

# Mémoire de grade Master 2



École Nationale Supérieure Louis-Lumière

La Cité du Cinéma

**Julie Baijer**

Spécialité Photographie - Promotion 2025

---

## Anatomie photographique d'un regard psychotique

Problématique :

La photographie, art du réel et de la déconnexion du réel : en quoi l'œuvre de David NEBREDA rend-elle les mécanismes psychotiques tangibles ?

Sous la direction de :

Mme Alix HÄFNER, professeure à l'ENS Louis-Lumière.

M. Stéphane THIBIERGE, psychanalyste et psychiatre.

# Remerciements

Je remercie sincèrement Mme Alix HÄFNER, directrice interne de ce mémoire, pour m'avoir encouragé à me saisir de ce sujet et à le mener jusqu'au bout. Un grand merci également à Stéphane THIBIERGE, directeur externe de ce mémoire.

Mes remerciements sont également adressés à toute l'équipe pédagogique de l'ENS Louis-Lumière, pour ce qu'ils m'ont instruit durant ces trois années.

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à David NEBREDÀ, dont l'œuvre, d'une sincère intensité et beauté, a guidé ma réflexion tout au long de ce travail. Son univers artistique m'a permis d'explorer des notions humaines et psychiques qui, sans lui, seraient restées inaccessibles. Je souhaite aussi exprimer ici toute ma prudence vis-à-vis de l'interprétation de son travail. Consciente de la complexité et de la force de son parcours, si certaines de mes analyses ou lectures ont pu paraître rapides et maladroités, je m'en excuse sincèrement. Mon intention a toujours été de faire preuve de respect et d'admiration, tout en essayant d'en dégager des clés de compréhension accessibles.

Enfin, je remercie chaleureusement Sandie Caudal et ma mère, Annette Schmitz, qui ont gracieusement investi leur temps dans la relecture de ce mémoire, ainsi que mon entourage proche, pour leur soutien moral et affectif.

## Résumé

Cette étude questionne le lien entre la création photographique et la psychose, en prenant pour exemple l'œuvre de David Nebreda. Ce dernier est le seul photographe connu pouvant illustrer cette thématique à ce jour. En s'inspirant de la psychanalyse lacanienne, freudienne et des théories sur l'image photographique, il s'agira d'étudier comment la photographie, si proche du réel, peut représenter la déconnexion au réel représentative de la psychose. Les trois registres lacaniens, Symbolique, Imaginaire et Réel, sont utilisés pour analyser le langage particulier de David Nebreda et, plus généralement, les déséquilibres psychiques induits par la psychose. À travers un corpus d'images réalisées par David Nebreda, marquées par la scarification, l'obstination, et la douleur, cette étude analyse les différentes matérialisations photographiques possiblement marquées par le trouble psychotique de l'artiste. Ici, la photographie devient une tentative de symbolisation déterminée et obstinée, le symptôme ultime de la psychose.

Mots-clés : Autoportrait, David Nebreda, psychanalyse, schizophrénie, Symbolique, Imaginaire, Réel, Jacques Lacan, Psychose.

## Abstract

This study explores the link between photography and psychosis, using the work of David Nebreda as a key element. He is the only known photographer whose work clearly illustrates this theme. Exploring Lacanian and Freudian psychoanalysis, as well as photography theory, the research looks at how photography, so close to reality, can express a disconnection from reality. The three Lacanian concepts (Symbolic, Imaginary, and Real) are used to understand Nebreda's unique visual language, and the mental disturbance caused by psychosis. Through a selection of Nebreda's photographs, marked by scarification, repetition, and pain, the study examines how psychotic experiences can be shown through images. In his work, photography becomes a symptom of illness and a way to give it meaning.

Keywords : Self-portrait., David Nebreda, psychoanalysis, schizophrenia, Symbolic, Imaginary, Real, Jacques Lacan, Psychosis.

# Sommaire

Remerciements	2
Résumé	3
Abstract	4
Sommaire	5
Introduction	7
I. Psychose : les mécanismes psychiques	9
1. Histoire de la psychose	9
a. Premières découvertes	10
b. Symptômes	11
c. Hallucinations	12
d. Délire	13
e. Sciences empiriques et subjectivité	14
2. Notions de psychanalyse	14
a. Je, moi et autre	14
b. Les registres : Symbolique, réel et imaginaire	15
c. Le Symbolique	15
d. L'Imaginaire	16
e. Le Réel	17
f. Signifiant forclos	17
g. Défauts de registre psychotique	19
h. Image du corps et schéma corporel : le stade du miroir	20
i. Un conflit interne : rejet, déni et reconstruction	23
3. Le cas NEBREDA	25
a. Schizophrénie paranoïde	25
b. Histoire et évolution de son Œuvre	26
c. Une Première série réfutée	28
d. Réception de son Œuvre : le malentendu	30
e. Autoportraits	31
f. Abandon	33
II. Du symptôme au visuel : la méthode psychotique	34
1. D'où et pourquoi vient l'œuvre ?	35
a. Mélancolie et sublimation	35
b. Art psychopathologique	36
c. Nécessité de créer	39
d. La fuite des idées	40
2. Effets et thématiques visuels	43
a. Impulsions psychotiques	43
b. Stéréotypes	44
c. Le miroir	46

d. La répétition	47
e. Couleurs	50
f. Géométrie	53
3. L'autoportrait : le corps travesti	56
a. La représentation du corps et du visage	56
b. Le corps maltraité et restructuré	59
c. La scarification	62
c. La pulsion de mort	68
III. Quand la psychose devient méthode : entre acte photographique et symptôme	73
1. Les limites du réel photographique	73
a. Une hyperconnexion au réel	73
b. Une hyperdéconnexion du réel	75
2. Art de fragmenter	78
a. La découpe de l'espace	79
b. La découpe du temps	83
c. Fonction de l'appareil photographique	85
3. Inquiétante étrangeté	87
4. Le Symbolique dans le médium photographique	91
a. L'acte de création comme symbolisation primaire	91
b. La communication symbolique	91
c. Un dessin jamais terminé	93
d. Le besoin insatiable de symbole	94
e. Une lecture onirique	97
f. Des symboles trop forts	99
5. Le Blocage de l'Imaginaire	107
6. Le Réel : l'origine de la structure psychotique de l'œuvre	109
7. La dernière série : une tentative de réconciliation ultime	114
Conclusion	120
Bibliographie	123
Index	134
Table des matières	135
Annexes	141
Présentation de la partie pratique : « Vous êtes ici. »	142

## Introduction

Depuis son invention, la photographie a entretenu un rapport conflictuel avec le réel. Tantôt perçue comme une captation objective du monde, tantôt comme une construction subjective, elle oscille entre le témoignage réel et l'interprétation symbolique. Cette tension est au cœur de ce mémoire ; si la photographie est souvent considérée comme l'art du réel, elle est aussi un moyen qui permet la déconnexion au réel et une perception de l'invisible. La pratique de David NEBREDÀ, photographe souffrant de schizophrénie paranoïde, illustre cette articulation en rendant tangibles des mécanismes psychiques propres aux états psychotiques. Sa démarche, entre expérience corporelle radicale et mise en scène sensible de son propre trouble, invite à interroger sur la manière dont la photographie peut figurer la psychose sans se réduire à une simple transcription documentaire. Son abord intimiste et brutal nous livrera des clés de compréhension profondes sur sa maladie.

La photographie se distingue des autres arts par sa relation évidente au réel, ce que Philippe DUBOIS qualifie d'« acte photographique »<sup>1</sup>. À la différence du dessin ou de la peinture, où la main interprète le monde dans le temps et l'espace, la photographie repose sur un processus de captation automatique : ce que l'objectif saisit a nécessairement existé devant lui. C'est en cela que l'image photographique a longtemps été assimilée à une preuve, à une empreinte du réel. Pourtant, cette apparente fidélité est trompeuse, car la photographie ne capte pas le monde tel qu'il est, mais tel qu'il est perçu et interprété. Serge TISSERON, dans son livre *Psychanalyse de l'image*<sup>2</sup>, souligne que l'acte photographique est aussi une projection de l'intériorité du photographe, un moyen de structurer et de donner forme à des représentations inconscientes et cela grâce à des moyens variés. C'est précisément dans cette capacité à dialoguer avec ce qui est vu et ce qui est ressenti, que la photographie rejoint l'univers psychotique.

L'histoire de l'art a toujours tissé un lien étroit entre folie et création. Du peintre Vincent VAN GOGH à l'acteur et écrivain Antonin ARTAUD, en passant par les visions du poète William BLAKE, le statut de l'artiste a souvent été associé à une forme d'expérience aux limites du réel. La souffrance psychique a pu être vue comme un moteur créatif, qui permettait un accès à une autre dimension de la réalité. Pourtant, hors de la perception romantique de la folie, celle-ci n'est pas que génie créatif. En effet, elle engage des mécanismes de perception et de représentation qui transforment profondément la

<sup>1</sup> DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1993, 309 p.

<sup>2</sup> TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image : De l'imgo aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995, 212 p.

manière dont l'image est conçue et perçue. Chez David NEBREDA, ce rapport est radicalisé : il ne photographie pas seulement des visions, mais inscrit son corps et son psychisme dans le processus même de l'image. Ses autoportraits ne sont pas de simples captations, mais des mises en scène où le corps devient le support, et le moyen ultime pour atteindre un objectif bien précis : sa propre naissance. L'artiste s'obstine à représenter le *processus schizophrénique* à travers une photographie autodidacte mais savante. Son image devient son propre développement, sa révélation.

Ainsi, si la photographie est par essence une projection du visible, elle peut aussi se faire le réceptacle de l'invisible, du refoulé, de ce qui ne peut être intégré dans la structure psychique. L'image photographique, comme l'hallucination, est une projection sur l'extérieur d'un contenu mental souvent insaisissable, inconnu. La question qui se pose alors est la suivante : en quoi l'œuvre de David NEBREDA rend-elle les mécanismes psychotiques tangibles ? Plus largement, comment la photographie, par sa nature même, peut-elle être le médium privilégié d'une mise en forme de la psychose ? Ce mémoire explorera cette problématique en s'appuyant à la fois sur les notions de psychanalyse, de psychiatrie et sur l'analyse des œuvres de David NEBREDA.

**La photographie, art du réel et de la déconnexion du réel : en quoi l'œuvre de David NEBREDA rend les mécanismes psychiques psychotiques tangibles ?**

# I. Psychose : les mécanismes psychiques

Cette première partie n'a pas pour objectif d'étudier de manière exhaustive l'histoire et l'évolution de la psychose. C'est une introduction qui pourra nous permettre d'éclairer les représentations photographiques d'un sujet psychotique. En effet, la connaissance précise des mécanismes et des symptômes est nécessaire à l'analyse des processus de création que nous étudierons au cours de cette étude.

## 1. Histoire de la psychose

La psychose est un trouble mental qui se définit par la « désorganisation de la personnalité, la perte du sens du réel et la transformation en délire, une perception irréaliste, de l'expérience vécue »<sup>3</sup>. La perception du réel est altérée et cela se manifeste par la présence de délires et d'hallucinations. Les maladies appartenant au spectre de la psychose ne sont pas induites par des lésions cérébrales, dans ce cas-là il s'agit de démence. Les troubles mentaux psychotiques sont caractérisés par des symptômes majoritairement psychologiques et ils varient en fonction de la maladie du spectre. Il peut s'agir de psychose aiguë (surgissement brutal d'une bouffée délirante), de schizophrénie, de délires chroniques (paranoïa et paraphrénie) ou d'une psychose maniacodépressive.

Ces troubles distincts possèdent un socle commun, ils sont caractérisés par cinq aspects : le délire, les hallucinations, la pensée désorganisée, un comportement moteur anormal et des symptômes négatifs (baisse d'énergie, de concentration, d'activité et isolement). Plus précisément, le cadre symptomatique de la psychose est défini de manière suivante par Philippe FONTAINE, philosophe :

« perte du sens de la réalité, ou perception déformée de la réalité extérieure, et manque total ou partiel de rapport cognitif avec celle-ci; désagrégation profonde de la personnalité, avec absence ou au contraire hypertrophie de l'affectivité, et régression du comportement à des niveaux primitifs; hallucinations et délires; altérations graves de la pensée logique et des capacités linguistiques; désadaptation sociale et parfois absence de conscience de la part du sujet de l'existence de sa propre pathologie »<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Larousse médical, Paris, Larousse, 1995, 1203 p.

<sup>4</sup> FONTAINE Philippe, « La psychose et les frontières de la folie », in *Recherche en soins infirmiers*, n°117, Paris, 2014, p. 9.

Le trait commun de ces symptômes est l'interaction altérée du sujet avec la réalité. L'altération, dans notre étude, correspond à l'ensemble des faits, événements et phénomènes qui existent en dehors de la perception visuelle consensuelle et qui seront explicités dans le domaine de la psychanalyse.

#### a. PREMIÈRES DÉCOUVERTES

Les théories sur la psychose, dans sa phase initiale, se sont tout d'abord ancrées dans la psychanalyse. En effet, la première étude<sup>5</sup> a été réalisée par le neurologue et père de la psychanalyse Sigmund FREUD en 1911. Il y décrit le cas du président SCHREBER à partir de ses mémoires rythmées par sa paranoïa. Après cela, la phénoménologie, la psychiatrie et la biologie s'y sont intéressées pour émettre des théories et introduire des traitements et des explications. Le consensus est le suivant : l'origine des psychoses ne remonte pas à une source unique mais découle de plusieurs facteurs, complexes et variables.

Le terme de psychose a beaucoup progressé dans le temps. Cela s'explique par la difficulté à définir cet état et ses implications, du fait de son invisibilité. Le psychiatre Ernst VON FEUCHTERSLEBEN<sup>6</sup> introduit ce terme, et l'utilise pour désigner une aliénation mentale qui est distincte des démences et de l'idée générale de la « folie ». Ernst VON FEUCHTERSLEBEN est influencé par le romantisme, c'est à dire qu'il prend en compte dans son raisonnement les facteurs émotionnels et affectifs. Le courant romantique est caractérisé par son approche nouvelle sur l'inconscient, les sensations et les perceptions individuelles, qui s'opposent au courant des Lumières. En effet, Les Lumières (XVIIIe siècle) sont caractérisées par un raisonnement fondé sur le savoir, les sciences et le progrès, s'opposant à l'irrationalité du romantisme. Dans ce cadre, la psychologie humaine et la maladie mentale étaient appréhendées d'un point de vue rationnel et méthodologique. C'est donc dans le contexte de ce mouvement qu'Ernst VON FEUCHTERSLEBEN explore les liens entre le psychique et le physique d'une manière innovante, en intégrant une dimension philosophique et existentielle à ses recherches. Concrètement, l'invention de ce terme vient préciser et se distinguer du terme névrose, qui renvoyait aux mêmes notions mais seulement en intégrant l'atteinte du système nerveux, tangible, ce qui négligeait l'impact psychique.

---

<sup>5</sup> FREUD Sigmund, *Le Président Schreber : un cas de paranoïa*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Payot, 2018 [1911], 160 p.

<sup>6</sup> VON FEUCHTERSLEBEN Ernst, *The Principles of Medical Psychology*, New York, Gryphon Editions, 2007 [1847], 408 p.

En 1913, par Karl JASPERS<sup>7</sup> décrit davantage la psychose et étudie la compréhension des délires psychotiques. Le psychiatre et philosophe allemand a mis en évidence la subjectivité d'un épisode psychotique. Son écrit établira la psychose comme distincte des autres troubles mentaux, en l'associant directement à une rupture de l'unité psychique manifestée par des hallucinations ou des délires. Cette définition a été précisée depuis, en partie par Eugène BLEULER<sup>8</sup>. Ce psychiatre suisse a introduit pour la première fois le terme de schizophrénie, regroupant ainsi un groupe de troubles psychotiques sous les mêmes idées de fragmentation de la pensée et des émotions. Ses recherches ont participé à l'analyse de la psychose schizophrénique et ont permis de mieux reconnaître les symptômes en les catégorisant pour la première fois. Il identifie quatre caractéristiques majeures : affectivité (défaillance émotionnelle), associations (association complexe de la pensée), autisme (retrait social) et ambivalence (conflit interne des sentiments). D'autre part, Eugène BLEULER étudie la notion de dissociation, devenue essentielle à la compréhension du trouble psychotique. Ce mécanisme psychologique agit comme une fragmentation des processus mentaux tels que la pensée, les émotions et le comportement, cela dans le but d'éviter la confrontation direct au traumatisme. La perte de cohérence interne affecte la perception de la réalité mais permet surtout de supporter un stress vécu. Aujourd'hui, la dissociation et les psychoses sont classées de manière distinctes, car l'origine d'un état de dissociation peut également être une névrose ou un stress post-traumatique.

De nos jours, la psychose est vue sous un autre angle. La reconnaissance de l'impact des traumatismes, du stress et de l'environnement sur l'émergence des symptômes psychotiques est dorénavant acceptée. Les nombreuses études et analyses portant sur les troubles psychotiques permettent de délimiter ce trouble psychique et de comprendre comment il est induit et ce qu'il induit. La connaissance des notions de psychanalyse est essentielle à son appréhension.

## b. SYMPTÔMES

La psychose trouve son origine dans une rupture de l'unité : le sujet ne distingue pas le réel de l'irréel et ne se distingue pas du monde extérieur. Ces incertitudes participent à un déséquilibre psychique qui se doit d'être compensé. Les symptômes suivants sont en réalité des mécanismes de défense qui interviennent afin de préserver un équilibre psychique et d'atteindre une stabilité.

---

<sup>7</sup> JASPERS Karl, *Psychopathologie générale*, Paris, Bibliothèque des Introuvables, 2000 [1913], 536 p.

<sup>8</sup> BLEULER Eugène, *Dementia Praecox ou Groupe des schizophrénies*, trad. de l'allemand par A. Viallard Paris, Coédition GREC/EPEL, 1993 [1911], 670 p.

La fragmentation du réel engendrée par la psychose est à la fois à l'origine et le résultat d'une perception psychotique. C'est une notion qui rassemble plusieurs idées de désorganisation ou de séparation qui sont fondamentales. Pour commencer, la déconnexion est émotionnelle et contextuelle : un lien est rompu entre ce qui est perçu et ce qui est ressenti par le sujet psychotique. Cela évoque aussi l'incapacité à organiser des idées générales dans un tout cohérent. Les troubles qui participent à une fragmentation sont affectifs, intellectuels et psychomoteurs ; il peut y avoir des sentiments contradictoires vis-à-vis d'un objet, une incapacité à agir, la non-reconnaissance de soi, le délire ou le surgissement de comportements non adaptés à une situation.

En psychologie, on parle également de la perte de la Gestalt (ou forme globale en français) qui est une défaillance intervenant dans beaucoup de symptômes psychotiques comme la désorganisation du langage ou le clivage psychique. Ce dernier correspond à la séparation des expériences internes et des expériences externes. Plus précisément, ce mécanisme inconscient a pour objectif d'éviter les conflits internes : deux réalités internes et conflictuelles sont développées séparément et cohabitent. Il n'y a donc pas de refoulement. Ces notions sont celles qui participent au phénomène de déconnexion du réel qui dirige notre étude.

### c. HALLUCINATIONS

L'hallucination consiste à percevoir quelque chose d'irréel, sans qu'aucun stimulus externe ne la provoque. Le phénomène d'illusion, lui, définit une déformation de la perception mais toujours liée à un objet qui est réel.

L'hallucination se caractérise par l'intrusion dans la pensée du sujet d'informations non réelles, le plus souvent visuelles et auditives (bruits ou voix). Il peut s'agir de faux souvenirs ou d'injonctions qui influencent ou dictent ses actes. Ce phénomène peut être isolé et laisser une impression d'étrangeté mais il peut aussi être combiné à d'autres hallucinations et mener à la formation d'un délire. En projetant sur le monde extérieur une vision intérieure, le sujet ne peut plus distinguer le vrai du faux : cela rend la limite entre réel et irréel indiscernable. Par exemple, dans le cas d'une hallucination auditive, il peut s'agir d'une voix qui commente et critique le sujet lui-même ce qui a pour effet d'augmenter son sentiment d'angoisse, d'incompréhension et surtout, à terme, cela renforce son besoin de se replier sur lui-même. Sigmund FREUD, ainsi que d'autres personnalités s'accordent pour attribuer à l'hallucination le statut de réponse au sentiment de déconnexion à la réalité. Le sujet

ressentant une distanciation de la perception commune du réel verrait son inconscient faire des projections de son monde interne vers le monde externe pour tenter de renouer un lien perdu avec cette réalité qu'il ne paraît plus saisir.

#### d. DÉLIRE

Le délire est une perte du sens de la réalité, qui, comme l'hallucination, se définit par la croyance en conceptions fausses qui altèrent profondément le contenu de la pensée. Il ne s'agit pas d'une désorientation ou d'une confusion mais davantage d'une construction complète qui impacte toute la perception du psychotique.

Le sujet expérimentant des délires est profondément convaincu de son ressenti, qui est défini par une déconnexion émotionnelle, sensorielle et contextuelle au monde extérieur. Ces perceptions influencent donc la personnalité du sujet. Par exemple, un sujet souffrant de délires de persécution redondants peut adapter son comportement quotidien à cela : il peut développer une méfiance extrême envers autrui ce qui l'isolera d'autant plus de la société. Thomas FUCHS, psychiatre et philosophe, a travaillé sur le fonctionnement des délires psychotiques. Son étude a expliqué ce phénomène en dépassant la simple notion de déconnexion du réel ; il met en lumière la signification et le rôle de ce phénomène. Selon lui, le délire n'est pas uniquement une manifestation irrationnelle ; il s'agit d'un système de significations propres aux patients, une nouvelle « subjectivité » qui est une tentative de l'individu à donner un sens au monde intérieur fragmenté et incompris. Le délire serait une réponse à une tension interne ou une incompréhension qui serait donc signifié dans une réalité propre au sujet, déconnectée et incompréhensible. La désorganisation et la fragmentation de la pensée psychotique engendrent donc une tentative de reconstruction.

La psychiatrie moderne considère que les délires ont une fonction structurante ; il ne s'agit donc pas d'erreur de perceptions du réel mais plutôt d'une tentative de réorganisation de l'être divisé. Le délire émerge pour donner de la cohérence. Les délires peuvent être liés au temps, à la perception visuelle, au corps, ou encore à l'affection : la sensation évolue avec les sentiments qu'ils procurent. La déconnexion du réel qui s'installe par ces mécanismes devient spatiale et temporelle ; les perceptions du temps et de l'environnement sont erronées, ce qui suscite une perception générale distordue.

## e. SCIENCES EMPIRIQUES ET SUBJECTIVITÉ

Le monde actuel, dans sa réalité matérielle, ses constructions sociales, culturelles, et scientifiques constituent des fondements qui ne sont pas subjectifs. Cependant, cette réalité est souvent altérée par nos sens et nos interprétations. L'objectivité de la réalité ne peut être dissociée du subjectif car la réalité objective passe par nos filtres subjectifs. L'objectivité ne peut exister sans la subjectivité. Ainsi, chaque personne construit une réalité unique, dont les éléments d'origine appartiennent au réel consensuel. Maurice MERLEAU-PONTY, philosophe, affirme ceci : « Nos consciences ont beau, à travers nos situations propres, construire une situation commune dans laquelle elles communiquent, c'est du fond de sa subjectivité que chacun projette ce monde « unique » »<sup>9</sup>. C'est donc la subjectivité qui nous permet de donner un sens personnel à la réalité objective, et c'est en cela que la science empirique a pour rôle de limiter l'impact du subjectif en lui donnant un cadre. La problématique de distanciation entre la réalité et la perception humaine est générale et commune à tout être humain, mais elle l'est davantage pour un sujet psychotique, dont la faculté à dresser cette limite fine entre réel objectif et subjectif n'est plus possible. Dans le cas de la psychose, le subjectif n'agit plus comme une interprétation mais bien comme un outil de distorsion incontrôlable. Le subjectif, qui sera caractérisé dans la partie suivante par des notions de psychanalyse, est à la fois une conséquence d'un réel insaisissable et son origine.

## 2. Notions de psychanalyse

### a. JE, MOI ET AUTRE

Dans la psychanalyse, en se fondant notamment sur les écrits des psychiatres Jacques LACAN et Sigmund FREUD, le sujet ne se réduit pas à une conscience stable. Il se construit à travers une articulation complexe de trois notions : le Je, le Moi et l'Autre. Le Je est le sujet qui parle, il participe à la caractérisation de l'identité psychique. Cette instance est caractérisée par un sentiment d'identité propre : c'est la reconnaissance de soi en tant que personnalité unique. Le Moi, en revanche, correspond à l'image que le sujet a de lui-même ; elle est ainsi souvent idéalisée grâce à l'imaginaire. C'est une instance qui se forme par la reconnaissance de soi, en tant que tel, dans les premières expériences de vie et les premières identifications à soi. Enfin, l'Autre désigne l'instance qui est délimitée à l'extérieure du sujet. C'est la source du langage, d'autorité, et des désirs, qui se naissent de l'interaction avec l'extérieur. C'est par l'Autre que le sujet entre en relation avec le monde, et c'est

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 414.

grâce à lui que l'organisation psychique se façonne et permet l'utilisation du langage. L'interaction entre ces trois dimensions permet de penser la construction du sujet non comme un fait mais plutôt comme une identité mouvante, influencée par des facteurs extérieurs, antérieurs, qui sont fondateurs. Ces trois instances sont liées, par la suite, à trois registres qui participent à la compréhension de la construction psychique et de l'équilibre commun.

#### b. LES REGISTRES : SYMBOLIQUE, RÉEL ET IMAGINAIRE

Dans ses recherches sur la psychose, Jacques LACAN, il formalise les trois registres du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire (RSI) pour penser la structuration interne du sujet<sup>10</sup>. Dans ses recherches sur la constitution psychique, il établit ces trois registres qui nous sont d'une importance capitale pour comprendre les tensions distinctes et comment la perception du monde et la connexion à celui-ci se construisent et se modifient chez le sujet psychotique. Ces trois notions seront appliquées tout au long de notre étude, dans nos argumentaires ainsi que dans nos analyses esthétiques.

