

# O FANTÁSTICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Compilação das comunicações  
apresentadas durante o colóquio sobre  
O Fantástico na Arte Contemporânea  
realizado na Sala Polivalente  
do Centro de Arte Moderna  
em Fevereiro | Março de 1987

coordenadora  
Maria Alzira Seixo

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

ACARTE

Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte

LISBOA 1992

## DU FANTASTIQUE DANS L'ART CONTEMPORAIN: SUR QUELQUES ASPECTS THÉORIQUES

LOUIS MARIN  
E.H.E.S.S.

Il ne saurait être question, dans une intervention relativement brève, de lever la carte du fantastique dans l'art contemporain, ni même d'en circonscrire les frontières, voire de tracer les grandes routes qui sillonnent son espace: et cela, pour des raisons qui ne tiennent peut-être point seulement au temps dont je dispose, mais à notre sujet même: «*aspects théoriques du fantastique*». Je me bornerai donc à prendre, ici ou là, quelques repères, quelques points de vue, à jeter quelques balises, et à les illustrer par quelques images qui, pour moi, au moins, ont retenti visuellement, émotionnellement à la mesure de ces quelques aspects que je voudrais évoquer.

### Le fantastique et le neutre

Ma première remarque — remarque philologique qui nous conduira bien au delà de la philologie — tient au terme même utilisé pour nommer notre rencontre: «*le fantastique*»; non pas la fantaisie dans l'art contemporain ou l'art et la littérature fantastiques à l'époque contemporaine... mais le fantastique, comme si, par ce geste assez fréquent dans le discours théorique d'aujourd'hui, la pensée voulait affranchir ou libérer une sorte de substance sémantique, un «mana» de sens des typologies et des classifications opérées par les théories et la pratique critiques: typologie des genres et des modes de discours, classifications des institutions disciplinaires, ou plus généralement lexicale de noms substantifs, où l'adjectif — comme vous le savez — n'intervient que pour déterminer ou qualifier une signification plus générale donnée par ailleurs.

Mais dans le cas du fantastique, il se pourrait bien que ce geste ne soit pas simplement manière de parler, mais très profondément accordé à la dynamique du champ sémantique «fantastique» dans l'histoire et dans la pensée esthétique et critique. Comme si appartenait en «propre» au «fantastique» de se libérer d'une simple fonction de détermination ou de qualification où il se trouverait soumis aux lois d'un genre, aux règles d'un mode, aux normes d'une institution, et ainsi,



en liberté, de se borner dans toute sa puissance et toute sa force autonomes. Toutefois il conserverait de sa position primitive d'adjectif une sorte d'incertitude, d'inconsistance ou d'évanescence quant aux limites, aux frontières de ce qu'il désigne, de ce qu'il signifie: ni image ni art, ni discours ni texte, ni poème ni littérature, ni être ni objet, il faudrait peut-être utiliser le terme de *chose* pour soutenir le «fantastique», la chose dont les logiciens disent qu'il n'y a que le terme «néant» qui soit moins déterminé qu'elle.

Le fantastique ou la «chose», nous savons tous la puissance émotionnelle que l'effet fantastique sur le spectateur ou le lecteur a pu recevoir de cette indétermination vague, de ce flou ou de cette incertitude molle du «réel»; la «chose» ou le fantastique, ou encore le «ceci», le neutre qui montre, ou qui *se montre entre* être et néant: l'être de cet intervalle, l'être dont toutes les déterminations ont été enlevées, l'être «à la limite», l'être de l'in-déterminé. Moins encore que «ceci», «ça» dont la valeur démonstrative est très faible dans la mesure où elle ne s'institue pas à partir d'un sujet qui, activement, montre quelque chose, mais qui signale une poussée de monstration de l'être même — «ça se montre» — à un sujet passif, réceptif: le fantastique ou la réversion de l'être et du néant dans un écart, que la «chose» désigne. «Ça» serait sans doute une des meilleures façons de faire advenir la «chose» dans le langage, qui consiste à entr'ouvrir un intervalle «vide» qui est dès lors son lieu potentiel d'apparition, l'«apparaître» de son apparition (les grammairiens n'appelaient-ils pas jadis neutre, l'infinif d'un verbe sans sujet ni complément).

