’objet de la privation. Cet *objet petit a* ne disparaît pas en même temps que vient la mort, mais en constitue justement les reliefs. Ce qui est en jeu, est ce qui est enrobé par l’image de l’autre.

Jean Clair décrit aussi la déshumanisation perpétrée sur les figures des mannequins de de Chirico, leur réduction à un pur objet. Il fait allusion au phénomène de l’*anamorphose*, comme dans le cas du peintre exploitant la dynamique lié au champ du regard en jouant sur la perspective. Vereecken explicite à son tour cet aspect à l’occasion de son commentaire sur *Mélancolie Bretonne* de Paul Sérusier qui crée une rupture entre l’œil et le regard en modifiant la perspective. La perspective, en tant que construction mentale visant à créer une illusion visuelle, n’a pas grand-chose à voir avec l’agencement du regard subjectif. Dans la vision mélancolique, cette rupture entre l’œil (pulsion orale) et le regard (pulsion scopique) est laissée dans le vague : dans ce cas, c’est plutôt la représentation qui se fait étrangement inquiétante et oppressive.

Les *‘manichini’* et les héros grecs qui figurent au niveau de cette série en tant que fils prodigue, correspondent généralement aux descriptions du syndrome de Cotard (théorie néo-lacanienne de la mélancolie comme psychose) : damnation, insensibilité, éviscération, mutilation. Par contre, la psychogénèse se rapproche plus de la *quête du père* ; nous pensons au rôle joué, dans la création de ses œuvres, par les visites virtuelles aux musées de l’Italie de ses rêves. Au niveau du mécanisme psychique, nous rencontrons à nouveau la privation où on présente la mélancolie telle une structure autonome voire une psychose dans le sens néo-lacanien, même si dans le premier cas la privation est nommée comme signe de deuil et dans le second, justement, comme mélancolie. La conception de la mort en tant qu’expérience extrême domine, ce qui est le plus explicite en cas de névrose narcissiste. La théorie freudo-phénoménologique de la psychose appréhende la jouissance mélancolique comme une nostalgie absolue de la béatitude inoubliable liée au Premier Objet. Cette donnée mythique fermente comme on attend de l’irrécupérable sédiment qu’elle est. L’absence quasi-totale du discours dans ce cas tranche nettement avec la dynamique émotionnelle des retrouvailles, et ne manque pas de nous rappeler la manière de laquelle la notion lacanienne de la lalangue essaie de saisir les premiers balbutiements de *l’in-fans* cherchant à s’adresser au premier Autre, la mère, comme la théorie néo-lacanienne nous l’explique si admirablement. Dans cette version néo-lacanienne, aussi, le fantasme se situe au moment du stade du miroir, devant la tentative du bébé à traverser son propre reflet.

Baldacci, P. (1997). *De Chirico. The Metaphysical Period 1988-1919*. Boston, New York, Toronto & London: Little, Brown and Company.

De Chirico. G. (1985, [1911-1943]). L’arte metafisica della mostra di Roma. Dans Il *Meccanismo pensiero. Critica, polemica, autobiografia* (rédaction Maurizio Fagiolo). Torino: Giulio Einaudi editore.

De Chirico, G. (1985, [1911-1943]). Méditations d’un peintre. Dans *Il Meccanismo pensiero. Critica, polemica, autobiografia* (rédaction Maurizio Fagiolo). Torino: Giulio Einaudi editore.

De Chirico, G. (1971 [1962]). *The memoirs of Giorgio de Chirico* (trad. M. Crosland). New York: Da Capo Press.

Foster, H. (1993). *Compulsive Beauty*. London: the MIT Press.

Freud, S. (1970 [1919]). Das Unheimliche, dans A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey (Ed.),*Studienausgabe, Psychologische Schriften, BD.IV*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Freud, S. (1972 [1905]). Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, dans A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey (Ed.),*Studienausgabe, Sexualleben, BD.V*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Freud, S. (1975 [1917]). Trauer und Melancholie, dans A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey (Ed.), *Studienausgabe, Psychologie des Unbewussten, BD.V*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Freud, S. (1969 [1916]). Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Dans A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey (Ed.),*Studienausgabe, Vorlesungen zur Einführung indie Psychanalyse. BD.I*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Leader, D. (2011 [2002]). *Ce que l’art nous empêche de voir* (trad. S. Mendelsohn). Paris: Payot.

Leader, D. (2011 [2008]). *Het nieuwe zwart. Rouw, melancholie en depressie* (trad. R. van de Weijer & S. Wagenaar). A’dam: De Bezige Bij.

Runte, A. (2005). Dinge sehen dich an. Die Melancholie des leeren Platzes in der metaphysischen Malerei. Dans C. Blümle & A. von der Heiden (Ed.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Zürich-Berlin: Diaphanes, pp. 393-424.

Vereecken, C., & Bergé, A.E. (1994). *L’idéal du moi dans la névrose obsessionelle et dans la mélancolie*. Séminaire non publiée. Oostende, Huize Louise-Marie: Ostenditur.