

Josiane Rolland

AUX MARGES DE L'OBJET,
LA FIGURE DU « NEBENMENSCH »
AUTOUR DE VINCENT VAN GOGH

EXTRAIT

Tribune psychanalytique, 13, pp. 23-26

[...]

La perte de l'objet et la douleur

L'objet n'est jamais une source de satisfaction totale et continue. Le modèle du nourrisson radicalement dépourvu de secours est paradigmatique de la détresse et de la douleur de la séparation d'avec l'objet, puisqu'il ne sait pas différencier l'absence temporaire et la perte durable. La conviction d'un abandon irréversible impose peu à peu le renoncement à l'objet, renoncement qui peut s'échouer des formes nostalgiques du deuil sans fin aux formes mélancoliques de la douleur, de la répétition et de la mort. Par son emprise massive sur un moi dépendant, par cette part essentielle assignée à la perte, l'objet ne peut être que dé-

⁷ J.C. Rolland, *Quatre essais sur la vie de l'âme*, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2015, « L'attente de l'objet », p. 290.

⁸ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977,

ceptif. Son caractère éphémère, souvent hallucinatoire, participe de la frustration dont il peut être la cause.

La situation dans laquelle il éprouve l'absence de la mère, n'est pas pour lui, par suite de son contresens, une situation de danger mais une situation traumatique ou, plus exactement, elle est traumatique s'il éprouve à ce moment un besoin que la mère doit satisfaire...⁹

Rappelons que JB. Pontalis a été un précurseur dans l'attention portée aux limites, aux marges, à l'entre-deux. La place du *Nebenmensch*, lieu de toutes les méprises, est le modèle même de la marge, entre ce qu'il en est du traumatique et ce qu'il en est de l'ontologique. Les éprouvés de la douleur, qu'elle soit physique ou psychique, en réfèrent toujours à l'absence et à la perte dans une fidélité inaliénable aux objets du passé. Devoir faire le deuil du *Nebenmensch* représente le lieu même de la douleur de la condition humaine, dans le renoncement à l'union avec l'objet premier.

Cet abandon imposerait que l'objet et l'idéal qu'il incarne, «entre le rêve et la douleur»¹⁰, permette l'accès à d'autres investissements, l'accès à une scène intérieure qui se laisserait habiter par les traces des souvenirs. Certaines expériences hallucinatoires, à l'instar du rêve¹¹, permettent de dénier ou de déjouer la perte insupportable qui menace le sujet d'anéantissement, de même que le réalise la substitution d'un objet primaire à un objet secondaire ou le passage de l'attachement pour un objet du passé à de nouveaux objets d'amour.

Ainsi ceux qui perdent cet «être-humain-proche», parfois indispensable à leur survie, subissent des destins divers. Dürer, après la perte de sa mère, connaîtra un regain et un épanouissement de son activité créatrice, selon le mécanisme de la sublimation des affects de deuil : il créera son chef d'œuvre, *Melencolia*. Rimbaud, après sa rupture avec Verlaine, perdra sa belle créativité et son génie poétique ; dans un mouvement de dénégation

⁹ S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, OCF/P XVII, p. 284.

¹⁰ JB. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, 1977.

¹¹ Voir la belle étude que JB. Pontalis a consacrée à *Peter Ibbetson* dans « L'attrait du rêve », *La force d'attraction*, Seuil, 1990.

tion et de fuite, il s'embarquera pour l'Abyssinie où il se consacrera au négoce. Van Gogh, lui, n'y survivra pas.

Vincent Van Gogh est né le 30 mars 1853, un an jour pour jour après un enfant mort-né, nommé lui aussi Vincent Wilhelm Van Gogh, et qui a laissé une petite croix dans le cimetière de Zundert : étranger et double à la fois. Mère endeuillée, passionnément aimée, celle que ses enfants appelaient Moe, fille d'un maître relieur à la Cour, épouse du pasteur Van Gogh, a transmis à son fils aîné sa passion du dessin.