#### c. LE SYMBOLIQUE

Le Symbolique (ou Ordre Symbolique du nœud borroméen) est constitué de signifiants, c'est-à-dire de tous les sons, mots ou expressions qui ont du sens ou qui peuvent s'entendre. Le signifiant est une empreinte psychique liée au son : il correspond au mot « tortue » par exemple. Il est associé au signifié qui, lui, correspond au concept, un animal marin. Le signifié dépend donc d'un Imaginaire lié au signifiant. Nous voyons dès maintenant une imbrication avec le deuxième registre qui sera évoqué. Le Symbolique est ce qui permet de donner un sens au réel en le verbalisant, mais il n'y parvient pas complètement puisque c'est l'Imaginaire qui mène au signifiant ; les deux registres se complètent simultanément. Dans l'analyse d'un cas concret, qu'est l'analyse des rêves, le Symbolique est fondamental, car les rêves doivent être appréhendés comme des rébus de signifiants. Le signifiant Symbolique est le point d'origine de la compréhension des rêves et non pas seulement l'Imaginaire. Pour ainsi résumer, on peut dire que ce qui appartient au Symbolique est ce qui peut être nommé communément. C'est bien la lecture complémentaire du Symbolique et de l'Imaginaire qui nous révèle les signifiés, et qui constituent un socle commun nécessaire à la communication et la compréhension mutuelle.

---

<sup>10</sup> LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XXII : RSI (1974–1975)*, transcription établie par l'École Lacanienne de psychanalyse, [En ligne] URL : [https://ecole-Lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire\\_seminario\\_transcription\\_ALI\\_1974\\_1978.pdf](https://ecole-Lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire_seminario_transcription_ALI_1974_1978.pdf) Consulté le 22 février 2025.

Le Symbolique joue également un rôle dans les mécanismes de l'hallucination. Dans le cas des hallucinations et du délire, il opère des transformations successives, toujours inachevées. Les deux symptômes résultent d'un blocage à symboliser, donc, comme vu précédemment, d'une forclusion du signifiant. La psychose déclenche donc une métamorphose qui aurait pour fonction de donner du sens au vide laissé par la forclusion du Symbolique. L'origine des symptômes psychotiques se trouve en partie dans le fonctionnement compensatoire du registre Symbolique.

#### d. L'IMAGINAIRE

Le registre de l'Imaginaire désigne, quant à lui, tout ce qui relève de l'image, de la représentation et de l'identification. C'est la mise en relation entre le Moi et l'Autre. C'est le domaine qui permet de constituer l'image visuelle de lui-même et du monde, souvent idéalisée, grâce au regard de l'autre. Le moment qui crée réellement ce registre et son fonctionnement est le Stade du miroir, que nous définirons en détail dans une partie suivante, au cours duquel l'enfant se reconnaît dans le miroir et assimile le reflet comme une unité imaginaire de son Moi. Le Moi (ou moi-idéal) naît de l'Imaginaire, comme une idée qui reste stable, malgré les changements qui s'opèrent durant la vie.

Jacques LACAN lie l'Imaginaire aux deux autres registres pour former une triangulation permanente qui construit l'équilibre psychique. Le Symbolique étant le registre du langage, il organise les relations humaines par les signifiants<sup>11</sup>. Il donne le sens, alors que l'Imaginaire donne une forme visible à tout ce qui est signifié par ce Symbolique. Par conséquent, s'il y a un défaut dans le registre du Symbolique, cela induit automatiquement un défaut dans l'Imaginaire qui n'a de fait plus de fondement. Ces défauts pourraient mener à des rééquilibrages internes inconscients qui pourraient par exemple expliquer les associations délirantes dans la parole, ou la discontinuité du discours. Cela implique que le dernier registre à définir, le Réel, pourrait jouer un rôle clé dans les symptômes psychotiques également. Le psychiatre Jacques LACAN confirme, dans ses théories, les défauts de la constitution de l'Imaginaire chez les sujets psychotiques.

---

<sup>11</sup> LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre III (1955-1956) : Les psychoses*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1981, 368 p.

## e. LE RÉEL

Le Réel selon Jacques LACAN ne se définit que par son rapport à l'Imaginaire et au Symbolique. Il convient de préciser qu'il ne s'apparente pas à la réalité, qui est la représentation du monde extérieur dans le champ du Symbolique.

Jacques LACAN nous informe sur le Réel : « On pourrait dire que le Réel, c'est ce qui est strictement impensable »<sup>12</sup>. Le Réel se définit par son impossibilité à être symbolisé, l'idée même de celui-ci, de le cerner, est impossible. Il serait tout-Puissant et échapperait donc à une interprétation symbolique : il est autonome et inébranlable. La définition de ce registre a des similitudes avec la psychose. En effet, le fait qu'il soit « composé des signifiants forclos (rejetés) du symbolique »<sup>13</sup> suggère des mécanismes propres à la réalité perçue du psychotique qui est, elle aussi, définie par des réalités inébranlables, délirantes ou hallucinées qui ont échappé au Symbolique. Dans sa définition, le Réel, en rapprochement du fonctionnement de la psychose, dresse des liens nouveaux explorés dans notre étude entre la représentation du réel par la photographie de manière historique, la représentation du trouble psychotique par des moyens esthétiques, et la métaphore de l'appareil photographique comme un appareil psychique. Le Réel, dans son inaccessibilité, est une notion essentielle à la compréhension de certains symptômes qui prennent racine directement dans celle-ci, malgré la complexité à le définir.

## f. SIGNIFIANT FORCLOS

Jacques LACAN écrit sur le déclenchement de la psychose et introduit le concept du *Nom-du-Père*. Le psychiatre nous montre comment la forclusion, ou rejet inconscient, du *Nom-du-Père* entraîne une rupture dans la symbolisation, laissant le sujet face à une réalité insaisissable. Par le concept du *Nom-du-Père*, il définit une figure issue du Symbolique qui représente la loi dans l'inconscient. Il affirme que pour que le psychisme fonctionne de manière stable, cette loi, *Nom-du-Père*, doit se trouver dans l'Autre (la structure et les règles du monde extérieur). Le rejet de cette place de la loi dans l'Autre, ici appelée forclusion, efface la loi interne et laisse un vide qui ne permet pas au psychotique de distinguer le réel de l'irréel. Pour résumer cette idée dans son rapport à l'Autre, il s'agit d'une zone de vide dans la structure de l'Autre, d'une faille.

<sup>12</sup> LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XXII : RSI (1974–1975)*, transcription établie par l'École Lacanienne de psychanalyse, [En ligne], URL : [https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire\\_seminario\\_transcription\\_ALI\\_1974\\_1978.pdf](https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire_seminario_transcription_ALI_1974_1978.pdf) Consulté le 22 février 2025, p. 14.

<sup>13</sup> ROUDINESCO Élisabeth, PLON Michel, « Réel », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2011, pp.1302-1305.

Jacques LACAN nous décrit ce concept :

« Pour que la psychose se déclenche, il faut que le Nom-du-Père, *verworfen*, forclus, c'est-à-dire jamais venu à la place de l'Autre, y soit appelé en opposition symbolique au sujet. C'est le défaut du Nom-du-Père à cette place qui, par le trou qu'il ouvre dans le signifié amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'Imaginaire, jusqu'à ce que le niveau soit atteint où signifiant et signifié se stabilisent dans la métaphore délirante »<sup>14</sup>

La psychose surgit ainsi, lorsque la présence du vide, par absence du Nom-du-Père, est confrontée à un élément extérieur qui rappelle cette vacance. Le sujet psychotique est donc dépourvu d'une structure interne qui lui permet d'interpréter certaines expériences, ce qui entraîne une désorganisation grandissante de la pensée. L'organisation psychique dans la psychose a perdu ses fondations. Cette désorganisation est suivie d'une « cascade des remaniements du signifiant »<sup>15</sup>, c'est-à-dire un réarrangement ou une adaptation des signes et des significations qui n'ont plus de cohérence : la réalité du sujet psychotique devient de plus en plus chaotique. Ce chaos, s'il atteint un certain point, peut engendrer la formation d'un délire. En s'accordant à la psychanalyse contemporaine, le délire étant admis comme une forme de réparation, le sujet crée un cadre délirant pour stabiliser la réalité sur une nouvelle structure psychique basée sur des interprétations délirantes. Cette nouvelle structure se veut plus stable qu'avant.

Par la suite, Jacques LACAN aborde la finalité de la psychose : « l'état terminal de la psychose ne représente pas le chaos figé où aboutit la retombée d'un séisme, mais bien plutôt cette mise au jour de lignes d'efficiences, qui fait parler quand il s'agit d'un problème de solution élégante »<sup>16</sup>. Il suggère que l'état du sujet psychotique n'est pas une fatalité ou une chute sans fin ; il s'agit d'une reconstruction interne, où, certes, les bases sont altérées, mais une stabilité est atteinte de manière structurée, élégante. En effet, il y a une forme de logique dans le processus d'opération de la psychose qui, cependant, ne peut être aligné avec la réalité consensuelle. Dans le cadre du processus créatif, cette citation indique que s'il ne s'agit pas d'une simple errance chaotique, cela peut révéler des structures et des réponses singulières et logiques au désordre mental. Ces mécanismes et nouvelles

---

<sup>14</sup> LACAN, Jacques, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in *Écrits. Tome II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014 [1966], p. 55.

<sup>15</sup> Ibid., p. 55.

<sup>16</sup> Ibid., p. 50.

structures, que nous aurons l'occasion d'étudier, sont observables à travers l'art du psychotique et sont les témoins d'une cohérence interne.

#### g. DÉFAUTS DE REGISTRE PSYCHOTIQUE

Dans le cas d'un sujet psychotique, le lien entre Symbolique et Imaginaire n'est pas stabilisé. Or, d'après Jacques LACAN, le sens est justement trouvé grâce à une association stable entre les notions de Symbolique et Imaginaire, ce qui peut expliquer la déconnexion du réel, des associations rapides, des pensées troublées et de la discontinuité du langage chez le sujet psychotique. Le Réel serait donc ce qui résiste à notre Symbolique psychique. Le Réel est brut, insaisissable et cette définition montre un lien entre cette notion de Réel et la condition psychotique, qui fait que le monde extérieur est insaisissable.

Le Réel de Jacques LACAN suit donc la définition de la réalité psychotique. Le psychotique aurait-il comme équivalent au monde extérieur du sujet sain, un Réel qu'il ne peut saisir ? Le déséquilibre potentiel entre son Imaginaire et son Symbolique engendre une omniprésence du Réel, et donc de signifiants forclos du Symbolique<sup>17</sup>.

Mais qu'en est-il du réel dont il est question en photographie ? Caroline BLANVILLAIN écrit que : « Les codes de la représentation, et de la peinture, et de la photographie, imposent un sens de lecture qui, bien que, ou justement parce que, nous les avons intégrés, nous dépassent. La photographie est alors un signifiant symbolique « tout puissant » »<sup>18</sup>. Ici, la photographie, que nous avons associée au réel tout d'abord, est caractérisée comme un Symbolique très puissant, qui pourrait alors être impossible à saisir pour le sujet psychotique. Nous nous poserons donc la question de la possibilité pour un sujet psychotique d'utiliser le langage du registre Symbolique dans la création photographique, malgré le fait qu'il lui fasse défaut. Les créations photographiques d'un sujet psychotique tel que David NEBREDA seraient alors créées dans un autre registre où l'utilisation du signifiant et du symbole serait différente.

---

<sup>17</sup> ROUDINESCO Élisabeth, PLON Michel, « Réel », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2011, pp. 1302-1305.

<sup>18</sup> BLANVILLAIN Caroline, *Photographie et schizophrénie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2015, p. 140.

## h. IMAGE DU CORPS ET SCHÉMA CORPOREL : LE STADE DU MIROIR

Le Réel, par sa définition psychanalytique, nous questionne également sur la présence au monde. Cette présence, le corps en est le vecteur premier. En effet, dès le XXe siècle, la psychanalyse a attribué au corps une dimension centrale dans les déséquilibres psychiques et en particulier celui de la psychose. Le thérapeute Mahmoud SAMI-ALI propose que la perception de l'espace soit intrinsèquement liée à l'expérience corporelle<sup>19</sup>. Ce serait le schème originel, c'est-à-dire la structure mentale qui organise la perception de la pensée et l'action dans un cadre, à partir de laquelle se développent tous les autres schèmes : « Enfin, l'importance du rôle du corps dans la constitution des schèmes n'est pas ignorée par les psychanalystes. Sami Ali (1974) a ainsi pu écrire que « le corps est le schème de tous les schèmes »<sup>20</sup>. Cette idée est récurrente dans la psychanalyse lacanienne, selon laquelle, une reconnaissance du monde extérieur en général est liée à la reconnaissance de l'image du corps. Ainsi, une « atteinte de celle-ci [image du corps] peut déterminer une décomposition de celle-là [reconnaissance générale] »<sup>21</sup>.

Pour commencer, l'image du Moi est tout d'abord psychique : on l'appelle l'image du corps, elle est imaginaire et elle se distingue du schéma corporel. Ce terme, conceptualisé par Paul SCHILDER<sup>22</sup> en 1950, désigne la manière dont les sensations qui proviennent du corps ainsi que la perception participent à l'élaboration d'une unité du corps dans l'esprit. La correspondance de ces notions mène à une unité qui est essentielle à l'appréhension de l'espace et à la compréhension du monde extérieur. Serge TISSERON nous informe du travail de Gisela PANKOW sur la psychose<sup>23</sup>. Elle définit que l'image du corps a deux fonctions. La première est celle de *structure spatiale* qui définit le fait que le sujet a conscience d'un lien qui relie entre elles chacune des parties de son corps. La seconde fonction est celle du contenu et du sens : elle permet l'identification des actions de chaque partie du corps indépendamment. La citation de SAMI-ALI prend donc tout son sens ici : les défauts de fonction de l'image du corps sont à l'origine de défaillances affectant des schèmes d'autres domaines comme la linguistique, la phénoménologie ou la psychologie cognitive.

<sup>19</sup> SAMI-ALI Mahmoud, *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, 2010, 288 p.

<sup>20</sup> TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image : De l'imgo aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995, p. 25.

<sup>21</sup> THIBIERGE Stéphane, *Clinique de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2007, p. 36.

<sup>22</sup> SCHILDER Paul, *L'Image du corps*, trad. de l'anglais par François Gantheret, Paris, Gallimard, 1980 [1935], 368 p.

<sup>23</sup> TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image : De l'imgo aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995, p. 44.

Le schéma corporel, lui, est identique pour tous. L'image du corps est inconsciente mais le schéma corporel ne l'est pas. C'est un schéma qui est composé des apprentissages et des expériences indépendantes du langage. Nous le verrons ici comme le contenant des mouvements psychiques. Le stade du miroir serait une étape qui confronte un sujet à ces deux notions simultanément. Maurice MERLEAU-PONTY décrit plusieurs étapes de caractérisation de cette notion, la première étant : « [...] un résumé de notre expérience corporelle, capable de donner un commentaire et une signification à l'intéroceptivité et à la proprioceptivité du moment »<sup>24</sup> et la dernière étant : « le schéma corporel est *dynamique*. [...] ce terme veut dire que mon corps m'apparaît comme posture en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible »<sup>25</sup>. Cette évolution dans la définition même du terme témoigne de son importance et de son rôle scientifique. Il s'agit donc d'une capacité à pouvoir appréhender des possibilités ou des nécessités corporelles. C'est une notion qui est essentielle dans la présence au monde d'un sujet, et qui définit son interaction avec ce dernier.

La psychiatrie s'est accordée sur le fait que la perte du sens de la réalité trouve son origine dans l'altération du schéma corporel et de l'image du corps du sujet. Un sujet psychotique présente souvent un manque de familiarité avec son propre corps, son reflet. Cela peut également constituer un élément déclencheur d'une crise psychotique : la non-reconnaissance de son corps dans un miroir. Ce que Jacques LACAN a exploité comme le stade du miroir<sup>26</sup> correspond à la phase durant laquelle l'enfant appréhende son reflet et anticipe de manière imaginaire son unité par la perception de son image. L'image fait référence au miroir, mais dans cette étude elle fait aussi référence à l'image photographique. La reconnaissance de son reflet dans le miroir crée un sentiment de cohésion et d'unité ce qui est essentiel pour la formation de son identité. Lorsque cette étape prend place (entre 6 et 18 mois), l'image dans le miroir vient bouleverser l'image et le schéma corporel. Cela engendre une nouvelle construction psychique bouleversante et c'est en cela que la présence d'un adulte familier identifié dans ce même miroir est importante : elle permet à l'enfant de surmonter sa difficulté à se découvrir comme autre pour la première fois. Dans le cas où l'enfant se reconnaît en faisant intervenir l'identification d'un élément autre du Symbolique (élément nommé ou signifiant de l'Autre), il peut ainsi évoluer de la reconnaissance à l'identification symbolique de son propre reflet. Dans le cas de la psychose, la difficulté de l'identification n'a pas été surmontée. Cette déconnexion, représentée par la

---

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p.128

<sup>25</sup> Ibid., p.129

<sup>26</sup> LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits. Tome I*, 1999 [1966], Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2014 [1966], pp. 92 - 99

non-reconnaissance de son image dans le miroir, explique l'aspect menaçant du regard porté sur le monde extérieur pour un sujet psychotique, l'incompréhension de sa propre psyché, ou encore l'incapacité à s'identifier et à se différencier de l'Autre. Une image spéculaire constituée et identifiée est donc impliquée dans tous les processus de reconnaissance des mondes extérieur et intérieur. Ce manque induit par la non-distinction entre l'intérieur et l'extérieur est caractérisé différemment par Elisabetta BASSO, dans son analyse de *Madness and Modernism*<sup>27</sup> de Louis SASS : « Et si, au contraire, et de manière paradoxale, l'expérience schizophrénique relevait beaucoup plus de l'apollinien que du dionysiaque, à savoir d'une hypertrophie de la rationalité (sous les figures de l'« hyper-réflexivité », l'« hyper-intentionnalité », l'« hyper-conscience ») plutôt que de son manque ? »<sup>28</sup>. Selon Louis SASS, le schizophrène et la folie en général ne doivent pas être catégorisés trop radicalement. Dans son ouvrage, il nuance les liens entre folie et créativité et il explore le fait que c'est une lacune qui est à l'origine d'un excès : le psychisme interne déborde sur l'extérieur. Nous concluons qu'il y a bien un conflit interne à l'origine de ce débordement, et selon nous, c'est ce dernier qui pourrait devenir créatif.

Dans cette étude, nous verrons que la pratique de l'autoportrait remet en question la théorie du stade du miroir de Jacques LACAN. Le stade du miroir étant fondateur du développement psychique, et surtout « formateur de la fonction du Je »<sup>29</sup>, la photographie pourrait faire ressurgir un développement particulier, ravivant un traumatisme. En effet, dans la psychose, l'image de son propre corps est troublée car le sujet ne s'y identifie pas. C'est le miroir qui est donc acteur premier de la symbolisation. La vision traumatisante du corps unifié chez le psychotique se retrouve dans la découverte de la photo, avec un rapport au temps et à l'espace qui s'avèrent également troublants pour lui. David NEBREDA déjoue cette vision traumatisante et bannit le miroir ainsi que les lunettes de vues. Par conséquent, son seul regard est celui de l'image photographique, à travers le viseur de son appareil, lequel, lui est corrigé. Le fait que David NEBREDA tente par tous les moyens de supprimer la vision traumatisante du miroir, tout en ayant accès à sa présence symbolique (et non fonctionnelle) dans ses compositions, témoigne du lien entre photographie et traumatisme du stade du miroir. Dans

---

<sup>27</sup> SASS Louis, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, New York, Oxford University Press, 2017, 556 p.

<sup>28</sup> BASSO Elisabetta, « Review of: Louis Sass, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, revised edition, Oxford, Oxford University Press, 2017 », in *Revue d'histoire des sciences*, tome 71-2, juillet-décembre 2018, p. 347.

<sup>29</sup> LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits. Tome I*, 1999 [1966], Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2014 [1966], pp. 92 - 99.

son cas, le miroir est détourné de ses fonctions et n'a plus vocation à être un outil de construction symbolique.

#### i. UN CONFLIT INTERNE : REJET, DÉNI ET RECONSTRUCTION

En 1924, Sigmund FREUD explore cette déconnexion du réel en y ajoutant la notion de substitution de réalité qui devient sujet d'étude dans la psychose : « Pour la névrose comme pour la psychose, la question qui se pose est non seulement celle de la *perte de la réalité*, mais aussi celle d'un *substitut de la réalité* »<sup>30</sup>. En effet, l'hallucination résulte d'un conflit entre le Moi et un fragment de la réalité externe qui serait rejeté. Le psychanalyste Sigmund FREUD théorise la réponse à ce conflit par deux étapes qui constitueraient les caractéristiques de l'hallucination<sup>31</sup>. La première étape est composée de mécanismes qui sont le rejet et le déni. Il s'agit de mécanismes de défense, le premier conduisant à l'invisibilité perceptive de ce fragment de réalité. Le déni, lui, correspond à la forclusion. Il est plus puissant que le refoulement (d'une représentation déjà construite) puisqu'il permet de rejeter des représentations en cours de construction qui ne sont pas encore connues du sujet conscient. C'est « un mécanisme d'anti-symbolisation »<sup>32</sup> qui préserve le sujet d'une symbolisation intolérable en le confrontant à un vide symbolique. Ainsi, c'est ce vide qui est comblé par l'hallucination. Le vide que nous avons évoqué en définissant l'hallucination serait, en réalité, un conflit interne intense dont la non-identification dans le miroir serait le point d'origine. La seconde étape que Sigmund FREUD théorise dans son étude des psychoses est la phase de reconstruction. Celle-ci correspond au surgissement de délires et d'hallucinations qui viennent supprimer le vide engendré par la forclusion issue des mécanismes de défense.

Concrètement, la vision du corps psychique dans le miroir permet la reconnaissance de l'image du corps et donc la reconnaissance générale, c'est-à-dire tout ce qui est nommé et qui appartient au Symbolique. D'autre part, l'Imaginaire qui est responsable de la construction du Je, se structure en partie pendant le stade du miroir. Cette phase permet au sujet de s'identifier à lui-même (physiquement et dans la pensée) par la vision unifiée de son corps dans le miroir. L'Imaginaire, qui joue un rôle majeur pendant cette période d'identification, est composé d'illusions et de représentations mentales qui contribuent à la reconnaissance de soi.

<sup>30</sup> FREUD, Sigmund, « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose », in *Névrose et psychose*, trad. Nicole Casanova, Paris, Payot, [1924] 2013, coll. « Petite Bibliothèque Payot », p. 49.

<sup>31</sup> FREUD, Sigmund, « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose », in *Névrose et psychose*, trad. Nicole Casanova, Paris, Payot, [1924] 2013, coll. « Petite Bibliothèque Payot », pp. 42-44.

<sup>32</sup> GIMENEZ Guy, « La psychothérapie des patients psychotiques hallucinés », in *Cahiers de psychologie clinique*, 2 (21), 2003, p. 2.

Cette compréhension des mécanismes internes, entre rejet, déni et reconstruction, permet d'éclairer les manifestations observables dans certaines formes de psychose. Elle offre également une grille de lecture précieuse pour saisir comment ces conflits internes pourraient participer à l'élaboration d'effets particuliers, notamment chez les d'artistes dont l'œuvre porte les marques de cette tension psychique. C'est dans ce cadre que nous souhaitons étudier le cas de David NEBREDA, dont le parcours personnel et l'univers photographique offrent un terrain d'exploration et d'analyses particulièrement riche pour interroger les liens entre expérience psychotique et création.

### 3. Le cas NEBREDA

#### a. SCHIZOPHRÉNIE PARANOÏDE

Le photographe David NEBREDA, référence incontournable de cette étude, souffre de schizophrénie paranoïde. Ce type de psychose schizophrénique est la forme la plus courante qui se distingue des autres types par la prédominance de délires et d'hallucinations auditives. Généralement, elle est associée à des délires flous et des peurs insolites qui s'organisent autour de thématiques redondantes (peurs de certains gestes ou couleurs par exemple). Ce qui est fondamental est que le malade a l'impression que sa pensée est lisible de tous et manœuvrée par l'extérieur. Toutefois, ces symptômes sont associés à un fonctionnement cognitif mieux préservé que dans d'autres formes de schizophrénie, c'est-à-dire que la perception, la compréhension et l'interaction avec son environnement est possible. Les fonctionnements cognitifs englobent tous les processus mentaux permettant de percevoir, comprendre, mémoriser, apprendre et interagir avec son environnement. Ce type de schizophrénie est caractérisé par des hallucinations et des délires paranoïdes qui ont souvent pour thématiques la grandeur, la persécution ou la jalousie. Ces thèmes indiquent que le sujet est persuadé qu'il tient une place non ordinaire, dont il peut se sentir coupable, et qu'il peut, par exemple, être victime de complots ou de surveillances. La schizophrénie paranoïde tient sa spécificité dans la structure des délires et leur cohérence apparente. David NEBREDA écrit lui-même sur les sentiments qu'engendre cette déconnexion :

« J'ai un problème général d'irréalité. D'une manière que je ne parviens pas à comprendre j'ai perdu, à un moment donné, il y a des années et jusqu'à aujourd'hui, la capacité de contrôler la libre ordonnance de ma pensée. Son contenu tout entier a revêtu un caractère *flottant*, autonome, soumis à des associations arbitraires qui m'empêchent d'accepter ma mémoire ou ma perception comme étant *miennes* »<sup>33</sup>

Le photographe nous partage l'étrangeté qu'il ressent face au propre cours de ses pensées. David NEBREDA fait aussi preuve d'une grande lucidité face à sa condition de psychotique. De manière générale, Les délires paranoïdes sont très cohérents et souvent fondés sur des faits, ce qui les rend difficiles à distinguer d'une argumentation rationnelle, ce qui pourrait expliquer la cohérence de David NEBREDA dans le lien qu'il tisse entre sa production photographique et son trouble mental.

Les photographies et les écrits du photographe nous informent de son délire de grandeur : il parle de ses créations comme une obligation et réponse à l'*Ordre*. L'*Ordre* est une figure récurrente dans ses

---

<sup>33</sup> NEBREDA David, *Sur la révélation*, Paris, Léo Scheer, version numérique EPUB, 2006, p.63, consulté sur Google Play Livres.

créations qui pourrait être une présence supérieure comme une peur ou une persécution qu'il subit s'il ne s'exécute pas. David NEBREDA écrit : « Il est temps de t'entailler à nouveau la poitrine. Cela est aussi nécessaire que facile et peu douloureux. N'essaie pas de nous tromper - tu vois toi-même les « signaux » et tu sais bien que c'est nécessaire. Ton sang est nécessaire »<sup>34</sup>. Ici, nous sommes informés sur ce qui est mis en tension et sur ce qui le motive à se scarifier. À noter qu'il n'y a pas de lien direct entre son besoin de se scarifier et sa production photographique.