D'où la valeur illustrative de ces *Bacon* dans lesquels la figure de portrait se résoud «fantastiquement» en «chose». Elle laisse échapper sa substance, sa *hylè* — comme dirait Aristote — à laquelle elle donnait forme et détermination. Elle devient «ça». Ou bien à l'inverse, mais l'effet est le même, l'ombre portée — représentée — de la figure acquiert une substance, une *hylè*, une matérialité dans laquelle la figure se ride — se vidange — dans son double fantomatique. Paradoxalement l'«ombre» est l'apparition du «ça» de la figure et non son annonce anticipée: elle est son déchet, un déchet qui, dans quelques tableaux de Bacon, se répand «entre» l'espace représenté et le plan de représentation; et c'est peut-être là que se montrerait le «ça» comme à-paraitre de l'apparition de la figure.

Or ce geste de substantification de l'adjectif ou du verbe avec tous les effets d'indétermination que nous évoquons a eu dans l'histoire un extraordinaire précédent: ils s'agit du sublime. Au premier siècle de notre ère (et le point sera repris et souligné au XVIème et XVIIème lors de la redécouverte du manuscrit en Italie et en France) à côté, en deçà ou au-delà de la typologie des trois grands «styles» de discours, bas (*humilis*), moyen (*mediocris*) élevé ou sublime, Longin, Robortello, Lefèvre ou Boileau qui le traduisent, insistent sur cette notion qui excède les styles (y compris celui qualifié de sublime) et que le grec nomme par le neutre, *to hupsos*, le français ou l'anglais par l'adjectif substantivé, *le sublime*, *the sublime*: notion qui se joue des distinctions classifi-

catoires et des classes en jouant ses effets et ses enjeux sur ce qui est *entre* les catégories, *entre* les classes, les genres et les espèces; bref sur leurs limites, leurs frontières et leurs bords. Je dirai que, dénoncée par le même geste de substantification de l'adjectif, il y a une profonde parenté entre le sublime et le fantastique.

## Le sublime et le fantastique

D'où ma deuxième remarque qui viserait, non pas à filer une comparaison entre le fantastique et le sublime par ressemblances et différences, mais à apercevoir entre eux des complicités, des connivences, des glissements de sens, moins des recouvrements de champs que des chevauchements de frontières.

Avec une longue et antique tradition philosophique, je «poserai» le sublime comme l'irreprésentable de la représentation, un irreprésentable qui n'en définirait ni l'extérieur ni même la tâche aveugle qui en creuserait le centre, mais qui résulterait plutôt du fonctionnement même du dispositif de la représentation, de son affolement, de son emballement: le sublime, ce serait la représentation à son comble — soit selon le sens de comble, ce qui se tient au-dessus des bords d'une mesure déjà pleine, mais sans qu'elle déborde; le sublime ou le «presque trop» (Kant), son excès interne. Dès lors si *phantasia*, c'est, au sens stoïcien du terme, la représentation, moins l'imagination comme faculté d'imaginer que le monde imaginaire, ses contenus et l'activité créatrice, poétique qui l'anime, le fantastique — comme le sublime — serait l'excès interne, l'emballement l'affolement, le comble de l'activité créatrice de l'imagination, le comble de la *phantasia*, ce qui se joue en elle, à ses bords, à ses limites. Si avec le sublime, l'accent était mis sur le dispositif de la représentation, dispositif au sens de l'agencement des pièces et des organes d'un appareil, d'une machine ou d'un mécanisme, avec le fantastique, ce serait les opérations elles-mêmes de ces pièces et de ces organes du dispositif qui seraient visées — ou plus précisément, un certain type d'opérations qu'il nous faudra repérer: un certain mode de transformations des forces ou des énergies. Le fantastique serait le «presque trop» de l'imagination, ce qui se jouerait et jouerait ses effets et ses enjeux sur les combles et les marges de l'imaginaire, les combles et les marges de la *phantasia*.