Mais c'est Théo, prénommé Théodorus comme leur père, son frère cadet de quatre ans, qui prendra la place du *Nebensch*, cet objet proche et secourable, indéfiniment attentif et présent jusqu'aux derniers instants. Avec lui, s'établira une correspondance riche et soutenue et Théo assurera les besoins matériels de Vincent.

La relation entre les deux frères ne peut manquer d'évoquer l'intimité et la passion du lien entre Freud et Fliess. Ainsi en 1883, Vincent qui a découvert sa vocation de peintre veut tenter de convaincre Théo de le suivre :

J'ai des projets qui sont tels que je n'ose presque pas les entreprendre seul. (...) Je dis que c'est trop pour moi seul. J'ai besoin d'un compagnon.

On retrouve entre eux le même désir de fusion :

Nous ne serions seuls ni l'un ni l'autre ; nos travaux conflueraient un peu comme les eaux qui coulent ensemble.

Il est évident que ni Gauguin, ni Gachet n'ont su – ou voulu – occuper cette place, ni répondre à cette attente de parfaite complémentarité, de réciprocité. Vincent écrit à Théo de Saint-Rémy, le 12 février 1890, à propos de Gauguin :

À moi cela me paraît dommage qu'il n'ait pas continué ici un peu plus longtemps. À nous deux nous eussions mieux travaillé que moi tout seul cette année.

Le 31 janvier 1890, Théo prénomme son fils nouveau-né Vincent Wilhelm ; son oncle homonyme en est le parrain. Pour fêter la naissance de son neveu, Van Gogh a peint le tableau *Branches d'amandier en fleurs*, avec son ciel bleu éclatant et ses fleurs

blanches annonçant le printemps et le début d'une nouvelle vie. Mais le bébé est fragile, sa mère Johanna est épuisée par les nuits blanches, et Théo est psychologiquement plus accaparé par les soucis de sa famille, ce que Vincent perçoit.

Le 15 mai 1890, Vincent Van Gogh quitte la lumière de Saint Rémy de Provence et l'asile de Saint-Paul-de-Mausole où il séjournait à sa demande depuis plus d'un an. Sur les conseils de Camille Pissaro à Théo, il va rejoindre à Auvers-sur-Oise le docteur Gachet, peintre amateur ami des impressionnistes, qui s'est proposé pour continuer à le soigner. Le séjour de Vincent Van Gogh à Auvers-sur-Oise est une période de travail intense : installé dans une modeste auberge, il peint un tableau par jour, parfois même deux, et de nombreux portraits. Mais la discorde avec Gachet s'installe et il doute de plus en plus pouvoir en attendre de l'aide. Il l'écrit à Théo :

Je crois qu'il ne faut *aucunement* compter sur le Dr Gachet. D'abord, il est plus malade que moi à ce qu'il m'a paru, ou mettons juste autant, voilà. Or, lorsqu'un aveugle mènera un autre aveugle, ne tomberont-ils pas tous deux dans le fossé ?

Jean Starobinski rappelle que le docteur Gachet lui-même avait porté pour Van Gogh le diagnostic de mélancolie et lui avait proposé son aide. Lorsqu'il examine le *Portrait du docteur Gachet avec branche de digitale*, il repère les caractères signalétiques que Gachet lui-même avait attribués à l'individu mélancolique. Van Gogh explore ainsi un grand thème de la culture occidentale à travers le tourment d'une existence individuelle, mais il en fait une expérience intérieure d'identification sacrificielle au docteur, qui lui évoque le Christ au Jardin des oliviers de Gauguin. Starobinski la conclut ainsi :

Ce médecin en proie à l'anxiété est le témoin de l'anxiété du peintre : que devenir, si celui dont on attend le secours a lui-même besoin de secours ?¹²

Mais peut-être que Gachet ne méritait pas les reproches virulents que lui adressera plus tard Antonin Artaud !

[...]

¹² J. Starobinski, « Le portrait du docteur Gachet par Van Gogh », *L'encre de la mélancolie*, Seuil, 2012, p. 253.