## b. HISTOIRE ET ÉVOLUTION DE SON ŒUVRE

David NEBREDA (né le 1er août 1952 à Madrid) est un photographe espagnol dont l'œuvre est profondément liée à son expérience de sa maladie, la schizophrénie paranoïde. Bien qu'il ait étudié les arts, il se considère comme un photographe autodidacte. Dès l'âge de 20 ans, il connaît son premier internement psychiatrique, période pendant laquelle il commence à explorer la photographie. Sa vie a été marquée par un isolement volontaire quasi total, sans contact avec le monde extérieur, une solitude qui a nourri son travail artistique. Ses autoportraits, minutieusement mis en scène, explorent son propre corps et ses limites, illustrant des états de souffrance, de mutilation et de transformation. Il utilise son corps comme médium principal, dans une lutte acharnée contre sa maladie. À travers son art, il cherche à transcender sa condition et son corps pour affirmer son identité. La photographie est un moyen d'expression existentiel.

Dans l'œuvre de David NEBREDA, il y a certaines constantes, telles que la technique et la soumission corporelle à des expériences. Toutes ses images sont réalisées avec du matériel non professionnel : un appareil photo argentique 35mm, de l'éclairage domestique et un déclenchement à distance à l'aide de bâtons ou de câbles. Il n'y a aucune modification de ses images après la prise de vue. Toutes celles qui présentent un dédoublement de son visage ou des reflets sont réalisées grâce à l'exposition multiple du film argentique, la surimpression. Tous les textes ou les signes dessinés sont faits, pour la série en noir et blanc, avec du maquillage noir et dans le cas des séries en couleurs, grâce à des matières organiques que sont l'urine, le sang et les excréments. Ils sont réalisés et écrits à la prise de vue directement, dans le champ de l'image, car il ne procède à aucune altération volontaire après le déclenchement.

La première série photographique qu'il produit a été réalisée entre 1984 et 1989. Elle se verra achevée par le surgissement d'une crise psychotique en 1989 qui lui fera renier toute production

---

<sup>34</sup> NEBREDA David, « Lettres de la mère », in *Autoportraits*, Paris, Leo Scheer, 2000, p.168.

photographique antérieure. Par la suite, en 1997, il réalise une série en couleurs qui le montre comme un « nouveau-né »<sup>35</sup>. Pendant les 7 années suivantes, sans produire d'images, il sera interné dans des hôpitaux psychiatriques de force et y perdra son contrôle cérébral et son activité de création photographique. À la fin de cette paralysie psychique et physique, il réalise, en 1997, sa première série en couleurs. Il reprend contact avec le monde grâce à elle et sera exposé à Paris, du 5 novembre au 5 décembre 1998, à la galerie Xippas, dans le cadre du « Mois de la Photo à Paris : l'enfermement photographique ». Ses images étaient jusqu'ici enfouies sous terre. Il les a placés dans une boîte après sa première crise qui l'a mené au premier abandon de la photographie. Sachant qu'il pensait avoir abandonné la photographie, elles étaient enfouies par soucis de conservation. Cette démarche nous informe de l'importance de ses images pour lui-même. Toutefois, elles ont été déterrées à l'occasion de l'exposition, ce qui explique les altérations de certaines surfaces de ses rendus. Cette exposition a reçu des retours mitigés : la violence de son œuvre a choqué par moment, fasciné à d'autres. L'incompréhension du public l'a mené à un isolement volontaire, un nouvel enfermement. Revenu à la solitude, il créera par la suite ses 6 derniers dessins et la dernière série d'autoportraits en couleurs. Le livre *Sur David Nebreda*, composé de divers essais sur son œuvre, est publié en 2001. Il a pour but d'expliquer, de clarifier sa démarche auprès du spectateur en confrontant le photographe aux avis de critiques d'art. Il sera suivi en 2004 par le livre *Chapitre sur les petites amputations*, composé d'écrits explicatifs et de nouvelles images en noir et blanc. Nous ne pouvons que remarquer une volonté d'expliquer à son interlocuteur son processus de création et de réflexion par l'image. Il y conserve la même littéralité visuelle et choisit des images qui délaissent progressivement la scarification.

De manière générale, l'autoportrait est la protection qu'il a trouvée pour éviter l'envahissement par son trouble mental. Toutefois, c'est cette pratique qui lui a provoqué sa première crise et son premier internement psychiatrique : pendant la réalisation d'un autoportrait à l'encre de chine, en 1989, il se confronte à l'impossibilité de le terminer et est ainsi submergé par de l'angoisse existentielle. Il est confronté pour la première fois à un état psychotique qui sera suivi par son premier internement en hôpital psychiatrique. L'autoportrait autant qu'il est un choix et une réponse à sa douleur psychique, se retrouve également à l'origine même de son état de psychose. Il décrit d'ailleurs cet événement qui l'a mené à renier sa première série de photographies et à l'enterrer ainsi : « Cet enterrement a eu lieu au moment de ce que j'appelle l'invasion de mon cerveau, quand s'est ouvert le trou dans ma tête »<sup>36</sup>. Le fait qu'il ait souhaité conserver des vestiges de sa *vie antérieure* nous questionne sur son ressenti. Il

<sup>35</sup> NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Leo Scheer, 2000, p. 9.

<sup>36</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 12.

doit y avoir une valeur affective qui motive sa volonté de conservation : il pourrait s'agir d'une envie de revenir à cette personnalité *antérieure*, que la psychose a altérée de manière irrémédiable.

Ce qu'il appelle le *trou*, il l'a subi pendant sa première crise. Par la suite, il complètera ce dessin jamais fini à l'aide de la photographie. Il constatera ultérieurement les limites de la photographie et lui associera des textes d'un grand détail pour guider son observateur. Il revient à nouveau au dessin plus tardivement et présente un style très différent de l'initial. Les dessins ci-dessus et ci-contre (figures 1 et 2) nous mettent en évidence l'évolution stylistique qu'il a connue, à la suite du dit *trou*. Dans sa pratique du dessin est perceptible un avant-après lié à sa crise psychotique. Son style a évolué d'un hyperréalisme détaillé et fidèle à la réalité à la manière de l'imagerie médicale vers un style plus brut et qui semble moins normé et contrôlé. Il y représente de manière plus libre son processus schizophrénique, qu'il tente de montrer dans sa création sérielle photographique. Les traits sont maintenant brouillés, dédoublés, les têtes sont multipliées et fêlées. Les ajouts de symboles (la lune, les lames, le dédoublement) les textes et les éléments non-identifiés se mêlent dans une représentation presque abstraite. Ces caractéristiques ont une résonance avec les traits communs des œuvres dites psychotiques que nous étudierons en deuxième partie de cette étude. D'autre part, ses derniers dessins sont réalisés avec son sang, il y fait donc là aussi utilisation de sa chair et de son corps pour réaliser une œuvre : cela nous confirme sa nécessité à utiliser sa chaire comme matière première. L'utilisation de son sang et la perte de celui-ci pour créer une œuvre mettent en tension directe ses pulsions de vie et de mort : si la création artistique lui est nécessaire pour exister au point d'y verser son sang, elle est également responsable et représentative de sa mort progressive. C'est aussi cette caractéristique qui semble participer au fait qu'il refuse d'être associé à ses premiers travaux, où sa chair n'était pas mutilée de la sorte.

### c. UNE PREMIÈRE SÉRIE RÉFUTÉE

En 1983, David NEBREDÁ débute sa carrière artistique avec une série d'autoportraits en noir et blanc, marquée par une approche distante et fragmentaire de son propre corps (annexe 5). Dans cette série, son visage est rarement visible, ce qui instaure une barrière entre l'artiste et le spectateur. Son visage est soit de profil, soit invisible car il se tient dos à l'appareil, soit absent. Cela suggère une pudeur imperceptible dans ses séries suivantes. Cette absence de regard trouble l'interprétation de l'œuvre et empêche une lecture directe de ses intentions. Le corps est morcelé par des cadrages serrés ;

il est présenté comme un objet esthétique mais sans la violence introspective et la radicalité qui caractériseront ses travaux ultérieurs. Les cadrages serrés, décontextualisant, sont favorisés par le photographe. À cette époque, David NEBREDÀ semble se projeter davantage à l'extérieur, intégrant des éléments extérieurs esthétiques et des mises en scène symboliques, comme celles de la chaise électrique ou de la pendaison. Il extrait son corps de son isolement pour le replacer dans des décors imaginaires et esthétisants dans lequel il sembler jouer un rôle. Il refusera par la suite l'utilisation de ces décors imaginaires, en refusant toute lecture artistique et métaphorique de son œuvre.

Cependant, cette série est aujourd'hui reniée par l'artiste. David NEBREDÀ affirme qu'elle appartient à une personnalité antérieure dont il ne garde aucun souvenir. La figure 3, représente le buste de David NEBREDÀ sur une surface similaire à un miroir avec le mot « Esteril », dont la traduction de l'espagnol est « stérile ». David NEBREDÀ utilise souvent le l'écriture dans cette deuxième série. Il s'agit de la première image de la série qui suit sa série d'origine en noir et blanc, reniée par lui-même. Antoine Masson, dans son écrit dans *Champ psychosomatique*, interprète cela comme une volonté de stériliser son être actuel de sa production photographique précédente : « Celle qui ouvre la série (ap, 47) montre son visage, surmonté du mot stérile, comme s'il devait stériliser sa filiation première pour neutraliser l'invasion, pouvoir donner naissance à ses « filles » (ap, 63) et devenir ainsi le « père des stériles » »<sup>37</sup>. C'est une prise de position dans le début de sa série photographique qui est très littérale : il fait table rase et rétabli le cœur de son propos, son identité spéculaire.

La prise de distance, due à la démarche artistique et dont témoigne sa première série, traduit une transformation profonde dans sa perception de lui-même et de son art, marquant une rupture radicale entre ces premières photographies et ses œuvres ultérieures. Là où cette série dissimule le regard et morcelle le corps pour le rendre symbolique ou esthétique, ses travaux suivants se veulent plus directs, introspectifs et viscéraux. En refusant ces premières images, NEBREDÀ renie non seulement une esthétique, mais aussi une époque où son art nous apparaissait plus timide dans sa confrontation avec la souffrance et l'identité et surtout dans son rapport avec le spectateur. Effectivement, l'adresse de son message à l'auditoire change drastiquement dans ses travaux. Cette rupture illustre une volonté d'effacer une version passée de lui-même et de recentrer sa pratique sur une recherche artistique profondément ancrée dans la transformation et l'introspection. Cette première série est reniée parce qu'elle appartient à une personnalité qui n'existe plus, il ne prend pas conscience ici de la médiation

---

<sup>37</sup> MASSON Antoine, « Face aux autoportraits, stigmates et écrits de David NEBREDÀ », in *Champ psychosomatique*, n° 1, 2009, p. 165.

avec le spectateur. Par la suite, il ne permettra plus au spectateur de s'emparer du sens, et cela en imposant un sens de lecture visuel et manuscrit.

#### d. RÉCEPTION DE SON ŒUVRE : LE MALENTENDU

David NEBREDÀ recherche la reconnaissance de l'Autre. La légitimation du péril dans ses photographies et de sa tentative d'exister sont ce qu'il souhaite pour être enfin reconnu. Cependant, il constate qu'il y a un malentendu sur ses créations photographique ; les auto-agressions et le péril sont perçus par l'observateur comme une agression à son encontre. Cela implique que le cœur de son œuvre est la violence physique ; or, ce n'est qu'une issue à sa condition mentale. En effet, la production photographique ne motive en aucun cas la scarification : elles sont complètement indépendantes. Il nous confirme cette thèse dans un entretien : « Je voudrais préciser que ces blessures ne se font pas dans le but de faire une photographie. L'auto-agression n'a pas la photo comme but »<sup>38</sup>. Il nous informe que la douleur corporelle n'est pas au cœur de sa pratique photographique et refuse ce préjugé : « Nous maintiendrons la cohérence et le sens limite de ce qui est nécessaire pour continuer à être libre du préjugé de la douleur ou de l'humiliation »<sup>39</sup>. Ainsi, il refuse d'être jugé selon des discours normatifs qui résumeraient sa pratique à sa pathologie.

Et pourtant, il s'agit d'un raccourci commun à l'abord de son œuvre : la thématique première est la scarification, et l'interprétation raisonnable serait de la justifier par la volonté de créer. Sa tentative de traduire ce qu'il appelle le *processus schizophrénique* par une construction savante de ses séries, chronologiques et narratives, reste globalement incomprise et est perçue comme choquante lors de sa première exposition à Paris en 1998. Cela le mènera plus tard à écrire sur sa pratique afin de l'expliquer et ainsi permettre de comprendre son approche. Bien que son œuvre soit félicitée par certaines revues d'art, nous sommes forcés de retenir les mots associés à son œuvre, qu'il découvre à la suite de sa première exposition et qu'il explique ainsi : « Je voudrais insister : je découvre seulement maintenant la signification de mots comme dégoût, honte ou haine »<sup>40</sup>. Il nous dit ainsi que sa volonté n'était pas de choquer, malgré la violence de certaines images, et que ces mots découverts n'étaient pas envisageables pour le caractériser. Ce malentendu est ici constaté, il sera analysé plus en détail dans la dernière partie de cette étude.

<sup>38</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p.14.

<sup>39</sup> Ibid., p. 20.

<sup>40</sup> Ibid., p.15.

## e. AUTO-PORTRAITS

David NEBREDA l'affirme lui-même, l'autoportrait est une obsession. Qu'il s'agisse de dessin ou de la photographie, il pratique cet art depuis toujours. Cependant l'autoportrait photographique est particulier : « [...] comme je voulais poursuivre cette activité privée [l'autoportrait], est arrivé un moment où j'ai considéré que la forme la plus proche de la vérité, celle qui offre cette ressemblance limite en matière de représentation, était la photographie »<sup>41</sup>. Il décide donc de se dévouer à la pratique photographique dans la conquête de la vérité. Cette quête dans la représentation de soi est pourtant rythmée par des violences corporelles extrêmes : il inflige à son corps diverses modifications, allant du jeûne extrémiste à des blessures, des sutures, dans une démarche qui oscille entre art corporel et performance corporelle. À travers ses écrits et l'analyse de ses œuvres, nous sommes informés que David NEBREDA utilise l'auto-violence comme moyen de se purifier : c'est une réponse à l'*Ordre*, élément caractéristique de son délire qui l'oblige à se saigner. En infligeant à son corps des blessures, il parvient à représenter de manière tangible une souffrance jusque-là impalpable. Dans son œuvre, ses blessures physiques ne sont que la façade de ses souffrances ; elles sont minimales, le cœur de son œuvre reste donc le face-à-face. Il ne souhaite pas l'interprétation de ses blessures.

Son corps devient le médium principal, et en cherchant à explorer les limites physiques de son celui-ci, il le déconstruit, le réduisant à sa matière brute. David NEBREDA dans sa quête de la disparition physique, nous confronte à ses restes, à ce qui reste de lui après sa purification par la scarification. Il considère cet état comme le plus pur. Cette idée de purification par la douleur traverse toute son œuvre, où le corps blessé devient un terrain d'expérimentation métaphysique. Le processus créatif de David NEBREDA est marqué par un rejet total des miroirs et de toute surface réfléchissante dans son quotidien. Il pratique exclusivement la photographie argentique, ce qui ajoute une dimension spécifique à son travail : il se découvre lui-même à travers ses propres images, sans chercher à se reconnaître dans un reflet, mais plutôt en se regardant comme Autre. Cette « impossibilité du miroir », comme il la définit, peut rappeler la théorie du stade du miroir de Jacques LACAN, selon laquelle le reflet de soi-même est un moment clé dans la construction du Je. David NEBREDA évite à tout prix de se confronter à cette identification primaire défailante et utilise la photographie comme une

---

<sup>41</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, pp. 11-12.

« tentative d'auto-récupération de soi, d'auto-reconstitution d'une image [...] »<sup>42</sup>. Il utilise la construction photographique pour reconstruire une image de lui-même, illustrant ainsi le décalage entre le sujet psychotique et son propre corps. Il décrit ce sentiment d'étrangeté face au miroir à la critique d'art Catherine MILLET dans une interview : « - À cette époque, regardiez-vous le miroir ? - Oui. J'observais et j'étudiais l'étranger qui apparaissait en lui. »<sup>43</sup>. Cette étrangeté évolue ensuite vers un sentiment de terreur qui le pousse à recouvrir tous les miroirs de draps. Il cherche un moyen de se réapproprier son image sans passer par le miroir. Le philosophe Jacob ROGOZINSKI écrit sur ce lien entre le miroir et la photographie : « Comment réussir à se réapproprier son image sans en passer par le miroir ? Par la photographie. Par la « création d'un double photographique » qui, en lui offrant un substitut de l'image interdite, lui servirait de défense, de parade contre le piège du miroir »<sup>44</sup>. En effet, l'image photographique pourrait être son moyen de déjouer la terreur du miroir. Cependant, son dispositif technique photographique nous oriente autrement. À partir de sa première série en couleurs, David NEBREDA développe une technique pour réaliser ses autoportraits différemment : il couvre l'appareil d'un drap noir, laissant l'objectif découvert et le positionne face à un miroir qui fait face à l'appareil. À partir de ce moment-là, il nous semble que l'appareil photographique capte sa confrontation au miroir, il effectue ensuite une surimpression avec un autoportrait frontal pour l'intégrer dans le miroir. Formellement, la photographie devient le miroir interdit. L'autoportrait, au-delà d'être médiateur de son mal-être, devient témoin et acteur du point d'origine de sa psychose, le reflet dans le miroir. Ce dispositif nous témoigne de sa volonté de reconquérir son reflet à tout prix. David NEBREDA reste « protégé » par sa myopie puisqu'il n'a pas conscience objectivement de la manière dont il est regardé et l'image psychique qui se crée quand il déclenche l'appareil photographique n'est pas polluée par la perception de l'espace au moment de la prise de vue.

David NEBREDA met à mort son existence antérieure pour projeter son Moi dans son double photographique qui se veut plus réel et plus définitif, comme une version évoluée. Ainsi, l'autoportrait n'est pas qu'une représentation ; il s'agit de son identité brute. David NEBREDA nous montre que son double photographique a pris le rôle du miroir dans la formation de son image : « [...] après toutes ces

---

<sup>42</sup> NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Leo Scheer, 2000, p.177.

<sup>43</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 13.

<sup>44</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, pp. 113-114.

années où l'on n'a plus regardé aucun miroir, la seule référence que j'ai de mon image est celle que me donne et que continue de me donner le double photographique »<sup>45</sup>.

#### f. ABANDON

Les écrits de David NEBREDA abordent des thématiques comme la vie, la mort, la douleur, la désintégration et la résurrection. Cette réflexion sur la désintégration du corps s'accompagne d'une quête de renouveau spirituel, où la douleur devient un chemin vers la transcendance. En infligeant une violence physique à son corps, NEBREDA explore la frontière entre destruction et renaissance, lorsque le corps blessé devient le support d'une quête spirituelle, d'une recherche de purification et d'élévation. Il porte les stigmates et devient la cicatrice de sa propre régénération. Le malentendu qui a résulté de son exposition en 1998 l'a contraint à s'isoler de nouveau et à abandonner progressivement la photographie. En effet, sa volonté de vivre et d'exister par des expériences photographiques si proches de la mort n'a peut-être pas suscité la reconnaissance de l'Autre qui était tant espérée. La volonté de s'inscrire autant dans l'axe de la vérité, de transmettre exclusivement le réel aurait-elle desservi sa quête spirituelle, et donc invisible ? Nous émettons l'hypothèse que la violence de représentation du sujet est ce qui a empêché l'accès de son œuvre au spectateur non initié. Cette violence étant sûrement engendrée par ses symptômes psychotiques de déconnexion au réel. Il conviendra d'étudier dans une seconde partie comment et pourquoi le symptôme psychotique peut devenir visuel grâce à l'art.

---

<sup>45</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 183.

## II. Du symptôme au visuel : la méthode psychotique

Loin de vouloir pathologiser l'acte de création, cette recherche se concentre sur les mécanismes psychiques à l'origine des œuvres, en questionnant sur leur surgissement plus que sur leur forme finale. Le lien entre psychanalyse et création, tel qu'il émerge par exemple dans les travaux de Sigmund FREUD ou de Jacques LACAN, permet de penser l'œuvre comme un symptôme au sens lacanien : un carrefour où s'articule le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Cependant, il ne s'agit pas de diagnostiquer l'artiste mais d'interroger les dynamiques inconscientes qui nourrissent sa production. L'œuvre, en ce sens, est un espace de mise en tension et non un objet à classer. Cette posture critique vise à respecter la nature de l'acte artistique et ainsi éviter une vision trop médicale qui a marqué l'histoire de l'étude des créations associées à la « folie ». Ainsi, la problématique sur l'origine de l'œuvre ne peut être réduite à une explication de cause à effet, mais s'inscrit dans une exploration des processus subjectifs qui ne peuvent se soumettre à une classification simple. Il s'agira donc d'aborder l'œuvre d'art comme résultat, de manière consciente ou inconsciente, c'est-à-dire comme une manifestation de premier ordre. Par la suite, la tendance visuelle dans le registre de la psychose sera étudiée pour y déceler des symptômes ou des caractéristiques représentatives dans l'art.

Les autres pratiques artistiques traditionnelles ne présentent pas les mêmes codes dans le cadre de cette étude, même si des similarités dans les effets visuels sont perceptibles. Le fait que la photographie soit une construction réalisée à partir du réel visible implique que les « outils » utilisés pour décrire ou traduire des états psychiques intenses et différents ne sont pas les mêmes. Dans les arts tels que la peinture ou la sculpture, la création et donc l'extériorisation se font à partir de rien : le choix du support est libre pour la peinture (mur, pierre, toile, etc.) et dans le cas de la sculpture les seules contraintes sont l'espace et la matière première. De manière générale, les arts de captation sont opposés selon les aspects précédemment cités à toutes les autres pratiques artistiques. David NEBREDÁ caractérise d'ailleurs le dessin de « photos impossibles »<sup>46</sup>. En effet, c'est un médium qu'il juge sans limite et dont les possibilités n'ont de limite que l'Imaginaire. La photographie est donc une contrainte dans la nature de l'espace et de l'objet photographique, mais c'est cette contrainte qui lui donne une possibilité d'existence indépendante des autres arts et donc des perceptions et des actes de création qui lui sont dédiés. L'image photographique est le fruit d'un contact à la vision du

---

<sup>46</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, « Voyez, ceci est mon sang (ou la passion selon D.N.N.) », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 125.

réel, par la lumière, projeté sur une surface sensible. Cela en fait un art du réel dans sa technique. C'est également l'immédiateté de la prise de vue qui conditionne cette dernière mais également, et surtout, la manière dont elle est interprétée, reçue et analysée par le spectateur ; la photographie est un moyen de communication puissant à la fois intime et universel.

## 1. D'où et pourquoi vient l'œuvre ?

L'origine de la création artistique est profondément liée à l'intensité des émotions humaines, souvent qualifiées de pathos. Ce terme d'origine grecque désigne la charge émotionnelle brute (souffrance, joie, angoisse) qui traverse l'artiste et devient le moteur de son inspiration. Cette intensité ressentie crée un besoin d'extériorisation où les affects, parfois inconscients, trouvent une forme d'expression dans l'art. Le pathos peut ainsi intervenir à plusieurs niveaux de la création : comme déclencheur, matière première, ou encore à travers la narration ou la symbolisation. Cette charge émotive constitue un moteur brut dans un premier temps, puis la traduction ou transformation de celle-ci devient nécessaire.

### a. MÉLANCOLIE ET SUBLIMATION

Face aux traumatismes, plusieurs mécanismes se mettent en place dans le psychisme. Certains, comme la sublimation, interviennent dans le processus de la création artistique. La sublimation est l'un des mécanismes psychiques centraux de l'extériorisation. En psychanalyse, elle désigne la transformation de pulsions refoulées en une activité valorisée, notamment artistique. L'œuvre devient alors un espace de projection, un terrain où les conflits internes et les tensions trouvent une cohésion. Ce processus, bien que souvent inconscient, est particulièrement perceptible dans les créations de certains artistes ayant traversé des expériences psychologiques ou existentielles intenses. Par exemple, Nan GOLDIN documente dans sa série photographique *The Ballad of Sexual Dependency* (annexe 1) les traumatismes de sa vie personnelle (addictions, décès, traumatismes) pour en faire un récit visuel universel, transformant la douleur individuelle en une œuvre collective et esthétique. En donnant à ce récit la forme d'une balade psychologique identifiable, il devient universel. De manière similaire, Francesca WOODMAN utilise le médium photographique et y évoque l'absence avec mélancolie à travers des mises en scène où son propre corps, souvent flou ou dissimulé, dialogue avec l'espace vide et abandonné (annexe 4). La focalisation de ces deux artistes sur leur histoire personnelle mène à la création de récits autobiographiques touchants et sincères. La brutalité des histoires ne se retrouve pas visuellement dans les créations, en opposition avec la démarche de David NEBREDA.

Si la sublimation est un moyen d'apaiser le traumatisme, en le traduisant dans une œuvre, la mélancolie, elle, retient et s'installe de manière permanente. C'est une perte non reconnue comme telle qui ne peut être formulée et qui est transposée sur le sujet lui-même. Jacques LACAN lie la mélancolie à la forclusion du psychotique : c'est un deuil impossible parce que l'objet perdu n'a pas été symbolisé par le langage. En ce sens, la photographie dans ses caractéristiques de fixation de l'instant et de son absence future, interroge ce passé sans jamais pouvoir le restituer après la prise de vue. D'autre part, il nous semble qu'elle permettrait de conserver et de se confronter à cette perte de manière répétitive. Il nous semble que la photographie est donc un médium purement mélancolique dans ce qu'elle évoque. Un sujet mélancolique retient un objet impossible à définir et ne peut donc s'en séparer, ainsi Sigmund FREUD explique que le sujet mélancolique intègre cet objet et s'identifie à lui. La perte ne devient plus extérieure mais elle s'applique au sujet lui-même. C'est cette identification qu'on pourrait retrouver par exemple dans la paternité d'œuvres résultantes d'un processus de sublimation. Dans l'étude de certains mécanismes psychiques qui pourraient mener à la création, la plupart se lient à des pathologies mentales telles que la dépression. Dans ce lien intime entre pathologie mentale et art, une nouvelle dénomination est apparue : l'Art psychopathologique.