Avec la même longue et antique tradition philosophique, je relèverai que le sublime est toujours du côté de la *phantasia* dans la mesure où elle est précisément opposée à la valeur — ou à une des valeurs — caractéristique de la représentation, celle de la mimesis, de la ressemblance au réel-des-objets par laquelle la représentation est, sur la *tavola* ou la page, par les mots, les phrases, les lignes et les couleurs, par les acteurs sur la scène ou les statues dressées à l'orée des temples, la re-présentation de ces êtres et de ces objets: leur présence à *nouveau*, comme s'ils étaient là et, peut-être, souvent mieux que s'ils l'étaient. Dans un texte célèbre de sa vie d'Appollonios de Tyane, Philostrate fait déclarer au mage: «La *phantasia* est une ouvrière plus



sage que l'imitation. L'imitation ne peut en effet créer que ce qu'elle a vu, mais la **phantasia** également ce qu'elle n'a pas vu. Elle le présentera en manière d'hypothèse et par un mouvement de relève, d'anaphore à partir de ce qui est.» Si donc le sublime se jouait sur les combles et les marges du dispositif de représentation visant l'inimitable par et dans la représentation, — par exemple la tempête, figure du sublime dans la mesure où elle est inimitable — le fantastique serait si l'on peut dire, le sublime de la *phantasia*; il se jouerait sur les combles et les marges de cette ouvrière plus sage que la mimesis, sur les créations de ce qu'elle n'a pas vu, sur ses «hypothèses», sur les excès et les combles de ses «anaphores» de l'être, de la réalité, les excès et les combles de ses relèves.

### Les effets-affects du fantastique

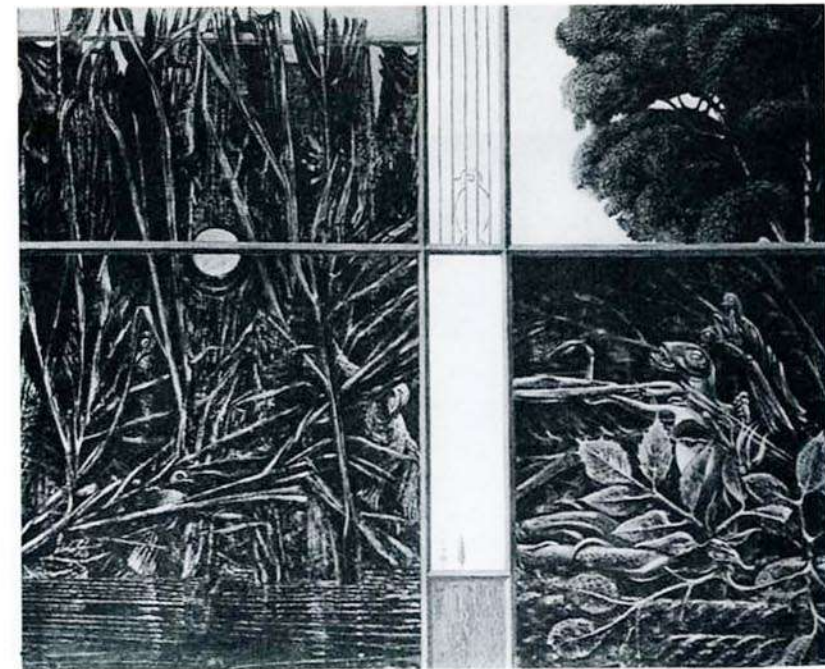
D'où ma troisième remarque, que j'illustre avec certaines oeuvres de Max Ernst, sur le fantastique entendu comme un certain mode de présenter les anaphores créatrices de l'imagination. Comme le sublime pour la représentation, le fantastique pour l'imagination ou la fantaisie n'est précisément assignable — mis en signes ou convoqué dans les signes — que par ses effets. Il n'y a pas de concept, de définition du fantastique; il n'y a pas à proprement parler de théorie du fantastique, mais seulement une approche par ses effets sur le lecteur ou le spectateur, comme l'a bien noté Todorov. Il n'y a du fantastique qu'une pragmatique et cette pragmatique est d'abord et essentiellement une pathétique, une rencontre avec le «réel», une rencontre qui est l'affect.

A suivre ici un beau travail de C. Grivel, on notera que le «réel» n'est pas, en l'occurrence, ce que j'accrédite d'un sens. Le réel n'est pas modèle ou grille sélective ou ce que je perçois et comprends sur son écran, mais bien plutôt ce qui déborde ce modèle et cette grille socio-historico-culturelle: il est l'affect de l'accident, de la faille, du déplacement et de la brisure. En ce sens, la pathétique du fantastique ne relève point d'un traité des passions qui lui donnerait sa place et son lieu dans une typologie passionnelle. Il en serait, bien plutôt, le fondement, la structure génératrice à la fois positive et négative, au croisement d'une double trajectoire dont les quatre pôles seraient l'admiration et la peur d'une part, le désir et l'angoisse d'autre part. L'admiration est, pour reprendre ici le texte cartésien, la réaction passionnelle positive à un objet qui nous surprend, «que nous jugeons nouveau ou fort différent de ce qui nous connaissions auparavant ou que nous supposons ce qu'il devait être»; alors que la peur est «ce trouble et étonnement de l'âme qui lui ôte le pouvoir de résister aux maux qu'elle pense lui être proches et dont la principale cause est la surprise». Quant au désir et à l'angoisse, tous deux seraient passions de l'avenir, positive ou négative, mais, dans les deux cas, marqués par une espèce d'indéfinition ou d'indétermination.

Le fantastique ou plutôt la passion, le pathos du fantastique serait ce que Descartes nomme à l'article 89 du *Traité des passions* le désir

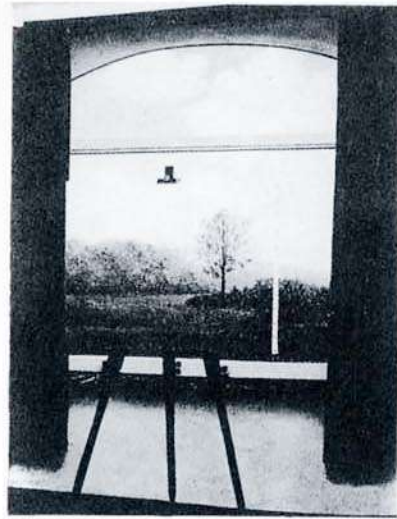


1 2



1 Francis Bacon. *Tryptique (volet gauche)*, 1974.  
2 Max Ernst. *Personnage en colère*, 1927.  
3 Max Ernst. *Painting for young people*.

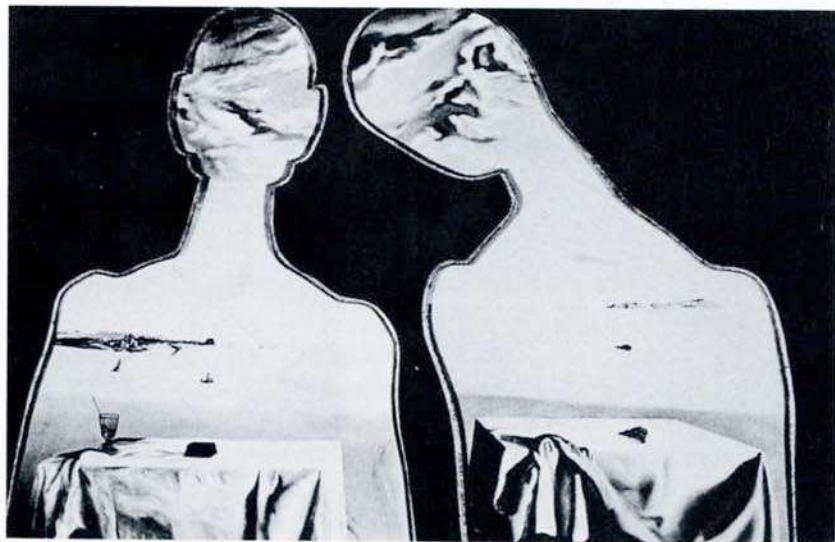




1



2



1. René Magritte. *La condition humaine*. 1934.
2. Druillet. *Bande dessinée*. 1980.
3. Salvador Dalí. *Couple avec la tête pleine de mages*. 1936.