## b. ART PSYCHOPATHOLOGIQUE

Cette dénomination apparaît au début du XXe siècle, à la suite de travaux de recherches qui ont été réalisés au cours du XVIIIe et du XIXe siècle. À mesure que le lien entre création artistique et troubles mentaux est exploré, ce terme devient de plus en plus utilisé par les psychiatres. Le docteur Philippe PINEL est sûrement le premier à avoir écrit sur l'art des sujets à l'état psychique atypique. Dans son livre *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*<sup>47</sup>, publié en 1801, il évoque le lien entre le désordre qu'est l'aliénation mentale et la création artistique. Benjamin Rush, médecin ayant étudié la psychiatrie, reprendra cette thèse en affirmant que le développement d'une forme de « folie » pouvait révéler des talents cachés et faire émerger « à la surface des fossiles précieux et splendides, dont l'existence était inconnue des propriétaires du sol où ils étaient enfouis »<sup>48</sup>. Il était l'un des premiers à écrire de la sorte sur ce sujet et cela devint progressivement une perception courante ; un état d'aliénation mentale devient la certitude d'un futur artistique. Ces perspectives ont

<sup>47</sup> PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, Paris, Richard, Caille et Ravier, 1801, 380 p.

<sup>48</sup> RUSH Benjamin, *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*, Philadelphie, Kimber & Richardson, 1812, p. 154 : « The disease which thus evolves these new and wonderful talents and operations of the mind may be compared to an earthquake, which, by convulsing the upper strata of our globe, throws upon its surface precious and splendid fossils, the existence of which was unknown to the proprietors of the soil in which they were buried. »

participé à créer une approche romantique de la folie. Par exemple, le clinicien italien Cesare LOMBROSO, collectera une grande quantité de travaux de patients et écrira un livre à ce sujet. Dans son livre *L'homme de génie*<sup>49</sup>, il renouvelle le lien entre génie et « folie » en affirmant que l'innovation est une nécessité pour le génie et que celle-ci implique qu'il soit profondément différent.

Le psychiatre allemand Hans PRINZHORN, à travers son ouvrage classique *Expressions de la folie*<sup>50</sup>, exprime un avis contraire aux tentatives de Cesare LOMBROSO. Il défend que les œuvres des patients d'hôpitaux psychiatriques doivent être abordées comme des œuvres sans distinctions particulières et c'est en défendant cette thèse qu'il présenta, dans son ouvrage, le travail de *Dix Maîtres schizophrènes* en redonnant ainsi une valeur artistique à ces œuvres et en orchestrant ces cas autour d'un « sentiment de dissonance inquiétante ». Au-delà de ce sentiment de dissonance, il y identifie un sentiment proche de l'« inquiétante étrangeté », théorisée par Sigmund FREUD dans *Das Unheimliche* que nous étudierons dans la troisième partie de cette étude. Hans PRINZHORN, dans *Expressions de la folie*, introduit le fait que l'art des schizophrènes serait celui qui témoigne d'un *isolement autistique*<sup>51</sup>. Les œuvres d'art ne seraient pas uniquement témoins de la condition psychique de l'artiste, mais aussi le symptôme premier de celle-ci.

L'abord de cette thématique a évolué, grâce à Hans PRINZHORN et Walter MORGENTHALER, et a trouvé un nom nouveau : l'*Art des fous*. Cette appellation est apparue au tout début du XXe siècle et c'est l'étude du peintre Adolf WÖFLI (annexe 3) par le psychiatre suisse Walter MORGENTHALER qui concrétise les recherches réalisées à cette époque. Ce dernier a publié un livre nommé *Un malade mental en tant qu'artiste* (de l'allemand : *Ein Geisteskranker als Künstler*) en 1921. Dans cet ouvrage il présente donc l'artiste Adolf WÖFLI, son patient à l'époque, aujourd'hui reconnu comme l'un des artistes aux origines de l'Art Brut, théorisé par Jean DUBUFFET. Il voit dans son art et dans celui des personnes psychotiques une accessibilité aux impulsions créatives. Son travail est caractérisé par une grande rigueur, une symétrie systématique, des motifs répétitifs, une grande quantité de détails, ainsi que par l'absence d'un sens de lecture. La désignation « Art des fous » a progressivement été abandonnée car elle était stigmatisante et non respectueuse envers les personnes

<sup>49</sup> LOMBROSO Cesare, *L'homme de génie*, trad. de l'italien par Fr. Colonna d'Istria, préface de Ch. Richet, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1889, 499 p.

<sup>50</sup> PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'aliénés*, traduit de l'allemand par A. Brousse et M. Weber, Paris, Gallimard, 1984 [1922], 432 p.

<sup>51</sup> KUHNI Marianne, « La Gestalt de Hans PRINZHORN », in *Revue Gestalt*, n°39, dossier « Formes de langage », Paris, Champ Social Éditions, 2011, pp. 155-173.

souffrantes, les réduisant uniquement à leur condition mentale. En effet, les terminologies médicales et psychiatriques ont évolué en privilégiant l'utilisation de termes moins péjoratifs, ce qui laisse place à la dénomination « Art Brut ».

Jean DUBUFFET théorise l'Art Brut. Il ne se concentre pas que sur la psychiatrie ; il adopte une nouvelle approche et il note également des particularités indéniables dans les créations des patients psychiatriques. Il découvre les premiers créateurs des asiles psychiatriques grâce à certains médecins cités précédemment. Depuis ses études aux Beaux-arts, desquelles il s'est détourné assez rapidement, il refuse de se conformer à l'art bourgeois et académique. Pour lui, cette forme d'art, apprise dans les écoles artistiques, est trop rationnelle et ne s'intéresse pas à l'existence humaine ; elle est uniquement une représentation intellectualisée du monde. Ces idées qu'il développe dès son plus jeune âge, se voient réveillées lorsque Walter MORGENTHALER présente *Un malade mental en tant qu'artiste*. Les créations artistiques des patients psychiatriques sont supposément plus pures et libérées des contraintes imposées par la société. C'est donc en élargissant ses connaissances sur les créations réalisées par des patients d'asiles qu'il commence à théoriser l'Art Brut tout en gardant l'idée de critique de l'académisme et de l'institutionnalisation de l'art centrale. C'est en 1948 que Jean DUBUFFET fonde la *Compagnie de l'Art Brut*, un groupe dédié à la promotion et à la collecte d'œuvres d'Art brut. Dans les fonds actuels de l'Art Brut, une grande partie des œuvres ont été réalisées par des personnes souffrant de pathologies psychiques, ou étant internées en hôpital psychiatrique. Cela met en évidence un lien indéniable entre le processus créatif, les troubles mentaux et une nécessité de création qui s'affranchit des normes académiques. Nombreuses sont les études scientifiques qui identifient des variations génétiques communes signifiant une psychopathologie ou un cerveau créatif. La scientifique Shelley CARSON<sup>52</sup> nous informe que si la psychopathologie et la créativité partagent des facteurs d'influence génétiques (hyperconnexion neuronale, recherche de nouveauté, désinhibition cognitive et fluctuation émotionnelle), ces facteurs déterminent un cas pathologique ou non par la présence de facteurs modérateurs autres (figure 4). Par exemple, la présence d'un déficit de mémoire, la persévérance, la flexibilité cognitive et le coefficient intellectuel sont des facteurs modérateurs. L'association ou l'absence de chaque facteur engendrerait ou pas le développement d'un cas pathologique, mais dans les deux cas les individus seraient sujets à des pulsions créatives qui auraient besoin d'être extériorisées. Le schéma ci-contre, extrait de son étude, montre les interconnexions entre le génie créatif et la psychopathologie, dévoilant ainsi les

---

<sup>52</sup> CARSON Shelley, « Leveraging the “mad genius” debate: why we need a neuroscience of creativity and psychopathology », in *Frontiers in Human Neuroscience*, Vol. 8 Article 771, 2014.

vulnérabilités collectives de ces deux cas. Il s'agit ici de définir quelles sont les caractéristiques qui sont en défaut dans la psychose et donc en lien avec un coefficient intellectuel plus bas. Cependant, dans les deux cas, et c'est cela qui nous intéresse, les sujets présentent des traits d'innovation et une hyperconnectivité neuronale qui pourrait être à l'origine de l'injonction nécessaire à la création du sujet psychotique. L'hyperconnectivité, de manière concrète, pourrait, de ce fait, impliquer les associations libres et la discontinuité du langage qui sont intimement liées aux impulsions créatives et à la psychose.

### c. NÉCESSITÉ DE CRÉER

La psychose, en altérant la perception de soi et du monde, semble nourrir une pulsion irrépessible à extérioriser cet état par l'acte créatif. L'acte de créer pourrait devenir nécessaire pour tenter de symboliser et donner forme à une réalité qui échappe. Le philosophe danois Søren KIERKEGAARD écrit sur le lien entre le devenir et la nécessité. C'est une approche qui pourrait nous permettre d'aborder la nécessité de l'autoportrait, *projet vital*, de David NEBREDÁ. Il écrit : « Tout ce qui devient montre justement par le devenir que ce n'est pas nécessaire ; car la seule chose qui ne peut pas devenir est le nécessaire, car le nécessaire est »<sup>53</sup>. Nous pouvons ici nous questionner sur le devenir du projet de David NEBREDÁ. Dans un premier temps, l'œuvre riche et permanente sur des périodes courtes de sa vie nous traduit des moments intenses qui se reproduisent et c'est en cela que nous pensons qu'il n'atteint pas encore l'objectif ; il constatera peut-être l'impossibilité de devenir. Dans un second temps, au-delà d'être une nécessité, David NEBREDÁ ne semble pas atteindre ce qu'il recherche, ce qui est l'identité véritable. Cette production finale joue-t-elle un rôle dans la stabilité de la psyché ? Ou bien le processus photographique serait-il la nécessité dans sa réalisation ? Le processus photographique est un acte de transformation que nous pouvons associer au « devenir » du sujet photographique.

Par la suite, il conviendra d'aborder d'autres exemples qui illustrent la nécessité de créer en réponse à une charge émotionnelle troublée. La photographe Francesca WOODMAN, dont l'œuvre fut très courte et intense, s'inscrit également dans le registre d'une nécessité de l'acte de création, voir même de la compulsion. Par le sentiment d'urgence et l'intensité de ses productions photographiques, nous voyons en son suicide un indice de la réponse à une nécessité de créer. Elle n'a pas été diagnostiquée psychotique ; cependant, elle souffrait de troubles dépressifs qui ont contribué à être un moteur à sa

<sup>53</sup> KIERKEGAARD Søren, *Miettes Philosophiques*, Paris, Points, 1996 [1844], p. 69.

création photographique. Nous rassemblerons ses autres troubles par leur lien au pathos. La compulsion de sa création photographique prend fin au moment de son suicide, à l'âge de 23 ans. Comme David NEBREDÀ, cela nous apparaît comme un abandon général pour lequel la création photographique n'a pas été une solution. La nécessité suggérée par la compulsion que nous étudions se trouve tout d'abord dans l'acte photographique. Cet acte, par son aspect relativement court et instantané permet d'être répété plus facilement que la pratique d'autres champs artistiques. Mais qu'en est-il du visuel obtenu finalement ? Les écrits sur l'Art psychopathologique concernant la peinture, évoqués précédemment, démontrent un impact dans la pratique mais dans le visuel et la technique également. Pour ce qui est des arts de captation, il semble que la nécessité de créer se retrouve principalement dans le geste et dans le matériau. Par exemple, David NEBREDÀ enterre ses images. Cela nous suggère que la recherche d'identité visuelle ou de matérialité n'est pas ce qui l'intéresse dans un premier temps. Ces éléments d'information ne semblent pas cohérents avec l'idée d'atteindre une identité nouvelle photographique. Le désintéret qu'il exprime face à l'esthétisme et au matériau, qui est ce qui distingue la photographie d'une perception visuelle, montre tout d'abord la grande nécessité à créer qu'il retrouve dans l'acte. Le photographe ne cède, cependant, jamais à la précipitation dans la création : chaque idée doit être préméditée de manière rigoureuse et intellectualisée pour être photographiée. C'est dans ce contexte que chaque image, dont la narration est précise, s'inscrit dans une réflexion particulière. David NEBREDÀ refuse de se soumettre à la désorganisation de sa pensée.

#### d. LA FUITE DES IDÉES

La désorganisation de la pensée psychotique demeure mystérieuse, et non systématique. Le psychiatre et phénoménologue, Ludwig BINSWANGER analyse la psychose au-delà de son dysfonctionnement cognitif. Il décrit un symptôme qu'il caractérise comme la directionnalité de la pensée ou la fuite des idées. Cela se traduit par une pensée précipitée, dispersée aux associations complexes. Cela est une conséquence de la déconnexion du réel mais cela peut également en être à son origine. Il ne s'agit pas d'un simple désordre mais plutôt d'un langage qui n'est plus centré sur un sujet et qui fuit la pensée.

Dans le surgissement de ce symptôme, la photographie ne nous semble pas adaptée à sa matérialisation : la spatialité et la temporalité potentielle intervenant dans une désorientation de la pensée n'est pas compatible avec les caractéristiques de la photographie. En effet, ce médium est régi par des lois de temps et d'espace qui nous paraissent difficiles à déjouer dans la technique de la

photographie. De plus, la mise en scène, le dispositif et les sujets ne nous semblent pas adaptés dans ce cas de figure à la nécessité d'instantanéité. La photographie, composée de fragments du réel, ne peut être manipulée instantanément ; elle nécessite des transformations analogiques ou digitales qui lui procurent une matérialité modulable.

Cependant, certaines expériences créatrices peuvent s'apparenter à ce symptôme. Effectivement, une idée peut surgir de manière incontrôlée, laissant donc jaillir un flux d'idées non contrôlé et parfois impossible à formuler. C'est un symptôme qui témoigne par conséquent d'une urgence intérieure, d'un débordement émotionnel ou d'un désordre intérieur que seule la concrétisation peut canaliser. La désorganisation peut alors engendrer la nécessité à créer définie précédemment. Ce débordement est représentatif d'un des traits du sujet psychotique : la délimitation psychique entre soi et le monde extérieur est altérée, ce qui pourrait expliquer, par exemple, les cas où le malade est persuadé que ses pensées sont visibles de tous. À l'opposé de la sublimation et de la mélancolie, engendrées par une présence, une absence ou un fait et qui prennent une forme figée ou transformée, la fuite des idées est informe, non contrôlée et résulte d'une nécessité d'extériorisation.

À l'inverse des autres médiums qui pourraient permettre de manipuler pour traduire ce symptôme en temps réel, la photographie peut être un moyen de se réappropriier le réel visuel : la fuite est contenue et cadrée par la photographie. C'est justement un instant saisi qui s'inscrit dans une continuité et qui pourrait correspondre à un arrêt sur image d'un moment de cette fuite, ou bien simplement de son arrêt. D'autre part, la pratique de la composition de la scène et de l'autoportrait intègrent plus aisément la notion de temporalité. À la manière du dessin, la mise en scène reconstruit le temps et l'espace qui échappent à l'instant décisif. Dans ces pratiques, la photo peut avoir une emprise sur la réalité vécue par le sujet et l'opérateur, qui sont confondus.

Ces hypothèses et ces tentatives de mise en relation de théories de psychanalyse et du médium photographique nous suggèrent un lien particulier entre l'art de captation et les autres médiums qui sont du domaine de la transformation dès leur genèse. En effet, la photographie est tout d'abord une traduction littérale visuelle qui mène à une transformation, et cela d'une manière instantanée. C'est en partant de ce postulat que nous pourrions analyser les œuvres de captation et définir que leurs effets visuels, même s'ils sont motivés par les mêmes symptômes, peuvent être tout à fait différents et même opposés aux autres médiums ; la perception et l'utilisation du temps et de l'espace y sont diamétralement opposés.

Nous avons vu que l'acte de création est une reconstruction intime et que le corps de l'artiste y est souvent convié. Un contenu psychotique dans l'image peut donc être illustré par la présence de ce corps, mais c'est surtout le contexte et la manière dont ce corps est montré qui peut porter la psychose. Nous nous questionnerons sur les facteurs qui impactent cette représentation.

## 2. Effets et thématiques visuels

### a. IMPULSIONS PSYCHOTIQUES

La notion de « Gestaltung », terme allemand signifiant la configuration et le fait de donner forme, est utilisée dans les domaines de l'art, du design ou encore de la psychologie pour décrire le processus de création et d'expression. On observe (figure 5) une « Gestaltung » particulièrement significative dans le cas d'un sujet psychotique car elle implique l'organisation et la structuration interne d'un individu dont la psyché est profondément désorganisée. Cette désorganisation se traduit par une déconnexion du réel, et pour donner suite à cela, plusieurs profils d'expression ont été définis. Les différents types d'impulsion ont été étudiés par Hans PRINZHORN, psychiatre et historien de l'art, dans son écrit majeur<sup>54</sup>, il définit 6 caractéristiques pour comprendre l'expression créatrice, notamment chez les patients atteints de psychose. Dans cet ouvrage il étudie l'art produit par des patients aliénés et détermine ces 6 caractéristiques comme sous-jacentes à toutes les créations artistiques étudiées. Ces 6 racines sont : les impulsions à la reproduction, à l'ornementation, à la symbolisation, à l'ordre, au jeu et à l'imitation. Cette étude s'inscrit dans un temps et une époque où la tentative de classification des symptômes était fréquente. Bien qu'elle ne soit pas retenue aujourd'hui, l'art y est observé par le prisme de la psychopathologie ; il est possible de tirer certaines conclusions en lien avec notre thème et cette classification. Le schéma illustre la progression du geste artistique dans un besoin d'expression en partant du point d'origine qu'est le « gribouillage désordonné non figuratif ». Cette forme peut évoluer dans différentes directions que sont la reproduction, la tendance à ordonner ou celle à symboliser. En prenant pour exemple David NEBREDÁ, nous identifions de prime abord la tendance à la reproduction. Le besoin de reproduction ou d'imitation pourrait être lié à sa volonté de traduire le réel ; ainsi, cela mènerait selon le schéma présenté à des représentations de genre, d'histoire ou des illustrations qui pourraient aboutir à une expression écrite. En suivant cette logique, l'œuvre de David NEBREDÁ pourrait bien s'inscrire dans le raisonnement de cette étude puisqu'il fait preuve d'un réalisme visuel, de l'utilisation de figures mythiques imitées ainsi que d'une appétence pour d'écrits explicatifs.

Ces différentes impulsions ont du sens dans la pratique d'arts traditionnels dont la création se réalise sur de longues durées. Cela ne s'applique pas aux arts de la captation. En effet, la photographie n'y

---

<sup>54</sup> PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'aliénés*, traduit de l'allemand par A. Brousse et M. Weber, Paris, Gallimard, 1984 [1922], 432 p.

convient pas tout à fait : elle est composée à partir du réel et correspond à un instant très court, qui reste figé, contraint par le rationnel. Dans notre étude, certaines racines nous sont tout de même apparues applicables à la photographie. Certaines impulsions, notamment dans le domaine de la peinture, pourraient se traduire autrement dans la photographie, par la différence technique des médiums. Cette théorie nous a aidé à établir une progression des pulsions théorique, et leur sens logique dans le cadre d'une production artistique d'un sujet psychotique comme David NEBREDA.

## b. STÉRÉOTYPES

Il y a une grande richesse artistique, ainsi que photographique dans la représentation de la psychose. C'est le mystère lié à cet état de déconnexion qui fascine les artistes. Il conviendra ici d'étudier si ces représentations stéréotypées de la psychose sont applicables à la représentation par la psychose dont David NEBREDA fait preuve. Nous rappelons ici que le psychotique a une fonction de symbolisation dysfonctionnelle et qu'il utilise donc un langage symbolique différent que nous étudierons en dernière partie. Nous nous interrogeons sur le fait que ce langage symbolique dysfonctionnel est investi dans la représentation de la psychose, et non pas uniquement dans la représentation par la psychose.

La fascination générale de la psychose, due à l'impossibilité de voir ou de ressentir ce que le psychotique perçoit, a provoqué une grande curiosité et donc un essor des représentations symboliques de ces troubles dans les arts de captation. Sans utiliser un langage symbolique dans la pratique d'art de captation, la traduction de certaines émotions serait impossible. Les arts de captation sont composés à partir du réel donc les règles de représentation sont appliquées différemment. Il s'agira ici d'aborder les stéréotypes de cette représentation sans pour autant les utiliser comme des moyens de diagnostic par une œuvre d'art, pour ainsi les mettre en lien avec des effets visuels remarquables dans les créations d'artistes ayant souffert de troubles mentaux.

En premier lieu, le cinéma nous est apparu comme le médium de captation qui explore le plus littéralement ces troubles, nous permettant ainsi d'explorer les effets visuels utilisés pour symboliser une déconnexion (qui est le symptôme central de l'imagerie des psychoses). Nous étudierons trois exemples cinématographiques particuliers, dont les représentations d'états psychotiques sont variées. Ils nous permettront d'aborder, ensuite, plus en détail la représentation photographique, et donc fixe. La série télévisée *Severance* réalisée par Ben STILLER exploite le phénomène de la dissociation. Le film *Black Swan* de Darren ARONOFSKY traduit l'évolution de la psychose du personnage principal,

ce qui est illustré par des hallucinations auditives et visuelles de plus en plus envahissantes. Et pour finir, la série *Mr. Robot* s'inspire d'épisodes paranoïaques et de fragmentation dans lesquels le spectateur est plongé et contraint à démêler le vrai du faux. Ces trois exemples mettent tous en scènes ces troubles associés à la psychose de manières très différentes.

*Severance* matérialise l'espace de transition par un ascenseur qui nous informe d'une déconnexion du réel. Il attribue un espace particulier à l'esprit dissocié et un autre à l'esprit non-dissocié, permettant ainsi de naviguer et de comprendre ces deux états.

Les visuels de la série *Severance* (figure 6) évoqués précédemment sont particulièrement représentatifs des stéréotypes et des effets visuels qui incarnent les troubles mentaux en image fixe. L'impossibilité de rendre compte des mécanismes psychiques engendre littéralement l'utilisation d'autres espaces référentiels pour qu'ils donnent forme au psychisme. Dans ce cas particulier, un espace dédié est attribué à la dissociation : l'espace des bureaux. Ces visuels présentent tous des représentations distinctes entre des espaces intérieurs et extérieurs, qu'il s'agisse ou pas formellement d'une altération du corps du sujet dissocié. On retrouve les effets de distinction en « couches » binaires de l'être : intérieur et extérieur. La première image, par la substitution des matières charnelles, nous évoque les troubles du schéma corporel et de la reconnaissance dans le miroir. L'identité est la même, car rappelée par la photographie du visage, mais la matière y est détournée pour symboliser une altération profonde de l'être. La deuxième et la troisième images utilisent la technique du cadre dans le cadre. Ainsi, nous voyons dans la deuxième qu'une réalité est cachée par le visage, nous inspirant l'idée du masque social. La matérialité de la peau comme enveloppe protectrice est exploitée pour dévoiler par une découpe un espace intérieur, qui est celui de la dissociation. Dans la troisième image, nous pouvons y voir l'opposition de deux espaces. Celui où le personnage court serait parallèle à celui présent au premier plan. Nous retrouvons ici la matérialisation physique, par une porte d'entrée qui donne accès à cet espace parallèle à la dissociation. Ces trois exemples mettent en évidence la coupure entre les espaces. Cependant, la psychose et les états psychiques peuvent aussi être explorés par la confusion des espaces intérieurs et extérieurs, dont le miroir pourrait être l'outil de choix.

*Black Swan* exploite une esthétique plus brutale en faisant surgir des épisodes hallucinatoires très évidents et violents par leur contenu. La protagoniste, schizophrène, est danseuse et sa déconnexion du réel est représentée par un changement de rôle entre le cygne blanc et le cygne noir (qui ont des personnalités issues du Ballet *Le Lac des Cygnes*). Dans cet exemple, la dissociation est matérialisée

par un changement de costume. Les distorsions et les confusions par les miroirs sont exploitées, comme l'image extrait ci-dessus, faisant référence au stade du miroir (figure 7).

Pour finir, la série *Mr. Robot* symbolise les délires du protagoniste en les mêlant au réel consensuel. C'est une expérience immersive qui pousse le spectateur à être aussi perturbé que le personnage principal. La perception psychotique est représentée de manière assez imperceptible, c'est-à-dire que les moments psychotiques s'inscrivent dans la même direction artistique et visuelle que les autres moments. Cependant, les phénomènes qui sont décrits sont de l'ordre de l'apparition, des voix intérieures et de la présence de personnages décédés. Les délires sont progressivement décelés par le passage du temps qui les révèle. Ce sont les interactions entre les personnages, et les confusions qui sont découvertes progressivement qui permettent de déceler le vrai du faux.

Ces trois cinématographiques utilisent des codes différents pour symboliser la psychose : des points de basculement physiques (ascenseur ou rôle du cygne noir), des réflexions spéculaires pour transmettre l'incohérence psychique, le travestissement du corps, la normalisation des symptômes et l'implémentation au réel. Nous voyons ici l'utilisation de trois curseurs distincts. Toutefois, en nous concentrant sur les matérialisations esthétiques uniquement, le miroir et la démultiplication du visage semble être récurrentes dans la représentation de la psychose.

### c. LE MIROIR

Cette première référence provient du courant surréaliste (figure 8). Elle exploite un autre type d'effet visuel qui incarne la démultiplication de l'identité. Le miroir est un matériau dont la présence permet d'évoquer la dualité de l'être et les crises existentielles qui en découlent : la distinction de plusieurs versions de soi ou la confusion entre elles. C'est un matériau qui permet, dès la prise de vue, de matérialiser deux espaces en un. Dans notre exemple de *Black Swan*, le miroir et la réaction face au reflet sont un axe fondamental de l'explication du trouble et cela s'y retrouve visuellement aussi. Ici, le miroir permet de montrer plusieurs versions identiques qui semblent se confondre ; le sentiment étrange freudien y est investi. Dans le second exemple, David NEBREDÁ utilise plusieurs miroirs qui le reflètent de manière différente (figure 9). Dans ce cas, il pourrait l'utiliser pour montrer l'incompatibilité de ces versions et le lien entre sa maladie mentale, son reflet et l'image de lui-même. La triangulation des trois regards qui se croisent et s'évitent suggèrent la confusion par la démultiplication de l'identité physique. David NEBREDÁ ne montre pas de réaction sur son visage,

au contraire de la figure 8 ; cela dénote une volonté de lutter et donc une nouvelle tentative d'identification, qui est répétée par deux fois. De plus, il ne fait pas véritablement face à son reflet puisqu'il se prive de l'image spéculaire ; il utilise la double exposition. Cette quadruple image n'est pas vraiment une démultiplication ou une confrontation ; c'est une combinaison de quatre images différentes. La différence majeure entre ces deux exemples se trouve dans la confrontation au miroir par le regard. Dans son exemple photographique, Grete STERN (figure 8) prend conscience de cette multiplicité d'identités et réagit à celle-ci, alors que David NEBREDÀ les ignore en les fuyant du regard. Chez Grete STERN, la confrontation au miroir est active, tandis que chez David NEBREDÀ elle est passive.

La contrainte d'utilisation du champ du réel engendre que les moyens mis en œuvre pour représenter ces états sont stéréotypés ou répétitifs. Le miroir est l'un des éléments, par sa résonance avec la psychanalyse évidente, qui sera le plus fréquemment utilisé dans la représentation des angoisses existentielles, faisant de lui un stéréotype de premier ordre.

#### d. LA RÉPÉTITION

La photographie est le seul médium qui permet d'être reproduit à l'infini (ou presque). Chaque objet photographique peut être représenté sous une infinité d'angles ou bien chaque image créée peut être reproduite à l'identique une infinité de fois. Par la répétition des images dans l'acte que nous avons évoqué précédemment, nous avons vu une compulsions nécessaire. Caroline BLANVILLAIN parle de cette répétition et effectue une analogie avec la stéréotypie, un trouble associé à la schizophrénie :

« La réitération [de l'acte photographique] est cependant vaine. Le travail en série photographique pourrait s'apparenter à une stéréotypie dans la mesure où, la photographie étant un signifiant forclus, la symbolisation ne se fait pas. Mais pour tenter d'y parvenir – quand même – l'image photographique est réitérée, compulsivement multipliée, quoique organisée en série limitée »<sup>55</sup>

Ici, l'auteur compare la photographie à un signifiant forclus représentatif de la psychose ; le symbole est donc rejeté par le psychotique en y apposant des délires. La photographie est caractérisée comme signifiant forclus auquel l'artiste psychotique se confronterait de manière répétitive pour finalement accéder à la symbolisation essentielle à son bon fonctionnement. La photographie, dans cet axe, stimulerait donc des mécanismes de défense chez le psychotique. Or, cela nous mènera à penser qu'il

<sup>55</sup> BLANVILLAIN Caroline, *Photographie et schizophrénie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2015, pp. 143-144.

Il y a une lucidité qui pousserait le psychotique à utiliser la photographie pour symboliser sa perception singulière. La rareté des références dans ce domaine d'étude ne suggère pas cela, bien au contraire, mais cela nous indique que David NEBREDA utilise un discours qui se veut symbolique et que cela peut être une manière innovante de reconstruire la chaîne signifiante brisée. Il verrait en la photographie un moyen plus efficace que le dessin, par sa répétition infinie. Nous émettons l'hypothèse que cette répétition et cette possibilité de marteler des idées est ce qui peut desservir la compréhension de certaines séries ou certains projets.

Esthétiquement, l'aspect de répétition dans l'œuvre de David NEBREDA se perçoit dans les poses, les cadrages et la distance à l'appareil photographique. Je qualifie ici ces répétitions de spatiales. Elles le sont dans le dispositif de prise de vue, dans la disposition des plans et dans la répartition des éléments dans la surface du cadre. Ces images sont majoritairement représentées selon deux plans : le plan objet et l'arrière-plan (souvent constitué d'un fond coloré uni). Cette polarisation de l'espace, les centrages méthodiques et les cadrages américains récurrents permettent d'étudier son œuvre d'une autre manière ; les compositions étant souvent identiques, l'attention du spectateur qui se concentre d'abord sur la forme est déviée vers d'autres détails. Nous y voyons aussi certains éléments qui sont redondants : le sang, la matière organique, le verre et la nudité.

En prenant pour exemple la série du couple de photographes Bernd et Hilla BECHER (figure 10), il est possible de discerner l'impact de la répétition dans son excès. Cette série typologique incarne l'excès de rigueur dans la répétition de l'acte et du représenté. La rigueur de ces images et leur répétition est protocolaire : le ciel est toujours nuageux, le point de vue est frontal et la prise de vue est effectuée avec des focales adaptées à chaque sujet (permettant un cadrage systématique). L'image ci-contre présente systématiquement des tours de refroidissements ; les motifs dans la structure y sont similaires, les densités de matériaux également. Seule la forme varie légèrement : certaines sont anguleuses, d'autres pointues. Il me semble que cette série nous démontre tout à fait que la quantité et la compulsion presque maniaque offrent une expérience au regardeur qui est lassante et ou prévisible dans la forme ; ce n'est pas chaque image individuelle qui est importante mais c'est la totalité, en un groupe, qui est considérée comme l'objet d'analyse. La répétition systématique de la typologie pousse à la comparaison des différences et des similitudes des sujets représentés. Cette référence fait part de la répétition photographique qui est inhérente à ce médium plus qu'à n'importe quel autre, en poussant à l'extrême la répétition et la confusion de l'espace. Cette répétition pourrait donc desservir David NEBREDA dans cet axe mais elle dénote en même temps la nécessité répétitive de forme et de

contenu. En effet, le dispositif et la mise en scène protocolaire de David NEBREDÀ nous semblent similaires au protocole du couple de photographes. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, David NEBREDÀ présente une série en noir et blanc, sa dernière en date, qui utilise systématiquement le hors-cadre (qu'il évite à tout prix dans ses précédentes séries). Cet hors-cadre volontaire, observable sur les deux images ci-dessous (figures 11 et 12), est toujours accompagné d'un titre qui décrit la position, ou la partie du corps qui n'est pas visible. L'image de droite (figure 12) décrit également la manière dont l'image a été prise, c'est-à-dire dans le reflet d'un miroir, ainsi que des scarifications qui ne sont pas visibles. Il y explore pour la première fois le hors-cadre et réalise des variations autour de cela dans toute cette série. Ce retour systématique nous informe que c'est une injonction à ne pas laisser le corps hors-cadre libre à l'interprétation. Le hors-cadre ne donne plus accès au hors-champ, ce qui a pour effet d'enfermer l'espace photographié. La répétition témoigne de l'importance de l'information. Ce dispositif a pour effet de limiter le spectateur dans son interprétation et c'est la répétition qui transforme cette information en injonction.

En s'appuyant sur un autre exemple, l'artiste contemporaine Yayoi KUSAMA nous permet d'étudier la répétition dans le cadre d'une psychose mais cette fois-ci dans le domaine de l'installation. L'artiste souffre depuis son enfance d'hallucinations. Elle y perçoit des motifs répétitifs variés qui s'apposent à tout son environnement. Son œuvre est caractérisée par des motifs répétitifs d'une œuvre à une autre et qui prennent la forme d'installations. Les pois de Yayoi KUSAMA sont emblématiques de son œuvre. Il s'agit d'un style de sursaturation visuelle d'éléments et de motifs, à la manière d'une obsession et d'une compulsion. Pour réaliser certaines de ces installations les plus grandes, l'artiste recouvre des espaces du sol au plafond de miroirs et y dispose des ballons colorés. On y voit ici un rappel de l'utilisation du miroir que nous avons classé comme stéréotypique dans la représentation d'états altérés.

L'œuvre ci-dessus, *Dots Obsession* datant de 2003 (figure 13), représente une invasion de pois dans le réel ; ils sont simples, réguliers et infiniment nombreux. Les couleurs vives et saturées sont utilisées et constituent, dans la répétition, une sorte d'agression visuelle pour le spectateur : il y a une interpellation constante par la saturation et la variation de couleurs qui est martelée par ce motif infini. Les couleurs saturées nous évoquent une intensité de sentiments. Cependant, les couleurs étant variées et ne formant pas de dégradé, cela évoque des sauts entre les états ou les émotions qui sont tous aussi intenses les uns que les autres. L'allure répétitive, à l'image de ses délires, pourrait correspondre à la démarche de David NEBREDÀ qui martèle dans sa conscience et celle d'autrui l'existence de son corps comme témoin de son identité nouvelle et irréfutable. En effet, Les installations de Yayoi

KUSAMA sont parfois perturbantes et peuvent s'apparenter à des pièges perceptifs. David NEBREDA, de son côté, n'utilise pas de motifs mais il se tient à un protocole répétitif et rigoureux. Les deux exemples précédents sont porteurs d'une saturation visuelle, induite par la stimulation émotive ou perceptive, et cela a pour effet de ne laisser aucune place au vide symbolique. La notion de piège perceptif est celle que nous retiendrons dans l'analyse des différentes impulsions suivantes.

La répétition hallucinatoire, dont elle propose l'expérience vécue, induit directement la répétition dans ses créations artistiques. Nous pouvons voir en celle-ci un acharnement à la compréhension de ce phénomène vécu, le même acharnement que nous supposons dans les tentatives de symbolisation du psychotique. La saturation de ces motifs dans la grande majorité de ses œuvres nous suggère qu'elle peut être perçue comme une solution, qui a pour but de rassurer et de confirmer la présence de ces pois dans le réel. Ce piège sensoriel, induit par la répétition et la désorientation du spectateur dans ces installations, sera évoqué dans une troisième partie dédiée à la réception d'une œuvre.

#### e. COULEURS

Les codes académiques nous font intégrer certaines significations aux couleurs ou aux effets de couleurs. Cette codification a engendré des stéréotypes dans leur utilisation. Par exemple, les couleurs saturées évoquent des sentiments très intenses et bruts, qui sont par exemple associés à une perte de contrôle ou à un excès. Elles sont utilisées pour symboliser la gravité et la profondeur des émotions de l'artiste sans se limiter à la symbolique des couleurs chaudes et froides. La peinture atteste tout particulièrement de cela. Prenons pour exemple *Le Cri*, réalisé par le peintre Edvard MUNCH, qui est une peinture emblématique de l'angoisse existentielle (figure 14). Nous identifions que dans l'analyse formelle, la couleur joue un rôle clé. L'angoisse est ici symbolisée par des couleurs intenses rouges et saturées.

En photographie, il n'y a pas de consensus dans les choix entre noir et blanc ou couleurs. Cependant, dans la comparaison d'un corpus d'images couleurs, les retouches postérieures et les choix de différents rendus tendent vers les mêmes codifications que la peinture qui sont fondées sur des sensations stéréotypées. Certaines s'inscrivent dans une démarche de réalisme et de banalisation de la scène générale tandis que d'autres ont une démarche plutôt plasticienne.

La photographie est tout d'abord apparue en noir et blanc. Le noir et blanc, par définition, soustrait une partie de l'information du visible. La technique photographique couleur n'est possible, bien qu'encore expérimentale, qu'à la seconde moitié du XXe siècle. La photographie en couleur est apparue avec le besoin d'un enregistrement plus fidèle du monde visible. Dès sa création, elle est donc associée à un besoin de réalisme mais cela reste dans un premier temps une technique complexe et contraignante. La photographie en couleur sera ensuite privilégiée par les amateurs, et sera utilisée pour la communication, et ensuite pour la publicité. Certaines époques de la photographie ont été marquées par l'utilisation du noir et blanc comme la photographie humaniste des années 1940 à 1960. Pendant l'essor de la photographie couleur, les auteurs continuent à utiliser le noir et blanc longtemps afin de se démarquer des secteurs évoqués. Le noir et blanc est par conséquent revenu après l'apparition de la couleur dans le but d'une reconfiguration artistique de la démarche photographique. L'utilisation du noir et blanc a pour effet premier de simplifier la composition en réduisant l'espace à deux notions que sont le contraste et la densité. Cela agit sur la composition et la mise en scène en offrant plus de place aux dynamiques internes dans l'image et sur l'image, qui résonne donc plus simplement avec l'observateur. C'est aussi une esthétique qui nécessite des choix plus impactants : la lumière, la matière et la texture sont au cœur de la réalisation de l'image. Cela induit donc un langage plus plastique et plus expressif. Le noir et blanc propose un degré d'abstraction par rapport au réel et cela permet de se détacher de l'idée d'un médium qui ne proposerait qu'une empreinte du réel. C'est une abstraction de la perception. Il agit comme une distanciation temporelle et émotionnelle qui devient ainsi un type d'expression photographique à part entière.

David NEBREDA emploie dans un premier temps le noir et blanc dans sa première série qu'il réfute par la suite : il ne peut pas s'inscrire dans le réel s'il se déconnecte de celui-ci en supprimant les couleurs du réel. À notre sens, il constatera que le noir et blanc est une esthétisation qui favorise les contrastes formels et les interprétations, et qu'il ne peut se résoudre à reconnaître ses images comme les siennes. Autrement dit, il ne peut plus les saisir a posteriori et refuse la possibilité qu'elles soient interprétées de la mauvaise manière. Cela nous conforte dans l'idée qu'il refuse la symbolisation par des moyens esthétiques. Il utilisera par la suite très longtemps la photographie couleur qu'il réalisera avec des éclairages domestiques aux teintes approximatives sans la moindre retouche postérieure. Le *projet vital* dans sa phase la plus brutale, est associé à la couleur. Notons que la dernière série qu'il réalise, en noir et blanc, est d'une précision descriptive telle qu'elle nie également toute possibilité d'abstraction en lien avec le choix du noir et blanc qui pourrait être symbolique et plastique. David

NEBREDA nous atteste de cela en associant aux images les plus mystérieuses des titres descriptifs ou des textes les expliquant.

Prenons comme exemple la photographie ci-contre au sujet non identifiable (figure 15). Son titre *Torse avec bras derrière la tête et petite égratignure* nous décrit complètement la scène sans qu'elle puisse être reconnue. Les forts contrastes du noir et blanc entre les gouttes sur le miroir, la saleté et les halos lumineux ne sont pas décrits, ce qui suggère qu'ils ont pour seul rôle de cacher la scène qui est pourtant donnée à voir. L'abstraction que permet le noir et blanc sur la matière et la profondeur est empêchée a posteriori par le photographe. Le spectateur sait ce qu'il y a à voir, mais ne peut s'en saisir visuellement.

Francesca WOODMAN, dans son travail de mise en scène compulsif, ne tente pas de démontrer le réel. Son travail photographique est hors du temps ; les lieux qu'elle choisit sont assez redondants, non identifiés et souvent délaissés (figures 16, 17 et annexe 4). Ces espaces représentés aux évocations vides permettent à ses mises en scènes corporelles de s'affranchir du lieu. Elle ne se situe plus dans l'espace réel mais plutôt dans un espace déconnecté et onirique, l'Imaginaire. Dans le choix du noir et blanc, nous voyons une réponse logique à l'hypothèse formulée. De ce fait, David NEBREDA qui refuse d'être interprété de manière imaginaire, rejette donc par la même occasion l'utilisation du noir et blanc.

Pour conclure, nos exemples et références étudiées nous montrent que l'importance du choix entre noir et blanc et couleur réside dans le choix du monde dans lequel la photographie s'inscrit : dans le réel (imaginé, désiré ou concret) ou dans l'Imaginaire. Le noir et blanc pourrait donc être plus efficace pour guider le spectateur sur la thématique de l'intangible. Toutefois, David NEBREDA opte pour une démarche très différente, en s'inscrivant dans un registre réel, ce qui pourrait être à l'origine de la brutalité de ses images auprès du spectateur.

## f. GÉOMÉTRIE

Tout comme les impulsions dans la psychose peuvent le suggérer (figure 5), les formes géométriques sont redondantes. Les spirales, les cercles, les labyrinthes, les droites et les boîtes sont intégrées aux compositions ou apposées à celles-ci. Cela s'applique dans le cas des arts en général, en prenant pour exemple l'œuvre de l'artiste Adolf WÖFLI (annexe 3) qui utilise des motifs géométriques, en formant des labyrinthes détaillés mêlés à des éléments autobiographiques pour créer des œuvres très complexes et intimes. En effet, la géométrie connote l'ordre et l'organisation. Dans le retour du terme *Ordre* nous voyons ici un lien potentiel entre la scarification exigée par l'*Ordre* de David NEBREDÁ et la nécessité d'ordonner ses compositions de manière géométrique. Il se pourrait qu'en tentant de rassembler les fragments psychiques par l'art, cela se fasse nécessairement dans l'illusion d'un espace ordonné, qui, parallèlement, ferait défaut dans sa structure psychique. Toutefois, la géométrie peut être analysée dans le contenu et les objets photographiés également. Par exemple, David NEBREDÁ fait revenir de manière récurrente le triangle dans son œuvre (figures 18 et 19).

Ces deux images ci-dessus nous montrent un triangle apposé à son visage. La figure 18 représente son corps contenu dans le triangle, et la figure 19 montre quatre corps qui possèdent un triangle collé à leur crâne. Cette récurrence témoigne du fait que c'est un objet signifiant pour l'artiste. La signification du triangle est plurielle. Si on s'intéresse aux notions tripartites que nous avons étudié jusqu'à présent, il peut s'agir de l'équilibre du psychisme : entre Je, Moi et Autre puis entre Réel, Symbolique et Imaginaire. Par la suite, le triangle a aussi des significations historiques comme le symbole sacré de la Trinité, ou l'élévation divine en référence à la construction pyramidale. Dans tous ces cas de figure, David NEBREDÁ semble vouloir inscrire graphiquement ce qu'il ne peut plus intégrer symboliquement, ou ce qu'il cherche à intégrer symboliquement. Il cherche par la géométrie une forme de réassurance contre le chaos pour ainsi inscrire ses objectifs de manière formelle et rigoureuse, qu'il s'agisse d'élévation divine ou de recherche de stabilité psychique.

Ainsi nous proposons ici qu'un état de déconnexion du réel engendre un besoin de créer des images ou des œuvres extrêmement ordonnées et géométriques. La théorie des impulsions psychotiques de Hans PRINZHORN nous a conforté dans cette idée. Il s'agirait d'un moyen de ranger son esprit et de « construire pour reconstruire » selon les mots du psychanalyste Jean Oury : une sorte d'exploration vers l'apaisement du chaos. D'autre part, le souci du détail qui rappelle l'approche géométrique de

certaines artistes suggère un état de concentration intense, ou manie, qui éviterait à l'artiste de se laisser submerger par ses émotions.

La géométrie dans la photographie évoque tout d'abord la composition et le cadrage. Dans sa technique, la photographie est régie par des compositions géométriques ; son cadre toujours rectangulaire traduit une vision arrondie et de cela découlent toutes les règles de composition académique. L'analyse de l'image photographique, ainsi que ce qu'elle transmet, est liée à la dynamique interne du cadre : les tiers, l'opposition entre verticalité et horizontalité, les angles, etc. Aucun choix de cadrage n'est vide de sens ; il y a toujours une volonté et un ressenti du regardeur qui est recherchée. Le cadrage est une action de sélection entre ce qui reste dans le cadre et ce qui en est exclu. Le cadre, rectangulaire, qui contient l'image matérielle et l'image psychique, est associé à un moyen de contenir les objets psychiques pour le spectateur, mais également pour le photographe qui compose ces cadres :

« En s'appropriant une image, un spectateur intériorise donc non seulement un contenu, mais aussi le cadre qui limite celui-ci, qu'il s'agisse des limites de la photographie, de l'écran de cinéma ou de celui du poste de télévision. Cette intériorisation des limites des images permet au psychisme de se constituer des cadres internes, et ceux-ci lui permettent de « contenir » ses propres objets psychiques »<sup>56</sup>.

Le psychotique qui est en défaut de limites entre intérieur et extérieur, pourrait-il utiliser ces limites, ces compositions de cadres qu'on étend à la création d'espaces géométriques minutieux, pour atteindre l'illusion de contenir ses pensées ?

Nous formulons l'hypothèse que la structuration cohérente et minutieuse de sa photographie a pour rôle de contenir rigoureusement son psychisme troublé et ainsi lui permettre de créer l'illusion d'une structure cohérente et stable. La minutie et les caractéristiques géométriques du photographe David NEBREDÁ suggèrent une expérience psychique troublée qui est donc reflétée et traitée par une organisation visuelle rigoureuse. David NEBREDÁ ne laisse rien au hasard dans ses compositions ; elles sont pour la plupart réalisées et composées minutieusement à l'aide de fils de plombs qui matérialisent l'espace photographique au moment de la prise de vue. Cela nous indique que sa préparation est longue. Nous remarquons également qu'il utilise souvent la forme du triangle et la verticalité. L'art devient un moyen, conscient ou non, lui permettant d'avoir un espace pour articuler et

---

<sup>56</sup> TISSERON Serge, « L'image comme processus, le visuel comme fantasme », in *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/1 n° 20, 2003, p. 129.

surtout maîtriser les tensions internes. D'autre part, lorsqu'il ne crée pas, David NEBREDA s'occupe des journées entières à effectuer des copies de livres de géométrie. Cette anecdote dénote une appétence pour l'ordre géométrique, qui pourrait être la prolongation de son besoin de contrôle psychique. Il applique ce contrôle de différentes manières mais surtout dans la contrainte physique de son corps.

Dans l'étude non exhaustive des effets et des thématiques visuelles, nous avons étudié plusieurs exemples de différents domaines. Nous avons dressé des généralités et des analyses plus nuancées dans lesquelles l'œuvre de David NEBREDA est toujours apparue unique. Nous concluons ici que, dans ses choix visuels, David NEBREDA a une volonté particulière à renier la convocation naturelle des symboles et de l'imaginaire dans l'image photographique, tout en les convoquant à sa manière.

### 3. L'autoportrait : le corps travesti

#### a. LA REPRÉSENTATION DU CORPS ET DU VISAGE

L'analyse des œuvres d'artistes psychotiques, dans la photographie ou dans d'autres types d'art, nous ont déjà informé d'une récurrence dans la présence de la représentation du corps. Il ne s'agit là pas d'un effet visuel mais plutôt de l'apparition du corps, dans sa création, comme acteur principal du psychisme et de sa traduction dans l'œuvre. La représentation du corps dans la psychose fait tout d'abord écho au défaut premier du psychotique : la mauvaise identification du corps lors du stade du miroir décrite par Jacques LACAN. Ce défaut qui semble être au cœur des différences cognitives du psychotique peuvent montrer que le corps est une clé de compréhension fondamentale dans la création du psychotique, étudiée dans la récurrence de l'objet miroir. Dans la création artistique nous avons décelé une nécessité de contenu, qui serait la même et d'autant plus efficace que dans la représentation du corps, puisque c'est cette représentation qui s'avère problématique. De ce fait, les artistes David NEBREDA et Francesca WOODMAN (figure 20), concentrent la presque totalité de leur œuvre à leur corps comme incarnation de leurs mouvements et souffrances psychiques. Les deux images ci-dessous sont représentatives de la place visuelle essentielle du corps nu dans l'œuvre des deux artistes (voir annexes 2 et 4). Ces représentations constantes, compulsives, qui semblent obligatoires dans leurs cas, indiquent que le corps est d'une importance essentielle. Cela se caractérise aussi dans la peinture par exemple : l'artiste Adolf WÖLFLI représentera des visages ressemblants dans plusieurs de ses œuvres (annexe 3). David NEBREDA et Francesca WOODMAN accordent une importance majeure à la nudité, récurrente dans beaucoup d'images. Antoine D'AGATA, lui aussi, utilise les corps nus comme leitmotiv dans ses séries de photos nocturnes ; cependant, ces corps ne sont pas tous identifiés comme le sien et sont pour la plupart non-identifiés. Les contacts charnels, où les corps se mêlent et se confrontent, sont au cœur de ses créations photographiques (annexe 2). Au-delà de la représentation récurrente du corps, nous remarquons que celui-ci est souvent montré nu, et cela pour nos trois photographes. Il nous semble que le point commun entre ces trois artistes est bien l'exploration de leur intimité et de la souffrance par le corps nu. Dans une approche plus extrême et solitaire, David NEBREDA montre directement une atteinte physique à celui-ci, tandis qu'Antoine D'AGATA montre une forme de violence intime impliquant deux personnes et qui est partiellement déréalisée par le flou.

Les photographes David NEBREDA, Francesca WOODMAN et Antoine D'AGATA qui servent de références à notre étude sont tous les trois des autoportraitistes. Antoine D'AGATA et David NEBREDA s'inscrivent tous les deux dans le registre de la brutalité par rapport au corps. Cependant, David NEBREDA est le seul à revendiquer un portrait réel, plus réel que son propre corps. Antoine D'AGATA, lui, explore une autre version, qu'il distingue et accueille en utilisant l'art. Il segmente sa production photographique en deux parties : de jour et de nuit<sup>57</sup>. Ses photographies réalisées la nuit sont celles qui le représentent pour ce qu'il est réellement, sans devoir répondre à des commandes. Les images du monde de jour sont des commandes tandis que les images du monde de la nuit sont rythmées par ses addictions. Il choisit de s'inscrire dans ce contexte par son rapport à l'appareil photographique, médiateur de cet espace, et sa présence sur les images (annexe 2). Là où sa pratique diffère de celle de David NEBREDA et de Francesca WOODMAN, réside dans le fait qu'il ne construit pas son œuvre photographique autour de son apparence. Il n'est que rarement identifiable avec certitude sur ses images (annexe 2). Cependant, pour Antoine d'AGATA, il s'agit d'un moyen d'accéder à son existence : l'appareil photographique, outil de captation, devient pour lui le moyen physique d'exister, comme une conscience qui l'élève. En quelque sorte, c'est l'outil photographique qui conditionne son expérience et qui lui permet d'avoir accès à ce monde d'apparence violent qu'il affectionne. La photographie est ici une porte d'accès vers une vie parallèle. Les corps nus qu'il photographie pendant la nuit sont fréquemment déformés, ce qu'il utilise pour traduire des états intérieurs altérés (annexe 2).

Le corps de David NEBREDA est son seul moyen de s'exprimer, mais les recours extrêmes qu'il utilise pour réaliser son *projet vital* le poussent à le détériorer. C'est en cela qu'il s'oppose aux œuvres de Francesca WOODMAN et Antoine D'AGATA. La scarification est un symbole ultime de souffrance. Bien que ce symbole soit explicité et décrit par l'artiste, il touche à la sensation la plus universelle : la douleur. Nous étudierons dans la partie suivante que cette symbolisation de la douleur psychique par la douleur corporelle, qui est en fait une translation de la douleur, aurait pour effet d'oblitérer toute autre narration. Nous argumentons que dans l'imagerie de la psychose, le corps et le visage sont des inspirations clés qui apparaissent dans toutes nos références. Nous verrons ici que la représentation de ce corps, celui de l'artiste lui-même, est automatiquement travestie. Le terme « travesti » définit ici l'action de transformation qui engendre un objet dénaturé ou devenant mensonger. Malgré un rendu réaliste en photographie, l'autoportrait du corps en question est sélectionné, contrôlé par l'opérateur lui-même. Les espaces du représenté et de la représentation se

---

<sup>57</sup> MANAC'H Bastien, « Antoine d'AGATA : « la photo peut être un outil pour rester en vie », in *Polka*, n° 45, 2019, p. 120.

mélangent. Le dispositif de retouches a posteriori, ou celui de prises de vue, engendre des degrés différents de manipulation. La confusion entre le sujet et l'opérateur met en évidence le premier mensonge ; l'opérateur travestit lui-même son corps dans l'élaboration d'un sens photographique.