qui naît de l'horreur, ce que certains ont nommé effroi sur la trajectoire du désir à l'angoisse, mais dans cette description de l'affect du fantastique, il me semble important de ne pas méconnaître le mixte admiration et de peur qui évoque les aspects spéculatifs du fantastique. Sa passion serait en quelque sorte la racine commune à l'admiration, passion de la connaissance chez Descartes et à l'angoisse, la passion de l'être-au-monde, du *Dasein* selon Heidegger, parcours passionnel qu'il faudrait baliser, du côté de Descartes, avec son excès, l'étonnement (art. 73) «qui fait que tout le corps demeure immobile comme une statue et qu'on ne peut apercevoir de l'objet que la première face qui s'est subitement présentée ni par conséquent en acquérir une plus particulière connaissance», et du côté de Heidegger, avec des catégories passionnelles comme l'exorbitance, le vertige ou le neutre.

### Le pathos du fantastique

D'où ma quatrième remarque sur le fantastique comme pathos où nous apercevons l'affect-effet de deux «idées», au sens kantien de ce terme, la mort et la violence, violence mortelle ou mort violente. Je veux évoquer par là les deux notions liées du neutre et de l'indéfini d'une part, et de l'absolu et de la totalité d'autre part, comme si dans l'affect du fantastique, se trouvaient réconciliés infini et totalité sous des termes comme *in-défini* qui renverrait au neutre ou comme *absolu* (*absolutus*) qui désignerait l'effet d'une déliaison radicale, affect dont les procès et les forces seraient caractérisés par l'absence d'articulation qui est le trait essentiel du processus primaire chez Freud. Le pathos du fantastique, c'est-à-dire de l'imagination à son comble inépuisable, serait, dans la sensibilité et dans l'entendement, dans la pensée et le corps du spectateur et du créateur, l'effet de la violence et de la mort, de l'indéfini et de l'absolu sous deux aspects: la stupéfaction par sidération (on se souviendra de la description de l'étonnement par Descartes) et la monstration par ostentation, la monstration sans alternative ni comparaison, la monstration absolue. D'où deux figures que se partageraient aussi bien le sublime sur les bords de la représentation que le fantastique aux limites de l'imagination: celle de la méduse et celle du monstre, la monstrueuse Méduse, le Monstre stupéfiant, qui présenteraient à l'imagination, à la *phantasia*, la violence mortelle de son inépuisable puissance qui ne serait dès lors asservie à rien d'autre qu'à sa propre activité, en particulier qui ne le serait à aucun dispositif comme celui de la représentation. Si le sublime se joue sur les combes et les marges de la représentation, ce produit de l'imagination qui n'a d'autre finalité que de régler et de normer la mort, la violence et leur affect, alors le fantastique et le sublime entreraient en complicité puisque le fantastique serait au comble et à la marge de la *phantasia*, cette rivale de la mimésis; représentation encore, mais créatrice, qui rend visible l'invisible, imagination productrice dont le fantastique présenterait, à son extrême et dans son excès, la monstrueuse méduse: la



*phantasia* elle-même qui jouerait avec sa propre puissance de stupéfaction et de monstration. Quelles seraient donc les modalités, les «règles» de ce jeu hors-jeu?

### Fantastique-fantasmatique

D'où une cinquième remarque en ce point: le fantastique dans l'art (contemporain) a partie liée avec la fantasmatique psychanalytique, mais au sens où il en serait non la projection directe, mais l'exhibition «retournée», l'explicitation «renvoyée» de ses processus de constitution et de fonctionnement. A vrai dire, la distinction ne joue chez Freud qu'en français: le fantasme, c'est précisément *phantäsie*, *phantasia*, l'activité créatrice qui anime le monde imaginaire ainsi que les contenus de ce monde, cependant que la productivité féérique fantastique serait plutôt désignée par l'infinifit substantive, *das Phantasieren*.