Dans sa première série, David NEBREDÀ dissimule son visage presque systématiquement. Le masque peut, tout d'abord, être une forme d'habillement, pour se dissimuler ou se cacher derrière quelque chose. Un masque sert à ne pas être révélé au grand jour. L'utilisation du masque est un trait d'évolution dans l'œuvre de David NEBREDÀ, puisque progressivement il révèle son apparence. Cette progression se réalise en même temps que la révélation de sa cruauté visuelle, ce qui a pour effet de renforcer l'aspect combatif de son *projet vital*. Il apparaît nu dans la plupart de ses images de sa dernière série. La première série en noir et blanc qu'il réfute est plus pudique. Ses parties génitales sont cachées par les angles choisis, des postures de dos ou de côté, et les draps blancs sont davantage utilisés pour l'habiller ou le cacher. Cela mis en relation avec son regard fuyant, son visage tourné ou invisible, constitue une preuve de retenue de sa part : il ne se livre pas complètement. Cette retenue a pour effet de distancier le spectateur, et donc du réel qu'il idéalise. En se distanciant de l'Autre, il prend ses distances avec le réel.

Jacques LACAN, dans la conférence *Le symbolique, l'imaginaire et le réel* prononcée en 1953, explique ce que révèle le rapport à son « semblable » et dans le cas de David NEBREDÀ, le *double photographique* : « Dans le rapport à son semblable, dans le rapport à deux, dans le rapport narcissique, il y a toujours pour le sujet quelque chose d'évanoui. Il sent qu'il est l'autre, l'autre est lui. Ce sujet défini réciproquement est un des temps essentiels de la constitution du sujet humain »<sup>58</sup>. Ici, Jacques LACAN explicite la réaction face à l'image spéculaire : il n'y a jamais une reconnaissance complète et c'est quelque chose que nous appliquons à l'image photographique. Nous pensons donc qu'au même titre que le reflet dans le miroir, l'image photographique peut provoquer la remise en jeu du Stade du miroir. Or le Stade du miroir définit le rapport au réel, par conséquent, le rapport à l'Autre est clé dans la représentation du réel. La représentation photographique n'est pas instantanée ; on observe donc une dimension supplémentaire quant au temps écoulé qui accentue l'étrangeté de sa propre image photographique. Dans la pratique de l'autoportrait, le sujet photographiant et photographié est perdu entre deux extrêmes qui sont le Moi et l'Autre. Ces notions, non assimilées par

---

<sup>58</sup> LACAN Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », conférence prononcée le 8 juillet 1953, version transcrite. [En ligne] mis en ligne le 5 janvier 2016. URL : <https://www.freud-lacan.com/documents-ged/le-symbolique-limaginaire-et-le-reel/> Consulté le 20 février 2025.

le psychotique, pourraient donc avoir une résonance particulière dans son autoportrait. David NEBREDA n'a pas de références spéculaires qui pourraient induire l'étrangeté (le miroir est interdit et il refuse de corriger sa myopie). Cette différence majeure dans l'approche de l'autoportrait de David NEBREDA pourrait donner à ses images une identité particulière où la définition du Moi réel serait le seul objectif puisqu'il n'a pas conscience de l'Autre. Cela ne serait-il possible qu'avec un rapport particulier à l'Autre, qui serait peut-être négligé ou trop intégré au Moi ? Le Moi dans la définition freudienne est ce que la personne a conscience d'être : une personnalité dans son ensemble. L'autoportrait de David NEBREDA aurait pour objectif d'être strictement ce qu'il est conscient d'être. C'est cette hypothèse qui nous permettrait d'expliquer que David NEBREDA bloque l'interprétation d'autrui, la stimulation de l'Imaginaire par un contrôle excessif, des formes, de la répétition et des signes. Ici, nous avons étudié le rapport au corps de David NEBREDA et l'évolution de sa représentation mais nous n'avons pas encore étudié la scarification, dans sa singularité, qui participe à la puissance symbolique de son œuvre.

#### b. LE CORPS MALTRAITÉ ET RESTRUCTURÉ

Il est maintenant temps de se questionner sur ce qu'engendre cette fragmentation d'ordre psychique sur la représentation du corps. En effet, cette destruction partielle génère un besoin de reconstruction, et cela peut se manifester de diverses manières. Jean OURY, psychiatre inscrit dans la psychothérapie institutionnelle, aborde ce lien de causalité dans *Création et schizophrénie* :

« La dissociation schizophrénique, la Spaltung, c'est un défaut de rassemblement. Tout l'effort du psychotique, s'il lui reste encore assez d'énergie, s'il n'est pas abruti par trop de médicaments ou un isolement abusif, s'il lui reste une certaine énergie qu'on peut appeler « vitale », son effort sera de se rassembler, même s'il n'y arrive pas ! Or, il se trouve qu'une façon de se rassembler (...), c'est justement de faire quelque chose, de fabriquer quelque chose .... Ce qu'il fabrique, ce qu'il va produire, du fait de la dissociation, du fait qu'il n'y a pas de distinction entre le même et l'autre, c'est lui-même. Un schizophrène, quand il fait quelque chose, quand il construit quelque chose, c'est lui-même qu'il construit »<sup>59</sup>

Cet extrait du livre de Jean OURY parle d'un « rassemblement » nécessaire comme moyen de reconnecter les fragments, si cela est possible. Ce processus peut s'appliquer à n'importe quelle production créée par un sujet psychotique ou un sujet souffrant autrement, mais cela peut se voir de manière plus évidente dans le cas où le schéma corporel est le sujet de la production. L'autoportrait en est une illustration parfaitement adaptée. En effet, on attribue cela plus directement à un défaut de cet

<sup>59</sup> OURY Jean, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, p. 19.

ordre car la comparaison entre créateur et création est possible. Philippe FONTAINE, docteur en philosophie, partage les théories de Jean OURY et Jacques LACAN :

« Ce vécu du psychotique sans identité et sans image se manifeste chez le jeune enfant à travers de multiples troubles : le dessin du bonhomme est morcelé, dissocié ; les jeux avec la poupée sont agressifs, l'enfant pouvant aller jusqu'à arracher la tête ou un membre de celle-ci ou en bourrer frénétiquement le corps ; l'angoisse est présente et perceptible, même si elle est parfois camouflée par une certaine agitation et un comportement agressif »<sup>60</sup>

Cela nous apprend donc que cette perte d'unité psychique, cette déconnexion du réel du psychotique, perceptible dès l'enfance, se répercute directement sur la représentation du corps, et donc sur l'autoportrait. On pourrait émettre l'hypothèse que la « reconstruction » opère littéralement sur la représentation du corps. En effet, le corps humain est l'intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, le Moi et l'Autre, et on remarque donc que sa représentation peut être inconsciemment erronée, et même abîmée volontairement, dans l'incompréhension de celle-ci ou dans la tentative de la reconstruire. Dans cette approche, David NEBREDA l'altère en toute conscience mais nous n'y percevons pas forcément la reconstruction qu'il souhaite.

Par ailleurs, l'artiste peintre Bryan CHARNLEY, atteint de schizophrénie paranoïde, explore vastement les déformations de son propre visage. La figure 22 représente son propre visage dont les composantes principales sont remaniées, restructurées et déformées. Un clou est enfoncé laissant apparaître des coulures de sang qui font écho aux motifs rouges entourant le visage. Les clous, les fils barbelés et certaines formes rappellent les matériaux de construction. Deux ronds, sûrement ses yeux, sont cernés de bleu et de poches, ce qui évoque la violence physique, similaire à la démarche de David NEBREDA qui documente l'évolution de ses cicatrices. Le champ lexical de la plaie et de la violence de son propre corps est commun aux deux artistes souffrant de schizophrénie paranoïde qui semble employée à la reconstruction d'une figure rappelant un visage, celui de l'artiste. Nous voyons par ce biais la récurrence de l'agressivité envers soi décrite par Philippe FONTAINE, et dans les modifications corporelles, l'acte de reconstruction de Jean OURY.

L'œuvre photographique de David NEBREDA, à travers les mutilations de son corps, nous montre des tentatives répétitives du photographe de trouver son identité, soi-disant réelle. Il s'agit là d'une représentation assez concrète de cette séparation entre le corps et l'esprit qui est au cœur de la

---

<sup>60</sup> FONTAINE Philippe, « La psychose et les frontières de la folie », in *Recherche en soins infirmiers*, n°117, 2014, p. 10.

psychose. Jean OURY dit : « Reconstruction permanente. Mais pour qu'il y ait reconstruction, il faut qu'il y ait eu catastrophe. Processus qui est valable même au niveau biologique le plus élémentaire. C'est dans cette dimension que l'on peut mettre en perspective la Gestaltung. Effort pour refaire quelque chose de l'ordre d'un monde qui n'est pas forcément le monde commun »<sup>61</sup>. Jean Oury, par cette citation, met en évidence la destruction originelle qui mène à une reconstruction urgente qui ne peut être commune au réel. Selon nos exemples, il semblerait que la première matérialisation de cette reconstruction est corporelle. Béatrice FORTIN, psychanalyste, partage l'approche de Jean OURY et la développe ainsi :

« Dans la mesure où il y a une non-distinction entre soi et l'Autre et où le mouvement de l'histoire au monde est « déconstruit », l'auto-reconstruction par la création artistique se réalisera dans une pulsion du tact archaïque et fœtale. Ce qui signifie aussi que chaque œuvre est un bout de corps »<sup>62</sup>

Elle compare la création artistique du psychotique à une pulsion primaire où le sujet n'a pas encore défini les limites de soi. Cela rappelle le fait que le stade du miroir n'est pas intégré dans la psychose ; c'est donc cette pulsion primaire qu'elle qualifie de « tact archaïque et fœtale », la capacité à entrer en contact avec le monde et à reconnaître le monde comme Autre, ce qui est développé pendant le stade du miroir. Nous voyons également en cela un parallèle avec la caractérisation de l'Art Brut par un affranchissement des normes sociales, qui serait en fait dû au suivi des pulsions primaires. D'autre part, l'œuvre est caractérisée comme « bout de corps », ce qui semble être adapté à la description de l'œuvre de David NEBREDÀ. En effet, il définit que la photographie, pour lui, est une « amputation ». Cette caractérisation est tout d'abord métaphorique car elle traduit une intimité et une sincérité sans filtre de David NEBREDÀ. L'« amputation » de David NEBREDÀ serait le « bout de corps » évoqué par Béatrice FORTIN. D'autre part, la singularité se trouve dans le fait qu'il n'utilise pas ce terme comme métaphore, il s'ampute littéralement de morceaux de peau pour rester en vie. Cependant, il explicite cela de manière plus précise en donnant à la photographie le rôle de vie et de mort à la fois. C'est la photographie qui le garde en vie et qui participe en même temps à sa mort. Nous émettons l'hypothèse que cette tension extrême est à l'origine de sa nécessité de créer. Le sujet psychotique aurait la nécessité de se rassembler psychiquement ; mais à travers la quête identitaire de David NEBREDÀ nous voyons la destruction physique. Il s'agit ici d'une contradiction dont lui seul détient le sens.

<sup>61</sup> OURY Jean, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, p. 19.

<sup>62</sup> FORTIN Béatrice, « L'homme du sous-sol et l'art brut », in *Le Coq-Héron* n°202(3), 2010, p. 73.

L'acte de création, dans le besoin de construire pour se reconstruire, constitue un moyen d'unir sa psyché à des mouvements d'extériorisation du corps. Les arts tels que la peinture et la sculpture sont les plus répandus en art-thérapie car le patient commence sur une surface vierge dont il prend le contrôle, alors que la photographie nécessite de créer à partir du réel. C'est justement à ce niveau de réflexion que le corps apparaît comme matériau idéal : il est le lien communiquant qui permet au sujet d'être au monde, et il peut également se prêter à des modifications concrètes.

### c. LA SCARIFICATION

Le corps a une place singulière dans les mécanismes de la psychose, puisqu'il est le point de rencontre de différents fragments qui s'opposent. Le philosophe Philippe FONTAINE nous a informé précédemment de la possible agressivité du sujet envers des représentations de corps (poupées, dessins) dès son enfance. En effet, son étude rend compte de la violence dont l'enfant peut faire preuve, de manière candide, face à une matérialisation d'un corps humain qui lui rappelle indéniablement le sien, non pas intégré comme tel. Il y a ici une différence entre la manipulation d'une représentation et l'investissement du corps dans l'acte photographique. Cependant, nous utiliserons ces exemples pour confirmer que la représentation du corps est problématique, et souvent violente, dans la psychose. Ce qui nous amène à nous interroger de la manière dont cela est mis en œuvre dans la photographie. Les scarifications de David NEBREDA trouveraient leur origine dans le rapport psychotique qu'il a avec le monde extérieur.

De manière générale, il est aisé de faire un parallèle entre le déguisement du corps ou la déformation postérieure de celui-ci et le mécanisme de la psychose : on perçoit le décalage entre la représentation et le sujet lui-même. De cette manière, la déconnexion qui opère est littérale : le message transmis est clair et ne provoque pas obligatoirement la souffrance. Tous les exemples de visuels et de photographes que nous avons étudié en parallèle de David NEBREDA s'inscrivent dans cette démarche.

Le corps dont il est question ici ne correspond pas à l'incarnation d'un rôle. David NEBREDA illustre de manière très concrète cette toile qu'est devenue son corps, en donnant lieu à des rituels de scarification qui attestent de sa matérialité réelle. La scarification, de manière générale, traduit un profond mal-être physique ou psychique. David Le Breton, professeur en sociologie, l'interprète de la sorte :

« L'attaque au corps est d'abord une attaque contre les significations qui s'y attachent, comme les tentatives de suicide sur un autre plan, elles sont des tentatives de se dépouiller d'une peau qui colle à la peau d'un sentiment de soi insupportable. Elle est une manière symbolique de la détruire pour faire peau neuve et devenir autre que soi »<sup>63</sup>

Ici, la scarification est caractérisée de la même manière que David NEBREDA la décrit. Il l'utilise donc bien comme un symbole dans un premier temps. Nous établirons dans la dernière partie de notre étude la manière dont ce symbole, si récurrent et si fort, vient occulter toutes les autres tentatives symboliques de l'artiste. De plus, nous voyons une autre contradiction dans la démarche de David NEBREDA : il ne cherche pas à se différencier ou à changer, il souhaite s'imposer davantage. Son approche serait-elle contreproductive, dans le cas où cette existence excessive est inacceptable ?

David NEBREDA se maltraite physiquement, et cela de manière répétitive comme pour reprendre le contrôle de son corps. Dans son cas, il n'est plus seulement support, il est également outil et opérateur. Ses écrits, les titres, ne permettent pas de douter de sa motivation constante qu'il explique par un lien de causalité clair entre scarification et vie : « Autant d'amputation, autant de régénération »<sup>64</sup>. David NEBREDA affirme à la fois sa liberté créatrice et sa liberté d'exister de manière très contrôlée. Cette démarche pose la question de la place de la souffrance mentale dans la société et de la manière dont les normes sociales cherchent à la rendre invisible. David NEBREDA documente cette souffrance psychique liée à sa maladie de manière littérale en utilisant le symbole de la scarification, les stigmates. C'est bien ce symbole qui est à l'origine du rejet du spectateur puisque sans les clés de compréhension dissimulées dans les écrits de David NEBREDA, l'empathie ne peut être stimulée. Le scandale et l'incompréhension du public, lors de sa première exposition en 1998, témoignent de sa fermeture d'esprit généralisée vis-à-vis des problématiques qu'il soulève et surtout de la non-efficacité de son processus de communication qui se manifeste par un blocage. Dans son dernier livre, *Sur la révélation*, David NEBREDA écrit son étonnement face à l'effet produit de la scarification :

« Parmi les réactions qu'ont suscitées mes livres, je suis surpris par l'importance excessive qu'on a accordée à un symptôme pour moi secondaire, cette auto violence, le *geste organique et physique*, le squelette sanglant, signe qui représente en réalité mon combat contre le problème (je suis surpris aussi de ce que, aux

<sup>63</sup> LE BRETON David, « Les scarifications comme actes de passage », in *L'information psychiatrique*, 2006/6 Volume 82, pp. 476-477.

<sup>64</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 23.

yeux de l'opinion commune, mon premier livre soit *très dur* et le second *moins dur*). Ce n'est pas une impossible solidarité face au problème mental ou moral (lequel demande toujours un recueillement individuel), mais la solidarité face à l'*organe collectif* blessé qui m'institue en regard du dialogue comme *symptôme prédéfini*. Pour qu'un problème fasse l'objet d'un dialogue, il faut qu'il soit *physique*, bien que le problème *physique* représente en réalité le soulagement du vrai problème »<sup>65</sup>.

C'est une précision qu'il fait à la fin de son œuvre, nous permettant aujourd'hui de voir ses images avec une nouvelle approche.

David NEBREDA a parfois été comparé aux artistes de l'actionnisme viennois, mais également à d'autres mouvements comme le body-art ou la performance contemporaine. Des artistes de ces mouvements comme Gina PANE ou Marina ABRAMOVIC ont utilisé l'auto-violence dans leurs performances, explorant les limites du corps humain comme outil artistique (figure 23). Le symbole de la scarification est utilisé dans un registre plastique, dans un cadre sériel construit et souvent en noir et blanc. L'image ci-dessous, réalisé lors d'une performance de Gina PANE, représente une personne s'enfonçant des épines dans la peau du bras. Dans ces actions, l'artiste ne laisse pas libre cours à l'improvisation. Il s'agissait de démarches plasticiennes ; bien que ces œuvres soient marquantes, elles ne suscitent pas le rejet de manière si unanime. Cette recherche plastique permet la possibilité dans l'Imaginaire d'un trucage, ayant pour effet de stimuler une interprétation dans laquelle l'Imaginaire peut secourir l'intégrité du spectateur. Nous appellerons cela une « issue de secours psychique » garante de l'équilibre psychique.

David NEBREDA est d'ailleurs questionné dans une interview sur son rapport aux artistes de cette mouvance. Il s'affirme et se distingue formellement d'eux : « Cet usage plastique et conscient de leur corps ne m'intéresse pas. »<sup>66</sup>. Il montre son désintérêt lié au recours à la conscience pour réaliser ses expériences corporelles limites. Nous concluons que le corps, dit psychotique, est un corps qui échappe aux normes habituelles de représentation, un corps marqué par une rupture avec la réalité symbolique. Cette séparation est visible par les altérations corporelles, témoins du désordre, d'un manque d'unité ou d'une tentative de réappropriation du corps par tous les moyens. Il conviendra de distinguer ces moyens d'une motivation morbide ou d'une violence gratuite destinée à illustrer la brutalité.

---

<sup>65</sup> NEBREDA David, *Sur la révélation*, Paris, Léo Scheer, version numérique EPUB, 2006, pp.42-43, consulté sur Google Play Livres.

<sup>66</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 17.

Dans cette opposition de démarche nous concluons sur l'importance de l'Imaginaire pour la compréhension d'une œuvre, réelle ou fictive. Mais David NEBREDÀ stimule-t-il l'Imaginaire d'une autre manière, s'il ne le fait pas par sa démarche artistique ? Pour explorer cet axe, la comparaison avec un artiste majeur de l'actionnisme viennois pourrait nous guider. Le langage photographique (signes, symbole et interprétation) des photographies de David NEBREDÀ présente des affinités particulières avec la représentation photographique des performances de Rudolf SCHWARZKOGLER dans notre étude. Ce dernier est une figure centrale de l'actionnisme viennois<sup>67</sup> et ses performances qu'il nomme Aktion, sont restituées par la photographie. Rudolf SCHWARZKOGLER utilise des éléments visuels répétitifs et précis. Il crée des mises en scènes troublantes tout comme celles de David NEBREDÀ qui questionnent le rapport à l'environnement du corps.

Dans les travaux de David NEBREDÀ et Rudolf SCHWARZKOGLER, les corps sont marqués physiquement par des blessures et des modifications diverses. Toutefois, Rudolf SCHWARZKOGLER ne représente pas le sang ou la plaie d'une façon littérale ; elle est suggérée et occultée. Les bandages qui recouvrent l'entièreté de son corps ont pour fonction d'interpeller sur la présence d'une peau abimée.

Le corps est objectivé, comme un matériau, et son interprétation symbolique nous apparaît distincte de son for intérieur. Le corps de Rudolf SCHWARZKOGLER est monochrome et camouflé par des bandages qui évoquent les camisoles de force (figure 24). Le corps enfermé dans un espace blanc est soumis à des contraintes comme l'étouffement, le saignement ou encore l'agonie. Les bandages nous révèlent son corps de manière précise dans sa forme, mais ils le distancient du regardeur en le rendant non identifiable. Il pourrait d'ailleurs s'agir d'une poupée si la performance n'était que photographique. Sa représentation, fréquemment montrée de manière unifiée, nous évoque l'esthétique des chambres d'isolement psychiatrique. Les bandages sont parfois teintés de sang, ce qui suggère une tentative de contenir ce qui peut s'échapper. Le rapport au corps devient celui d'un simple contenu évocateur de la psyché mais l'enveloppe corporelle n'a ici plus d'importance. Dans un premier temps, ces bandages apparaissent comme le révélateur métaphorique de la souffrance psychique. Dans un second temps, ils oblitèrent le rapport au corps matériel. Cette référence nous a donc semblé diamétralement opposée à celle de David NEBREDÀ dans l'effet qu'elle produit. C'est

---

<sup>67</sup> L'actionnisme viennois est un courant artistique des années 1960, mêlant performance corporelles et body art. Ses figures majeures prônent l'implication totale du corps. Ils utilisent fréquemment des mises en scène choquantes, du sang et des matières organiques pour interroger des constructions sociétales. Il s'agit de performances qui se veulent proche du spectateur et moralisatrices.

l'interprétation, liée à la richesse de symbolisation, qui prévaut sur le stimulus visuel d'origine. David NEBREDA voudrait conserver ce stimulus comme tel, en bloquant toute éventuelle interprétation symbolique. Il détaille son opposition à l'actionnisme viennois : « Je pense que plus le contact avec le monde est important, moins leur utilisation est nécessaire, encore moins leur utilisation artistique. Cela reste cependant, dans ces circonstances concrètes, une activité limite et nécessaire. Dans d'autres circonstances, c'est une activité frivole et ridicule qui n'a aucun sens »<sup>68</sup>.

Le diptyque ci-dessus réalisé par David NEBREDA nous est apparu adapté à la comparaison à la série *6. Aktion* de Rudolf SCHWARZKOGLER dans sa forme photographique (figure 25). Deux images sont réalisées du même objet, dans des mises en scène et des cadrages différents. Ce diptyque a un titre, *Les blessures aux pieds sont déjà refermées*, d'une valeur descriptive. Ses pieds blessés et ensanglantés sont le sujet principal. Le titre, qui décrit les plaies comme fermées, traduit un amoindrissement de la douleur de l'auteur. L'image de droite adopte un point de vue zénithal qui reproduit sûrement la vue du haut du photographe sur ses propres pieds. Toutefois, ce point de vue est inversé, il pourrait donc s'agir de celui de l'Autre qui y porte son regard. Il n'insiste pas sur son point de vue subjectif, il impose au spectateur un regard de voyeur. Nous y voyons donc un diptyque adoptant deux points de vue dont le premier matérialise celui extérieur et le second celui intérieur. Cette première image est composée de manière très simple, elle nous évoque l'imagerie des scènes de crimes ou des autopsies. L'image de gauche est un point de vue extérieur : il est allongé, étendu comme un pantin désarticulé sur un lit dont le drap camoufle partiellement son visage. Cette posture nous rappelle l'analogie au pantin mis en scène par Rudolf SCHWARZKOGLER, mais il est inerte dans ce cas. Aucun accessoire ou déguisement n'enclenche une lecture symbolique ; les cheveux noirs et le dessin de sa mâchoire rendent son identification possible. David NEBREDA nous a informé que les plaies étaient déjà refermées, ce qui devrait nous faire penser que la douleur s'estompe (si elle a été présente). Le spectateur qui accole à chaque dissimulation une image psychique est dans le doute : le visage devrait-il arborer les signes de la souffrance ou de l'apaisement (physique et psychique) ? La réponse n'est pas claire ; le doute est trop grand et l'Imaginaire en est tiraillé. Toutefois, cette dissimulation n'a pas le même effet que les bandes de Rudolf SCHWARZKOGLER qui déconnectent le corps de l'âme. Dans ce cas, il nous semble que la dissimulation n'est pas suffisamment conséquente et de ce fait l'effet d'effroi, aggravé par l'incapacité à tirer une interprétation claire de la scène sans visage, piège le spectateur dans la scène. Pour conclure, l'image de gauche du diptyque

<sup>68</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p.18.

reprend les codes de la photographie judiciaire de scène de crime en adoptant un point de vue qu'on pourrait croire externe. La lumière étant dans l'axe de l'appareil, cela nous suggère que c'est l'opérateur derrière l'appareil photographique qui voit. La seconde image s'inscrit dans le registre de la nature morte : les jeux d'ombres et de texture apportés par la lumière participent à la représentation plastique de ces plaies. Cette composition en diptyque et la confrontation telle de deux points de vue est rare chez David NEBREDA. Le spectateur pourrait en être troublé, du fait qu'il est maintenant forcé dans une position de voyeur de deux manières différentes. Le spectateur, piégé dans ce rôle de voyeur, l'est aussi d'une manière symbolique chez SCHWARZKOGLER, nous pouvons conclure que ce qui constitue l'« issue de secours » dans la perception de son œuvre est la dimension interprétative, d'origine symbolique. La répétition, la variation des angles, des mises en scènes et des points de vue dans l'*Aktion* de Rudolf SCHWARZKOGLER participe à l'interprétation et à la transposition de son point de vue au-delà de son œuvre. L'approche de David NEBREDA confère davantage à l'objet photographique un aspect morbide et inerte, de l'ordre du cadavre. Son approche s'apparente plutôt à celle d'un documentaire adoptant un regard extérieur et hostile.

Le sang est récurrent dans les photographies de David NEBREDA ; il n'est pas dissimulé, en comparaison aux performances de Rudolf SCHWARZKOGLER. Serge TISSERON<sup>69</sup> explore quant à lui la symbolique photographique de ce fluide corporel d'un point de vue psychanalytique. Il le définit comme un élément interne que l'enveloppe corporelle ne pourrait pas contenir ; le contenu psychique interne se répand donc à l'extérieur. Le psychisme transcenderait donc de cette manière la barrière qu'est le corps ; il rend le mécanisme psychique tangible. Le sang est par conséquent le signe ultime qui relie de manière causale le psychisme au tangible photographique. Cela pourrait nous expliquer la raison pour laquelle David NEBREDA écrit et dessine au sang : il souhaite déverser son contenu psychique.

La psychose doit alors être questionnée au-delà du simple contenu des images : ce n'est pas le contenu qui définit la psychose du sujet, bien que le corps y soit maltraité. L'œuvre peut être inspirée de la psychose de l'artiste mais elle peut également porter en son sein une psychose indépendante de l'artiste. Des artistes cités comme Rudolf SCHWARZKOGLER, Gina PANE et Marina ABRAMOVIC, bien que non psychotiques, composent avec les mêmes éléments que David NEBREDA : les fluides corporels s'échappent, la limite de la peau n'est plus respectée, le corps est

---

<sup>69</sup> TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image : De l'imgo aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995, p.103.

blessé. La différence majeure qui isole la pratique de David NEBREDA est le conditionnement de l'Imaginaire du spectateur par des moyens évoqués précédemment : la dimension plastique, la liberté interprétative par l'occultation et l'identification du sujet photographié. Encore une fois, nous concluons que le déséquilibre des registres lacaniens est à l'origine du renversement : les éléments sont similaires mais c'est leur effet qui détermine l'interaction avec le réel du créateur.

La représentation du corps peut aussi être liée à l'éros mais : comment distinguer le corps maltraité de ce qui est lié à l'éros, et donc une pulsion de vie freudienne, de celui qui est lié à thanatos, une pulsion de mort ? Ce qui nous permet d'écarter l'éros se trouve dans sa définition freudienne : l'éros est constitué des pulsions sexuelles et des pulsions d'autoconservation. Bien que certaines pulsions de vie se mélangent à des pulsions de mort (dans le masochisme par exemple), il nous semble que c'est la finalité de la pulsion, l'abandon photographique de David NEBREDA, qui permet d'adopter la pulsion fondamentale de la mort comme fil rouge de son œuvre. D'autre part, l'autoconservation ne se retrouve pas dans sa démarche car il n'y trouve pas de jouissance, à l'inverse du masochiste.

### c. LA PULSION DE MORT

Le corps que nous étudions est vecteur de la souffrance psychologique ; il a été exploré à travers des représentations psychotiques et non psychotiques. Or, la différence majeure se situe dans l'approche de la thématique de la mort et dans la proximité à celle-ci.

Francesca WOODMAN témoigne, dans son œuvre, d'une souffrance semblable à celle de David NEBREDA car elle engendre une introspection et une compulsion à la création, de manière répétitive, ce que nous avons expliqué par sa souffrance psychologique. Même si Francesca WOODMAN n'utilise pas la violence littérale de David NEBREDA, elle intègre parfois des références de morts violentes, comme la pendaison et la crucifixion.

Les deux images suivantes sont, à notre sens, des symbolisations de scènes de mort punitives : la peine de mort par pendaison (figure 26) et la crucifixion (figure 27). Dans ces deux représentations, elle uni des symboles distincts sans jamais mimer l'action en question de manière littérale.

Les éléments du cadre accompagnent des postures évocatrices ainsi que des cadrages spécifiques. Tous les éléments visuels des étapes de la création sont rassemblés pour servir son propos. L'image de gauche (figure 26), la pendaison, représente la photographe qui se suspend, à la force de ses bras, à

l'embrasure d'une porte. Elle fait également apparaître une chaise qui rappelle le tabouret de la pendaison mais de manière plus subtile. Le drap tombant de la chaise évoque la corde, dans sa tenue. Ces éléments sont disposés dans l'espace mais leur logique d'utilisation ne s'y retrouve pas ; elle est suggérée par la position pendue de la photographe, qui donne un sens unificateur. Cela témoigne d'un souci esthétique et d'une tentative de rendre la thématique plus évasive et ainsi laisser l'Imaginaire et l'interprétation d'autrui construire la scène. Elle donne des signes à la forte symbolique, les dévie légèrement du stéréotype et fournit la clé d'union des objets qui est la suspension de son corps inerte.

L'image de droite (figure 27) est davantage mystérieuse puisque les éléments signifiants sont moins nombreux. Cependant, nous trouvons la référence biblique et le symbole de la crucifixion dans l'universalité presque totale de ceux-ci. La photographe est adossée à une pierre qui rappelle la montagne à gravir dans l'ouvrage de référence. La position des bras écartés et le point de vue en contre-plongée recréent la mise en scène des icônes bibliques. Il conviendra de noter que les stigmates du Christ et l'axe punitif du châtiment ne sont pas représentés. Pour finir, ces deux images montrent une similitude dans la représentation du visage, tourné, partiellement caché par les cheveux. Le regard fuyant de Francesca WOODMAN s'éloigne de la confrontation visuelle de David NEBREDA. Elle permet ainsi de détacher la narration symbolique de la photographie de son histoire personnelle et corporelle.

En prenant pour exemple l'image ci-dessus de David NEBREDA, la référence biblique est d'avantage une évidence dans la radicalité du point de vue (figure 28). Tout nous indique qu'il incarne la figure du Christ : le corps en forme de croix, la chronologie du premier au sixième jour de la création (écrits), la mention manuscrite du père et de la mère, la réalisation d'un clair-obscur propre aux icônes bibliques et un corps squelettique qui rappelle celui des représentations du Christ. Le titre fait référence à la Bible, l'« ange de l'Annonciation », lorsque l'archange Gabriel annonce la maternité à Marie. Les écrits *Premier jour* (de l'espagnol « Primer Dia ») et le *Sixième jour* (« Sexto Dia ») proviennent de la création divine de la Bible. Le premier jour, Dieu créa le jour et la nuit, tandis que le sixième il façonna le premier homme. Il représente sa naissance dans un symbole de mort. Dans une réflexion plus large sur l'histoire Biblique, cet événement mène aussi bien à la résurrection. Les notions de vie et de mort y sont en constante opposition. Ce dialogue entamé par David NEBREDA entre la vie et la mort tout au cours de son œuvre se retrouve ici résumée, tout d'abord dans cette association entre image et titre. Dans un second temps, cette opposition se perçoit entre la partie droite et la partie gauche de l'image, dictée par les deux affiches ainsi que par la fissure centrale. Par sa position, David

NEBREDA évoque visuellement l'épisode de la crucifixion, à la manière de Francesca WOODMAN : il utilise la même mise en scène corporelle. Les écrits traduisent un message diamétralement opposé : la chronologie de la création selon la Bible, l'union du père et de la mère et la maternité. De manière générale, cette image porte une contradiction et une opposition. Nous ne pouvons pas tout à fait exprimer s'il s'agit d'un symbole de naissance, de renouveau ou de mort, et c'est en cela que David NEBREDA trouve la puissance dans sa photographie. Nous concluons tout d'abord que, comme l'image étudiée précédemment de David NEBREDA, l'analyse de celle-ci nous confronte à un grand dilemme : les éléments s'inversent et se superposent malgré leur littéralité. Par la suite, c'est cette littéralité qui revient dans notre étude : elle entraîne encore une fois une incapacité à signifier son expression. Les signes sont très nombreux sur cette image, nous pouvons aussi revenir à l'étude du miroir, figure essentielle de la représentation de la psychose, ainsi que sa fissure pouvant traduire une ambivalence ou une fragmentation plus littérale. Cette surcharge visuelle de signes conduit à des analyses narratives guidées au mot près par le photographe. Il y a, une fois de plus, l'injonction de David NEBREDA à contrôler la perception d'autrui qui transparait ; c'est une surcharge visuelle directive qui engendre la confusion du spectateur.

Les exemples de David NEBREDA, Rudolf SCHWARZKOGLER, Francesca WOODMAN et Gina PANE nous ont permis d'étudier le lien entre l'esthétique photographique du corps et la mort (figures 23 à 28). Nous avons conclu que même si le corps y est maltraité, cela ne s'inscrit pas obligatoirement dans la pulsion de mort freudienne. La valeur plastique, l'approche et le contexte des prises de vues nous ont permis d'écarter certaines démarches de la pulsion de mort. Cet axe nous a surtout permis d'identifier qu'il y a des différences fondamentales, en comparaison à l'œuvre d'artistes comme Francesca WOODMAN et Rudolf SCHWARZKOGLER, dans l'utilisation du langage photographique chez David NEBREDA et que cela trouve encore une fois son origine dans le déséquilibre des registres. Malgré des similarités dans le sujet représenté, c'est bien l'inclusion ou non de l'Imaginaire qui change l'expérience du spectateur.

Les images matérielles et intérieures permettent de penser le rapport de son corps au monde en le mettant en lien avec les sensations et le langage. Cela s'applique d'autant plus à la pratique de l'autportrait qui est souvent caractérisé par une introspection, par l'enveloppe psychique et physique. L'image tient tout son sens dans l'appel qu'elle fait à l'Imaginaire : elle convoque les souvenirs émotionnels et sensoriels. Dans la photographie, le spectateur est amené à projeter son imaginaire dans l'espace photographique et il appelle lui-même le sensoriel et l'émotionnel. Cette projection est

d'autant plus importante dans des visuels réalistes remettent en question le rapport à l'espace du spectateur. David NEBREDA, dans le contrôle de l'expression de son identité, tente d'avoir une emprise sur le réel (qu'il ne peut saisir) et ainsi échapper à sa condition psychique et physique. Serge TISSERON étudie le fantasme de l'emprise sur le réel de la photographie et y trouve un problème majeur :

« Le problème est exactement le même avec les images matérielles. Considérer nos relations à elles uniquement du point de vue du visuel ferait courir le même risque. Certes, elles appellent des associations et des résonances visuelles, mais tout autant des états émotionnels et corporels. C'est pourquoi vouloir réduire l'image à du visuel relève d'un fantasme, autrement dit de la mise en scène d'un désir : celui d'assurer une emprise sur le monde à travers ses images et d'échapper ainsi aux faiblesses du corps vécu. Selon ce fantasme, ce qui ne peut être maîtrisé en réalité le serait à travers son image, ce qui permettrait d'assurer sur les choses une emprise sans limites. »<sup>70</sup>

Cette « emprise sur le monde » dont il est question pourrait ici rappeler la volonté d'identité photographique strictement réelle de David NEBREDA. Cependant, le photographe convoque de manière visuelle les faiblesses du corps tout en cherchant à supprimer leur impact sensoriel suivant la perception. Il constate l'impossibilité de son identité photographique et il semble que le symbole du corps soit au cœur de cet argument : nous avons étudié que beaucoup d'éléments évoquent la pulsion de mort qui détruirait toute vie potentielle. C'est en cela qu'il nie lui-même son identité photographique.

Cette subtilité, qui détruit malgré lui progressivement son discours identitaire est à l'origine de l'incompréhension et donc de son abandon du médium photographique. Dans le constat du déséquilibre de registre, que nous voyons grâce à l'analyse des visuels stéréotypés, nous découvrons un nouvel axe de recherche sur la psychanalyse de l'œuvre de David NEBREDA.

Cette partie de notre étude nous a permis d'explorer les stéréotypes visuels, et nous en avons déduit que David NEBREDA, même s'il semble s'inscrire dans la récurrence de ces symboles, a toujours une approche légèrement différente des autres artistes. Cela nous amène à penser qu'il y a une distinction dans son processus créatif, au-delà des effets visuels, que nous devons aborder.

---

<sup>70</sup> TISSERON, Serge, « L'image comme processus, le visuel comme fantasme » in *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/1 n° 20, p.130.

Il s'agira, par la suite, de questionner la manière dont David NEBREDA contrôle et connaît les registres lacaniens. En effet, nous avons vu qu'il est en quête du réel, et la plupart de ses choix créatifs nous mènent à penser qu'il cherche à diriger l'interprétation du spectateur grâce à un protocole rigoureux. Nous étudierons le fait que la méthode de David NEBREDA, conditionnée par son accès complexe au Symbolique, a un effet particulier sur son audience, qui n'est pas inhérente aux autres œuvres étudiées.

### III. Quand la psychose devient méthode : entre acte photographique et symptôme

La partie précédente nous a montré que l'étude des effets visuels récurrents ne pouvait pas attester de la psychose de l'opérateur, que ceux-ci se confondaient avec la représentation de la psychose. Cependant, nous avons conclu à plusieurs reprises que la réalité photographique et sa symbolique se mêlaient ; il y aurait un déséquilibre dans les trois registres psychanalytiques lacaniens du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire. Ce déséquilibre a tout d'abord été étudié dans les signes visuels, puis il sera ici analysé dans le rapport au médium photographique. Cette partie a pour objectif de s'affranchir de l'étude de la psychose par des effets visuels et esthétiques, et de voir ce qui fait que la photographie a été, historiquement, vue comme le médium du réel et comment cela a pu engendrer que la technique photographique devienne, par son hyperconnexion au réel, l'art de la déconnexion du réel. Cela peut se justifier par le dispositif technique, la mise en scène ou la narration dans l'espace et le temps. L'illusion de contrôle technique sur le réel que nous donne la photographie nous suggère qu'elle est le lieu idéal (en tant qu'espace représenté et espace d'expression métaphorique) pour contenir une partie de l'inconscient. Ce serait par conséquent le réalisme inhérent à la photographie qui provoquerait sa distanciation extrême au réel.

L'ambiguïté induite par la technique sera étudiée ici. Nous explorerons les limites du médium sous le prisme des registres lacaniens, en commençant par établir les rapports du médium photographique au Symbolique, à l'Imaginaire puis au Réel dans l'étude du cas singulier de David NEBREDA.

#### 1. Les limites du réel photographique

##### a. UNE HYPERCONNEXION AU RÉEL

Dès son invention, la photographie a été perçue comme un médium fidèle visuellement à la réalité. Au XIXe siècle, son rôle premier était de documenter les avancées techniques et scientifiques avec une précision que le dessin ou la peinture ne permettaient pas. Progressivement, elle s'est imposée comme un outil de documentation historique et sociale, devenant un pilier du journalisme. Le médium s'est construit sur l'idée qu'il pouvait offrir une empreinte du réel, une captation brute d'un moment donné.

Toutefois, l'histoire de la photographie montre une tension constante entre enregistrement brut et expression subjective. Le pictorialisme, avec Robert DEMACHY, a cherché à rapprocher la photographie de la peinture à travers des procédés techniques comme le tirage au platine. Ce courant cherche à simuler la trace du geste du peintre, ils interviennent ainsi manuellement sur les tirages et emploient des techniques qui rappellent celles du dessin et du croquis. À l'inverse, le modernisme a renforcé son statut de médium documentaire en revendiquant un réalisme sans artifice. Ce balancement a façonné un médium ambivalent, à la fois ancré dans le réel et propice à la recherche plastique et l'expression.

La photographie s'inscrit donc dès son origine dans un paradoxe : elle est perçue comme un médium d'authenticité tout en étant un espace d'interprétation symbolique. Cette ambiguïté devient essentielle dans son rapport à la psychose.

### La photographie comme indice

Tout d'abord, les recherches de Charles Sanders Peirce nous informent des dynamiques de coexistence entre le signe et l'objet (au cœur de son concept de l'index). Cette notion trouve un sens logique dans l'approche de la photographie ; la photographie serait à l'origine d'une mise en tension visuelle entre le signe et l'objet photographique par des indices qui donnent un sens à l'objet photographique. En prenant l'exemple de la fumée indice du feu, de l'ombre portée indice de présence, de la poussière indice du temps et des cicatrices indices de blessure, la photographie devient l'indice de l'existence générale de l'objet. L'analogie au réel de la photographie est donc un simple effet visuel qui nous influence à la voir comme réelle ; ceci constitue une affirmation de sens mais pas une explication dans l'image photographique. La proximité visuelle entre photographie et réel suggère une relation de connexion à un moment, une « coprésence »<sup>71</sup>. Les autres médiums artistiques ne sont pas dotés de cette évocation car ils sont composés d'icônes et de symboles, qui sont dans le premier cas une ressemblance atemporelle (la peinture par exemple) et dans le second cas une relation de convention générale. Denis Roche, André Bazin et Roland Barthes ont tous, par leurs écrits, participé à une approche moderne de la photographie dans laquelle le processus photographique évolue et importe plus que le produit fini.

---

<sup>71</sup> SANDERS Peirce Charles, *Écrits sur le signe*, trad. Par Gérard Deledalle, Paris, Points, coll. « Points Essais », 1978, 352 p. : « l'index est garantie par l'index lui-même en vertu d'un principe de coprésence entre ce qu'il est en tant que signe et ce qu'il désigne en tant qu'objet »

Ce rapport entre signe et photographie nous rappelle la tendance de David NEBREDA à procéder à l'addition de signes que nous avons remarqués dans l'étude de la pulsion de mort inhérente à sa pratique. Ces signes ont tous un sens très logique, évocateur et sont tous liés. Cette surcharge d'indices structure une narration contrôlée et dictée. Marianna KUHNI, *Gestalt*-thérapeute, approfondit davantage le besoin symbolique du psychotique en étudiant la théorie de Hans PRINZHORN. Cela nous semble d'abord contradictoire avec le Symbolique dysfonctionnel que la psychanalyse a théorisé mais l'étude de ce besoin pourrait nous aider à cerner la démarche de David NEBREDA, elle écrit :

« Pour le besoin de symboles, il se demande si les fragments isolés sont la conséquence d'une libre association qui laisse émerger au premier plan certains fragments de l'expérience (enclumes, tenailles, etc.). Prinzhorn remarque que le créateur schizophrène garde pour lui le sens unificateur, la signification. C'est une écriture figurative autistique dont lui seul à la clef, une verbigération en images »<sup>72</sup>

Cela nous informera sur le fait qu'un besoin de symbolique, dans l'absence de la possibilité de symboliser du psychotique, se traduit par une écriture de figurations littérales, de signes. La notion de « verbigération » se définit par le fait de vider ses pensées sous forme de phrases complètes et incohérentes, de manière compulsive, dans le cas de troubles mentaux variés. Ce terme porte en lui la nécessité de créer, la compulsion, l'empilement figuratif et le besoin insatiable de symbolisme de David NEBREDA. Nous faisons de nouveau ici appel à l'idée de la nécessité de créer pour laquelle nous avons aussi argumenté le besoin répété de reconstruire une chaîne symbolique. Le rapport de David NEBREDA au signe se ferait donc sous la forme de l'accumulation visuelle, et de la surcharge de sens littéral qui serait signe de son inscription dans le Réel.

## b. UNE HYPERDÉCONNEXION DU RÉEL

Depuis la démocratisation du médium, la photographie ne cesse de s'affranchir du réel. André Bazin, parmi d'autres, étudie l'indépendance au réel de la photographie : « L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « défouler » du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles »<sup>73</sup>. Il soutient que l'image photographique n'est faite que de son objet, et que ce dernier est extrait de son contexte, représenté de manière approximative pour devenir autonome de notre

<sup>72</sup> KUHNI Marianne, « La Gestaltung de Hans PRINZHORN », in *Revue Gestalt*, n°39, dossier « Formes de langage », Paris, Champ Social Éditions, 2011, p.164.

<sup>73</sup> BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, coll. « Le 7e art », Paris, Le Cerf, 1958, p.14.

perception du réel consensuel régi par l'espace et le temps. De son côté, Roland Barthes soutient que la photographie est un art qui a un rapport unique avec le temps et la réalité. Ses écrits, et plus précisément la théorie du « ça a été » dans *La Chambre Claire*<sup>74</sup>, nous informent de l'apparition de questionnements sur la capacité à traduire le réel d'une photographie. Le moment qui a objectivement eu lieu a été capturé et se classe désormais dans le passé. En suggérant cela, Roland Barthes soutient que la photographie est un témoin indélébile de ce qui a existé et ce qui est par conséquent la réalité. Une photographie appartiendra-t-elle obligatoirement au passé ? Ces idées, nombreuses, participeraient à la menace du projet photographique de David NEBREDÁ, qui doit à tout prix être réel, mais qui, supposément, ne peut l'être.

La photographie nous apparaît écartelée entre présence et absence. Le livre *Existence et Photographie* de François Soulages<sup>75</sup> regroupe plusieurs auteurs autour de cette thématique. Ainsi, Søren KIERKEGAARD y est introduit pour la manière dont il aborde la question de l'existence, qu'il qualifie de « naufrage » de la pensée pure<sup>76</sup>. Ici, cela pourrait signifier que le questionnement même de l'existence inhérent au réalisme photographique serait le « naufrage ». En appliquant cela à la photographie, nous pensons que le sujet saisit la séparation entre son existence et celle de l'objet ; une distanciation permanente est expérimentée, ce qui rend la représentation de l'existence par la photographie impossible. La seule existence qui pourrait être visible dans une image photographique est celle de ce qui n'est plus, telle une dépouille. Le reste est pauvre et privé de sa nature identitaire.

C'est d'ailleurs quelque chose qui pourrait s'apparenter à la pratique photographique de David NEBREDÁ, bien qu'il s'agisse d'autoportrait. Les scarifications qu'il s'inflige, l'importance visuelle centrale qu'il donne à sa chair, son sang, à ses sécrétions dans ses compositions, évoquent la même notion de restes corporels. Il le confirme d'ailleurs lui-même en écrivant : « Nous voici avec ce que nous avons toujours été, [...] quelque chose qui n'est ni la vie ni la mort mais une petite amputation, une petite aliénation »<sup>77</sup>. L'amputation, terme qu'il utilise pour caractériser son œuvre, implique que sa pratique est à la croisée entre la vie et la mort, rappelant la métaphore précédente du naufrage. Stéphane THIBIERGE, psychanalyste et psychiatre, évoque cette mise en tension, le naufrage et

<sup>74</sup> BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Cahiers du cinéma Gallimard », 2021 [1980], 192 p.

<sup>75</sup> SOULAGES François, *Existence et photographie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2022, 206 p.

<sup>76</sup> KIERKEGAARD Søren, Post scriptum aux Miettes philosophiques, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002, p. 266.

<sup>77</sup> NEBREDÁ David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 13.

l'amputation, et affirme que c'est le reste qui détermine l'image elle-même. L'image spéculaire et photographique sont des *leurre*s malgré leur déterminisme existentiel : « L'image spéculaire ne peut pas rendre compte du réel qu'elle met en forme. Il y a quelque chose qu'elle ne peut intégrer, et c'est en quoi la totalité qu'elle représente est un leurre. Ici demeure toujours un reste qui détermine l'image, en ce sens qu'elle a précisément pour fonction dans l'ordre humain de l'habiller »<sup>78</sup>. Il redéfinit la fonction de l'image : elle n'est plus formatrice de la personne humaine mais davantage une couche additionnelle qui agit comme complément, comme un habit, elle n'est plus existence. Cette confusion générale face à l'image mène à un désordre plus grand dans l'œuvre de David NEBREDÀ où, tout en défiant la nature même du reste photographique, il s'en saisit pour changer sa fonction d'habit en structure physique. Jacinto LAGEIRA, critique d'art, caractérise la photographie d' « analogon »<sup>79</sup>, terme du grec ancien qui se traduit par « équivalent » ou « correspondant ». Pour lui, la photographie serait une existence irréaliste, la « présence d'une absence et absence d'une présence »<sup>80</sup> ; elle serait donc porteuse de ce qui ne se voit pas et lui donnerait une existence. Il s'agit d'un autre point de vue qui définit l'existence dans la photographie comme présente mais différente. L'image n'est jamais réellement porteuse de l'existence : elle est toujours légèrement décalée et ne permet pas tout à fait à David NEBREDÀ de s'inscrire dans le réel.

C'est en cela que la pratique de David NEBREDÀ est centrale dans cette étude sur la manière dont les mécanismes psychiques sont rendus tangibles puisqu'il traduit ses angoisses, ses problématiques et les extrait de leur contexte pour les rendre *autonomes* et existants, indépendamment de lui-même. Il écrit lui-même sur la création de la « vérité » qui lui est si chère, par l'absence et le visible photographique : « C'est en unissant l'image visible à l'image absente et aux textes que se construit dans sa totalité l'image vraie »<sup>81</sup>. Dans son dernier livre photographique, *Chapitre sur les petites amputations*, il prend conscience que l'image n'est pas réelle dans sa simple représentation matérielle : elle fait partie d'un tout, et n'est donc qu'un fragment. Ce fragment en question, nous l'avons analysé dans son contenu, dans la structure psychique induite par la psychose, mais nous le retrouverons également dans la technique et le dispositif photographique.

---

<sup>78</sup> THIBIERGE Stéphane, *Clinique de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2007, p.45.

<sup>79</sup> SOULAGES François, *Existence et photographie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2022, p.34.

<sup>80</sup> Ibid., p.34.

<sup>81</sup> NEBREDÀ David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p.15.

## 2. Art de fragmenter

Pour étudier le rapport entre photographie et fragmentation de l'esprit psychotique, nous allons utiliser le livre majeur de Philippe DUBOIS : *l'Acte Photographique*. Cet ouvrage, dont la réputation est globale, nous servira de fondement pour pouvoir établir notre argumentaire d'analogie entre la fragmentation qui opère dans la psychose et celle qui opère dans la technique photographique.

Nous avons évoqué précédemment que le sujet psychotique pouvait trouver dans l'art une contenance dont il fait défaut. Béatrice Fortin, psychanalyste, nous a informé sur la nécessité d'un espace dans la psychose :

« L'enjeu de la création dans l'univers psychotique est d'abord de créer un espace qui rende l'espace possible. Le psychotique s'y fait un lieu. Il s'y donne une localisation ou un point de localisation, une surface et un cadre présenté au monde. C'est à cet égard une présence qui n'est pas la présence subjective au sens où nous l'entendons, mais plutôt une présentation de présence ou une apparition de l'existence dans le monde »<sup>82</sup>

Dans cette quête d'un espace sain et équilibré, la photographie et les autres arts semblent être des solutions, ce que la création de l'art-thérapie au XXe siècle confirme. La différence clé entre la photographie et les autres arts dans la création de cet espace est l'instantanéité et la planéité systématique du médium. Dans ses caractéristiques la photographie devient fragment, comme visuel extrait du réel, et est ainsi fragmentée par la technique. Par son extraction, elle devient contenue sans contenant.