On lira, dans ce travail lexical, l'effort de la psychanalyse pour fixer le fantasme dans une problématique rigoureuse visant à définir sa fonction et sa structure, soit précisément la structure de sa logique spécifique et sa fonction de cadre et de cadrage. Je n'en pointerai que les éléments qui me sont nécessaires pour tracer là encore la connivence «notionnelle» et l'opposition «processuelle» du fantastique de l'art et de la fantasmatique de la psychanalyse. Le fantasme est un *scénario*, ce qui implique une fixité, une stabilité: le déroulement *réglé* de scènes successives ou encore la notion d'une matrice productrice d'une classe de récits possibles. D'autre part, comme scénario, le fantasme implique une *scène*, marque essentielle de la structure fantasmatique, qui renvoie à la visualisation et à la dramatisation d'un texte d'un auteur dans un lieu et selon les directives d'un metteur en scène et pour le regard d'un spectateur. Par ailleurs, le fantasme et la *figuration de l'accomplissement d'un désir* avec tous les processus que la notion de figuration importe et toutes ses connotations rhétoriques, poétiques, picturales... en particulier les processus de déformation par déplacement, condensation, suppression, retournement dans le contraire, etc... où se manifestent les défenses qui constituent un élément déterminant dans l'inscription fantasmatique. Enfin dans ce scénario imaginaire, le *sujet* est présent: il figure dans le fantasme, il est pris dans la séquence d'images; il ne représente pas l'objet désiré, mais il est représenté participant à la scène sans que souvent une place puisse lui être assignée, une position ou un rôle fixes. Le sujet peut être présent sous une forme dé-subjectivée c'est-à-dire dans la syntaxe même, la disposition des éléments, leur agencement ou le dispositif de la séquence en question.

Dès lors si le fantasme est à la fois texte, scène et mise en scène, s'il est ce qui est représenté et ce qui représente, s'il est ce qui est disposé dans le lieu scénique et le dispositif de ce dispositif, alors le fantasme est limite ou cadre entre scène et mise en scène, texte et production textuelle, subjectivité structurée et les procès de sa structuration.

C'est par là que peut être introduite la question du fantastique de l'art dans la fantasmatique de la psychanalyse. Comment l'art (et l'art contemporain en particulier) investit-il les limites et les cadres de la représentation du texte? Comment l'art présente-t-il ce qui semble être constitutif du fantasme, le cadre et le cadrage? Comment travaille-t-il — et quelles sont les modalités spécifiques de ce travail, que nous pouvons appeler fantasmatiques? — la limite ou le cadre de la séquence d'images qu'est le fantasme? Comment le fantastique, par exemple, est-il la présentation de la «vitre» de la fenêtre qu'est la représentation moderne? Comment la logique du fantasmatique se joue-t-elle de... et joue-t-elle à titre d'enjeu la *transparence* de l'écran représentationnel qui rend possible la représentation, en étant *aussi son support* matériel et sa *surface* d'inscription? Une fenêtre pour pouvoir être une «vitre» transparente est aussi le «châssis» qui porte cette vitre, un châssis avec ses charnières et son bâti de bois, ses tenons et ses mortaises: comment la logique du fantastique se définit-elle ou plutôt comment s'articule-t-elle avec la logique du fantasmatique dans le *cadre* de la fenêtre? (On sait l'importance du rôle des fenêtres dans les *Etudes sur l'hystérie* de Freud). Comment travaille-t-elle ou s'investit-elle dans le cadre de la fenêtre-tableau?

Dans tous les cas, le fantastique insistera ici sur le comble de la représentation — la vitre — et sur le paradoxe de sa transparence qui le neutralise et de son opacité qui en réfléchit la matérialité. Il insistera sur les marges — les «cadre-chassis» de la fenêtre représentationnelle — de la *phantasia*. Comment le fantastique de l'art inscrit-il le sujet (comme peintre, spectateur, metteur en scène, lieu scénique) dans la syntaxe du tableau, dans la disposition du dispositif? La question est importante: où est le sujet dans le fantastique? Est-il en un lieu? Enfin, dernière question, peut-être essentielle: si le fantasme est l'accomplissement d'un désir, comment le fantastique de l'art s'investit-il dans le tableau pour opérer cet accomplissement? et de quel désir? et selon quelles modalités? Toutes ces questions sont en connivence avec celles que pose le sublime aux fins de l'art. Comment peut-il y avoir plaisir (accomplissement d'un désir) du fantasmatique? Comment le plaisir de l'art peut-il être plaisir pris au fantastique de l'art? Comment, en un mot qui est celui de Descartes, peut-il y avoir un *agrément de l'horreur*?

### Epistémologie fantastique

Une sixième et dernière remarque porterait sur ce que j'ai appelé il y a un moment les aspects spéculatifs, théoriques et, plus précisément, épistémologiques du fantastique dans l'art. Là encore nous apercevons comment le fantastique opère ses plus puissants effets et articule ses enjeux peut-être les plus importants sur une limite, une frontière, un bord, en occupant le *no man's land* qui ourle les bornes d'une épistémé, d'un système de pensée, l'entre-deux entre ce que ce système pose comme étant le «réel» (ce modèle et cette grille sélective dont parlait C. Grivel) et l'irréel, le fictif ou plutôt le fictionnel, ou encore, de



façon encore plus indéterminée, le non-réel, l'indéfini du non-réel. C'est une coupure de ce genre qu'instaure une épistémologie de l'objectivité. Le fantastique investit cette coupure: comment? En la faisant jouer, je veux dire en faisant jouer, l'un sur l'autre, le bord interne et le bord externe de la coupure et en maintenant ce jeu aussi longtemps que possible. Autrement dit, il joue le suspens entre théorie et fiction, science et prescience, évidence et attente, suspens dont l'effet-affect chez le spectateur ou le lecteur est l'hésitation, l'interdit, la pensée que simultanément quelque chose est à savoir, à connaître, à intégrer à l'édifice de ses certitudes coordonnées et liées en système et que, cependant, ce quelque chose comme possible à connaître reste un secret, une énigme, en état d'exorbitance et de tangence à la fois, par rapport à l'épistémé et à ses affirmations ou positions de réalité. Ce jeu, cette hésitation, cet interdit trouble par érosion progressive la confiance qu'enclôt tout savoir, de pouvoir maîtriser déjà une partie de l'univers sous la forme d'objets que ce savoir produit, ou d'un «réel» comme modèle et grille sélective.

Dès lors le fantastique, en investissant cet espace frontière, est comme l'annonce, je dirais presque l'annonciation, d'un certain im-pouvoir de l'épistémé, d'une certaine incertitude du système quant à la puissance théorique de ses modèles, de son modèle du «réel». L'effet-affect du fantastique au plan épistémologique consisterait donc à substituer aux coupures nettes et précises du subjectif et de l'objectif, du rationnel et de l'irrationnel, de l'entendement et de l'affectivité, bref à toutes les articulations par oppositions binaires de contraires par où se constitue un espace du sens par rapport au non-sens, à substituer donc à ces coupures distinctes, l'inquiétante insécurité de nos déterminations du réel même. En investissant le *no man's land* des frontières épistémiques, le fantastique a ainsi des effets théoriques et des affects spéculatifs à l'intérieur même des territoires de savoir que ces frontières bornent, effets et affect d'instabilisation que seuls l'art et la littérature sont capables de porter. En suspendant les effets de barrière et de clôture du système, les effets de coupure et d'opposition entre son intérieur et l'extérieur, tout en faisant apparaître le système comme un «fuzzy set», c'est tout le système qui est «instabilisé», puisque la caractéristique fondamentale de tout système est d'être produit par de telles coupures. C'est ainsi que le fantastique, parce que travaillant là encore sur les cadres et les bords en y jouant les forces mêmes de la *phantasia*, peut annoncer moins peut-être l'aurore d'une nouvelle épistémé, que le crépuscule, voire l'effacement, de celle où il s'instaure.

Il est temps de conclure parce qu'avec le fantastique, il n'est pas de conclusion possible: nous n'en finirions jamais de parcourir ses champs et ses domaines pour la simple raison que le fantastique comme certains lieux magiques où il s'investit ou comme certains mythes qu'inlassablement il développe, se prolonge et se transforme à la mesure même de l'avancée de nos définitions et de la fixité provisoire de nos conceptualisations.