La photographie se distingue des autres formes d'art par son immédiateté et sa contiguïté au réel. Nous l'avons vu, là où la peinture ou la sculpture permet des retours en arrière et commence à partir de rien, la photographie découpe directement dans le réel. Cette découpe nécessite un choix parmi la richesse du visible pour le contraindre. La photographie en tant que fragment de l'espace et du temps, fige un instant et inscrit un moment fixe dans une continuité. Cette tension entre temps figé et temporalité vécue crée une dynamique unique où l'image est une tentative d'installer une fraction dans la permanence. Contrairement au miroir, qui reflète instantanément, la photographie offre un processus différé, un espace de contrôle et de manipulation. C'est un médium visuel qui exclut tous les autres sens.

---

<sup>82</sup> FORTIN Béatrice, « L'homme du sous-sol et l'art brut », in *Le Coq-Héron* n°202(3), 2010, p.71.

Philippe DUBOIS écrit sur la création d'un espace par la découpe, ce qui engendre qu'il se détache de l'espace référentiel : « À partir du moment où l'acte photographique opère un découpage dans le continuum de l'espace référentiel, cette portion d'espace prélevée, transposée sur pellicule, puis sur papier, se met à s'organiser de manière autonome »<sup>83</sup>. L'acte photographique, en somme, est bien plus qu'une simple captation du réel : il est l'édification d'un espace autonome, un cadre nécessaire où l'existence nouvelle peut s'ancrer, hors du réel.

La découpe impose un cadre et en découle des règles de cadrage. C'est un espace photographique qui articule deux dimensions : l'espace représenté, issu du référentiel, et l'espace de représentation, matérialisé par le support de l'image dans un nouvel espace. Ce double registre inscrit la photographie dans une tension entre réel et fiction permanente. La complexité de l'image dépend des dispositions : le jeu des masses, le contraste, le clair-obscur et les effets de dynamique graphiques. L'espace auquel l'image se destine est aussi investi lors de la création photographique. Elle est toujours liée à son espace homologue, bien que l'espace de la photo et celui vécu soient découpés et distincts.

#### a. LA DÉCOUPE DE L'ESPACE

Tout d'abord, la création d'un espace photographique est le fruit d'une série de choix qui coupent une partie de ce qui se tient devant l'appareil. Le point de vue est donc ce qui définit l'axe de vision de cet espace. Celui-ci est décidé par le placement dans l'espace de l'opérateur. Il y a ensuite le champ de vision qui est imposé par l'angle de champ de la focale (angle couvert par l'objectif). Pour finir, la découpe s'opère par le cadre qui détermine ce qui est inclu et ce qui est exclu de l'image. Cette exclusion peut être complète, partielle, ou elle peut être suggérée par les dynamiques intégrées au cadre. Dans le cas d'une exclusion partielle ou trahie par le cadre, le hors-champ apparaît souvent essentiel à la narration photographique. Le hors-champ est tout ce qui est en dehors de l'espace photographique visuel mais qui est suggéré et qui participe à la composition imaginaire de la scène qui se joue. Le hors-champ dépend du cadre choisi et est engendré par le sujet photographique et son positionnement dans les limites du cadre. Dans l'*Acte Photographique*, le hors-champ est défini sous plusieurs formes, et provoque des interactions entre les espaces. Il conviendra de détailler les types d'espace théorisés par Philippe DUBOIS pour appliquer ces notions à l'étude de l'œuvre de David NEBREDÁ, pour ainsi voir en quoi la dimension spatiale est essentielle à la compréhension de l'effet que ses photographies génèrent. En effet, en prônant une inscription plus réelle par la photographie il

---

<sup>83</sup> DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1993, p.115.

tente de transcender les limites d'espaces théoriques qui s'appliquent à la photographie mais pas au réel.

### Les types d'espaces

Philippe DUBOIS<sup>84</sup> décrit quatre types d'espaces qui sont mis en tension dans la photographie, représentés dans le schéma suivant (figure 29). En premier lieu, l'« espace référentiel » est celui du réel dans lequel la photographie est prise, le monde avant que l'image ne soit produite. L'« espace représenté », quant à lui, correspond à la scène visible dans l'image, ce qui est compris dans le cadre de la photographie. Par la suite, l'« espace de représentation » s'y oppose : il s'agit de l'image elle-même en tant qu'objet, avec son cadre, sa matérialité et sa structure. C'est ce dernier espace qui engendre l'interaction avec l'« espace topologique », associé à la perception de l'image par le spectateur dans un espace dédié.

Les quatre espaces sont mis en tension dans chaque prise de vue. Comme l'écrit Philippe DUBOIS dans *L'Acte Photographique* :

« [...] toute coupe photographique met en place une articulation entre un espace représenté (l'intérieur de l'image, l'espace de son contenu, qui est le plan d'espace référentiel transféré dans la photo) et un espace de représentation (l'image comme support d'inscription, l'espace du contenant, qui est construit arbitrairement par les bords du cadre) »<sup>85</sup>

Ainsi, le fait de découper à partir du réel et d'en prélever une partie induit obligatoirement des nouvelles lois qui mettent en relation tous les éléments présents dans l'image. La définition des quatre espaces permet de saisir ce qui est en défaut dans la perception psychotique. Le sujet psychotique échoue à structurer un espace cohérent car il ne distingue plus clairement deux niveaux de perception : celui de l'« espace représenté » est confondu avec l'« espace de représentation ». En effet, la symbolisation étant dysfonctionnelle, l'« espace de représentation » ne peut être symbolisé comme tel : son contenu se confond donc à l'autre espace. Cette confusion nous confirme tout d'abord que les deux espaces appartiennent à des registres différents : le Réel et le Symbolique. Par conséquent, le « représenté » et la « représentation » sont perçus de la même manière par le psychotique.

### Le cadrage et la composition

<sup>84</sup> DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1993, 309 p.

<sup>85</sup> Ibid., p. 193.

Le cadrage photographique est régi par des lois de structurations de l'espace qui résultent de codes académiques. Il induit des règles de composition comme celle des tiers, qui structure la dynamique et donc la lecture d'une image. La composition organise les éléments au sein du cadre, c'est elle qui découpe et délimite les éléments. Elle sert à maintenir une analogie entre l'espace représenté (3D) et l'espace de représentation (2D). Ces règles permettent une cohérence perceptive entre l'image et le réel, en garantissant une cohérence perceptive qui stabilise la perception du spectateur. En opposition, une photographie avec des repères manquants, prises de biais, avec une échelle anormale, brise d'emblée la réalité inhérente à la représentation photographique. Les différents codes de composition sont responsables d'un ancrage dans le réel mais également d'un éclatement spatial qui est caractéristique de la photographie. Dans une narration photographique standard, c'est-à-dire sous forme de série, avec une homologie des couleurs, des formats et des thématiques, les espaces sont reliés par le cadre. La présence dans le cadre d'éléments récurrents dans plusieurs images ou la récurrence de certaines formes qui témoignent du lieu, par exemple, sont des moyens de relier les images individuellement. Or, nous avons vu jusqu'ici que David NEBREDA opérait d'une manière à isoler tous ces espaces par le refus du hors-cadre, du hors-champ ou le contrôle rigoureux sur un cadre vidé minutieusement du superflu. Il ne réalise pas cela par le moyen du recadrage car il réalise toujours son tirage à partir du négatif d'origine, en faisant parfois apparaître les bords de celui-ci. Il décrit sa technique et témoigne qu'elle lui est très importante dans son processus photographique : « Toutes les images sont des agrandissements de leur négatif dans son entier, la pureté de la technique nous préoccupe particulièrement »<sup>86</sup>. Il atteste et confirme sa vérité photographique qu'il prône par la technique, et transpose donc notre théorie d'isolement par le cadre à un isolement réel.

### Le hors-cadre et le hors-champ

Dans l'élaboration d'un espace photographique, la notion de hors-champ est fondamentale car c'est ce qui maintient la photo dans un espace qui est crédible. Tout espace réel, s'il est coupé, induit du hors-cadre. De plus, nous avons conclu que ce qui faisait l'existence inhérente à la photographie est littéralement ce qui en est absent : le hors-cadre a donc tout son sens ici. Il est l'absence même de ce qui ne figure pas dans l'image. Ce hors-cadre peut-être un des moyens pour étendre le champ de l'image, et créer le hors-champ. Ce dernier suggère un ailleurs, tandis que le hors-cadre correspond à l'action de couper par le cadre de la photographie. Ainsi, ce qui est absent du cadre est pourtant présent de manière virtuelle, comme un espace exclu mais signifié tout de même par des regards vers

---

<sup>86</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p.15.

un élément extérieur au cadre qui est ainsi convié dans l'espace de « représentation », sans y figurer. Dans le fait que David NEBREDA refuse de laisser libre cours au hors-cadre en l'expliquant, et qu'il contredit l'effet du hors-champ en le décrivant aussi, nous identifions une approche singulière à étudier. Cela voudrait dire que David NEBREDA ne fait référence à rien en dehors de son cadre. Philippe DUBOIS définit plusieurs types de hors-champ et leurs effets distincts. Parmi les hors-champ distingués, nous nous intéresserons en particulier au hors-champ « par la fuite »<sup>87</sup>, qui est caractérisé par la présence d'éléments venant percer l'espace photographique pour l'ouvrir sur un autre espace. Il inscrit dans cette catégorie, par exemple, la présence de portes, de fenêtres qui permettent une évasion à la littéralité de l'énonciation et engendrent du suspens ou de l'inquiétude.

Cet usage du hors-champ est particulièrement puissant dans la représentation de la psychose où l'espace psychique du psychotique est envahi par les perceptions intérieures et extérieures. Le hors-champ établit un lien direct entre le Réel et l'Imaginaire. Il induit obligatoirement une stimulation de l'Imaginaire du spectateur qui complète la figuration partielle photographique. Les mécanismes sont identiques à ceux de l'effet du flou qui nécessitent une complétude à la figuration par l'Imaginaire. Dans le cas hypothétique où la représentation de mécanismes psychiques est l'objectif premier, il nous apparaît évident d'émettre l'hypothèse que cette représentation doit convier l'Imaginaire car les mouvements intérieurs ne sont pas visibles sur le corps ; ils sont traduits par le corps. Le hors-champ pourrait ainsi devenir une solution systématique pour convoquer l'Imaginaire en échappant à la figuration. Par conséquent, il s'agira d'analyser l'utilisation du hors-champ dans l'œuvre de David NEBREDA. Dans *Chapitre sur les petites amputations*, David NEBREDA évoque tout d'abord la question du hors-cadre de manière précise. Il définit l'« image absente » qui ne laisse voir qu'une partie du sujet. Dans ce cas précis, il s'agit d'une série en noir et blanc, sa dernière, qui le représente partiellement de manière systématique. Cela est très inhabituel pour lui, car la manière dont son corps est représenté dans les séries en couleurs était le plus souvent globale. D'autre part, le noir et blanc qui est hors de ses habitudes représente aussi un espace de manière partiel en supprimant les nuances chromatiques. L'utilisation du hors-cadre est donc très rare dans son œuvre et c'est uniquement dans cette dernière série en noir et blanc qu'il explore répétitivement et volontairement une approche partielle et fragmentée du sujet. Dans cette série, datant de 2004, il complète cette partie « absente » de l'image par une description dans le titre qui commente précisément la position de son corps au

---

<sup>87</sup> DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1993, p. 184.

moment de la prise de vue. Nous avons déjà étudié cette série dans l'aspect répétitif de ce dispositif, nous nous questionnons maintenant sur l'effet produit par cette technique en dehors de sa répétitivité.

L'image ci-dessus est appelée *Autoportrait agenouillé, avec doigts coupés et deux blessures par amputation du sexe* (figure 30). Ce titre mentionne précisément ce qui a été coupé par son cadre. David NEBREDA utilise en toute conscience le hors-cadre et supprime l'effet qu'il a de d'étendre le cadre de manière Imaginaire, en y apposant une description textuelle. Il impose et contrôle la constitution des images psychiques qui se créent chez le spectateur. Il écrit d'ailleurs cette volonté en introduction de son livre :

« Ainsi il y a, par exemple, une série d'images dont le titre ou les textes indiquent que le personnage est agenouillé sans qu'il soit possible de le vérifier puisque ses jambes ne sont pas visibles. Cela ne doit pas être pris dans un sens métaphorique mais réel, car tous ces personnages étaient réellement agenouillés au moment où la photographie a été prise »<sup>88</sup>

Il met donc en garde, et cela dès l'introduction de son ouvrage sur l'interprétation à ne pas avoir envers cette nouvelle pratique. Il réoriente l'interprétation et l'imagination que développe le regardeur et nous force à considérer ce cadre au sens littéral du terme. Il s'oppose à une certaine lecture, symbolique, et contraint le spectateur dans un espace qui est le sien. Cependant, dans les deux cas de figure, cela nous confirme que le hors-cadre et le hors-champ ont un effet essentiel et que ce qu'ils induisent est volontairement confronté par l'artiste dans son œuvre. Nous concluons ici que David NEBREDA, en quête d'un espace qu'il contrôle et qui lui permette d'affirmer son identité nouvelle, lutte activement contre la convocation de l'Imaginaire. Cela fait suite à nos conclusions précédentes sur la géométrie maniaques et les signes figuratifs qui ont pour vocation de guider et d'ordonner son espace. Or, nous avons vu l'importance de l'Imaginaire dans l'interprétation des œuvres d'art en général et c'est particulièrement cela que David NEBREDA veut éviter. Cette série nous montre précisément comment David NEBREDA exploite la nature fragmentaire de la photographie, qui est inévitable, pour transcender les limites spatiales de la représentation et s'inscrire dans le réel.

## b. LA DÉCOUPE DU TEMPS

Comme Philippe DUBOIS l'argumente, la photographie découpe l'espace par sa technique de captation et le temps grâce au temps de pose. La fragmentation du temps par la photographie produit

<sup>88</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 15.

une restitution temporelle morcelée. Un instant est isolé et il est rendu « autonome » car il est détaché de la continuité temporelle. Cette discontinuité temporelle est symptomatique du sujet psychotique en phase de délire. Les sens étant altérés par la déconnexion du réel, le temps ; son écoulement y est donc confus. L'acte photographique, comme coupure temporelle, crée également un « hors-temps »<sup>89</sup>, qui participe au « naufrage » et à l'autonomie décrites précédemment.

Les images de David NEBREDÀ sont souvent réalisées avec des longs temps de pose, allant parfois jusqu'à cinq minutes. De cette manière, le fragment temporel y est prolongé indéfiniment et l'objet est brutalement extrait de notre perception continue du temps commun. Cela suspend le temps et par conséquent l'espace représenté et le sujet photographié aussi. Contrairement à Francesca WOODMAN ou Antoine D'AGATA (annexe 2), qui jouent avec une dissolution partielle du temps photographique, David NEBREDÀ impose au temps de s'arrêter et de stagner au lieu de s'inscrire dans un flux, où chaque détail est fixé avec une grande précision, et ce avec un long temps de pose. La question se pose alors sur ce refus du flou. Il tente probablement d'ancrer l'image un peu plus dans le réel en évitant les effets visuels qui distancieraient son œuvre du concret. Ainsi, chez David NEBREDÀ, la rigueur du cadre et du détail fige une présence indéniable, une manière d'empêcher tout doute sur son identité. Toutefois, il semble que cette immobilisation temporelle soit en réalité ce qui rend ses images plus percutantes pour le spectateur. Il se démarque et s'inscrit volontairement dans la continuité temporelle suspendue, qui n'est plus naturelle, en donnant l'illusion de celle-ci. Cet axe de recherche s'inscrit également dans l'idée d'un emprisonnement qui se veut maintenant temporel.

Les deux exemples ci-dessus sont parmi les seuls où l'effet de flou est présent. L'image de gauche le représente avec uniquement les yeux flous (figure 31). Le mystère de ce flou localisé est élucidé dans le titre : *Contre-jour sur la fenêtre. Il désigne la présence de quelqu'un dans l'autre pièce. Autoportrait en ouvrant et fermant les yeux ; il essaie de la sorte de représenter la peur*. Tout d'abord, l'effet de flou y est très localisé, ce qui n'empêche pas la figuration de son visage et de sa mise en scène. Cette maîtrise témoigne de la rigueur à tenir la pose et la volonté à signifier le temps par des gestes primaires. Ensuite, le titre dénonce entièrement son « essai » et la manière dont il le réalise. Ce cas précis, tout comme la description du hors-cadre évoquée précédemment, démontre une volonté de tout de même contrôler l'Imaginaire qui est suscité chez le spectateur par la présence du flou. Il montre ici les prémisses de sa démarche de description du hors-cadre étudiée dans sa dernière série. Il

---

<sup>89</sup> DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1993, p. 155.

combat l'effet premier esthétique du flou. C'est une réaction en deux étapes qui permet de déconstruire de manière concrète l'écoulement du temps au moment de la prise de vue. Le second exemple de droite, *La main brûlée*, présente un flou partiel, qui est seulement localisé sur son visage (figure 32). Ce dernier est surexposé par une lumière et nous observons également la présence d'un voile sur le haut droit de l'image. Le flou, qui lui donne légèrement l'allure d'un spectre, ne semble pas tout à fait volontaire. Or, nous savons que David NEBREDA ne laisse pas place au hasard dans ses compositions. De plus, le titre n'est pas évocateur de son visage mais plutôt de sa main qui est nette comme le reste de la mise en scène : il détourne le regard du spectateur du flou. Pour finir, ce flou n'empêche pas la représentation de son visage : ses yeux sont visibles ainsi que son nez et sa bouche. Il nous semble donc que l'effet lumineux très clair sur son visage, lui donnant l'allure d'un spectre, est davantage ce qui questionne le spectateur que le flou qui en résulte. De manière générale, cet effet donne la sensation de temps suspendu. Toutefois, la confusion que provoque cette photographie est complète : le titre ne présente que les blessures sur ces mains. Ces effets flous très localisés participent à la création de signes plutôt qu'à un effet visuel général. L'entassement d'effets et de signes indépendants (les pommes, la brûlure invisible, le visage flou, la surexposition) nous rappelle le besoin de symboles théorisé par Hans PRINZHORN, selon lequel le schizophrène garde la clé de compréhension de l'union des signes pour lui. Cela a pour effet de créer une distanciation monumentale : David NEBREDA rend le sens hors d'atteinte, tout en suspendant systématiquement le temps de sa prise de vue, rendant l'impression de trucage impossible. Son espace spatial est précisément défini et le flux temporel dans lequel ses images s'inscrivent est hermétique : ses mouvements semblent déconnectés de son environnement de manière forcée. Le flux temporel dont nous sommes témoins en tant que spectateur est impénétrable et sans issue à la fois. L'enfermement est total.

### c. FONCTION DE L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE

Nous avons vu précédemment que la discontinuité spatio-temporelle était au cœur des symptômes psychotiques et que, d'une façon similaire, ils l'étaient dans l'œuvre de David NEBREDA également. La présence de délires et d'hallucinations engendre une déconnexion qui est temporelle. La position de l'appareil est centrale dans le rituel de la prise de vue : il agit comme un outil de cadrage, un intermédiaire à la perception et surtout comme une contrainte à l'origine de la genèse de l'organisation de l'espace photographique. Son orientation définit la composition mais aussi la relation entre sujet

photographié et photographe et cela impacte par conséquent les échanges qui s'effectuent entre les deux acteurs.

L'appareil photographique est placé au milieu, entre le devant et le derrière et entre l'intérieur et l'extérieur de l'« espace représenté ». Son emplacement est révélé par l'aspect visuel général de l'image photographique ainsi que par d'autres effets additionnels comme le hors-champ, les regards qui convoquent tous deux des espaces en plus<sup>90</sup>. En outre, l'angle de champ de l'appareil et son positionnement trahissent la position même du photographe. L'ambivalence de ce statut est représentée par le photographe Jeff Wall dans *Picture for Women* (figure 33). Grâce à un grand miroir, le photographe convoque l'« espace représenté » et l'« espace référentiel » en révélant le dispositif de prise de vue ainsi que le photographe. Cette image matérialise la relation qui s'opère entre objet, appareil et photographe dans deux espaces différents en les rassemblant dans un même espace, celui de la « représentation ».

Les regards participent également à la « cartographie » mentale et physique que cette image illustre. Le regard du sujet photographié (la femme) s'adresse à l'objectif de l'appareil photographique à travers le miroir et le photographe regarde la femme directement en utilisant la réflexion du miroir. Les triangulations créées par les regards et les reflets construisent l'espace photographique étendu. Ces regards sont suggérés dans toutes les images, mais d'une manière intériorisée et différée dans l'autoportrait ; et cette image prend dans ce contexte le rôle d'une clé de compréhension de l'espace et des tensions évoquées qui se jouent dans l'*acte photographique*.

Il nous semble ici que cette image matérialise la grande confusion des espaces qui pourrait être inhérente aux états psychotiques. Nous avons déjà évoqué qu'il y avait une confusion entre l'« espace représenté » et l'« espace de représentation » ; par conséquent, cela a un impact sur tout le réel perçu, le rendant d'avantage insaisissable. Cet exemple nous permet de montrer que la photographie, plus que n'importe quel autre art, a la capacité de traduire cette confusion par les jeux de miroir. La position des objets dans cet espace n'est que superflue. Cependant, dans chaque théorie de constitution de cette espace, chaque individu s'inscrit dans un espace différent, tantôt devant l'appareil, tantôt derrière. Finalement, c'est bien le miroir qui est le sujet de cette photographie, car nous pensons la structuration par le miroir parce que nous croyons au miroir. Se pourrait-il qu'il n'y ait, en réalité, pas

---

<sup>90</sup> DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1993, p. 175.

de miroir ? La confusion de l'espace que la photographie porte en elle induit la confusion de tout le champ perceptif du sujet psychotique. Le fait de ne pas pouvoir appréhender le reflet dans le miroir impacterait-il toute son expérience de perception, et par conséquent la perception même d'une image photographique ?

Nous avons ici posé les fondements qui lient la technique photographique spatiale à la confusion de l'espace dans la psychose. Nous introduisons de nouveau le dispositif photographique développé par David NEBREDÀ qui montre des similitudes à la photographie déroutante de Jeff Wall. David NEBREDÀ, qui utilise un miroir pour se prendre en photo, opère une sorte de triangulation entre lui-même, le miroir et l'appareil photographique. L'appareil photographique n'étant pas visible, le spectateur n'a pas conscience de son dispositif, mais certains effets et cadrages peuvent le laisser supposer. D'autre part, nous remarquons dans l'évolution de son dispositif une évolution notable dans sa présence visuelle : il regarde l'appareil photographique et le confronte. Nous nous permettons ici d'établir un lien de similarité avec le regard de la femme sur l'image de Jeff Wall : le regard n'est pas tout à fait dans l'axe, elle ne regarde ni le photographe ni l'objectif mais davantage au travers de ce miroir suggéré. Nous voyons dans le regard de David NEBREDÀ une intention similaire. Ainsi, le spectateur n'est pas tout à fait son interlocuteur : il est plutôt témoin de sa confrontation au miroir, à la manière du personnage du photographe dans l'image de Jeff Wall. La confusion de l'espace que nous avons étudié a progressivement mené à une confusion plus globale dont nous identifions le miroir comme principal responsable. L'effet de celui-ci a été étudié et nous rappelle, dans ce contexte, un sentiment d'étrangeté, face à soi, face à autrui.

### 3. Inquiétante étrangeté

À la croisée entre les dimensions du Réel et du Symbolique, qui seront abordées dans cette partie, se trouve la notion d' « inquiétante étrangeté », théorisée par Sigmund FREUD. Cette théorie a une résonance particulière avec l'image spéculaire et la photographie.

Sigmund FREUD développe l'idée d' « inquiétante étrangeté », publiée en 1919 dans son essai *Das Unheimliche*<sup>91</sup>. C'est un terme qui naît de la tension entre Réel et Imaginaire engendrant la confrontation entre la présence et l'absence de la photographie. Le Réel surgit là où il n'est pas attendu

---

<sup>91</sup> FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Thriller Editions, coll. « Sciences Humaines », version numérique, 51 p.

et perturbe l'action de signification. Jacques LACAN reprend l'idée développée par FREUD en y ajoutant que le Réel surgit de manière soudaine, telle une effraction ; il y a une rupture dans l'ordre du Symbolique, les sens sont en état de crise, et un déséquilibre se forme au niveau du psychisme. Ce déséquilibre qui trouve son origine dans l'effraction, rappelle étrangement l'hallucination psychotique. LACAN précise que *l'inquiétante étrangeté* provient de l'objet normalement refoulé qui serait emmené au premier plan dans la perception d'un sujet.

Martine MENÈS, psychanalyste, nous informe sur *l'inquiétante étrangeté* : « L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant »<sup>92</sup>. Il s'agit d'un sentiment provenant de la confusion : quelque chose qui doit être reconnu comme mien ou comme commun devient menaçant, issu de l'Autre. Sigmund FREUD décrit ce sentiment : « [...] cet « Unheimliche » n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre »<sup>93</sup>. *L'inquiétante étrangeté* serait donc liée à un mécanisme de refoulement, que nous avons précédemment associé également aux manifestations des symptômes psychotiques. Pour comprendre cette notion, nous prendrons pour exemple la représentation du corps, intime, universelle et point d'origine de la psychose. Dans le domaine de la photographie, on peut être confronté à des images de soi, qui sont des visions extérieures de son propre corps, elles peuvent apparaître pour la personne concernée comme un double désincarné de ses pensées. La mauvaise perception de ce réalisme photographique devenu étranger peut ainsi engendrer le sentiment d'effroi de *l'inquiétante étrangeté*. D'autre part, l'individu ne se reconnaît que dans le miroir, qui a joué un rôle formateur majeur dans son enfance. Par conséquent, une image qui n'est pas celle du miroir peut s'avérer dans un premier temps bouleversante.

En partant de l'hypothèse que David NEBREDA n'a pas d'image spéculaire de son corps et qu'il n'a plus conscience de celui-ci comme formant un tout, la seule image qu'il en comprend et qu'il accepte est celle qui est photographique. Il n'existe pas de confrontation entre son image photographique et sa perception de lui-même. Il nous a décrit précédemment un sentiment d'étrangeté qui le poussait à s'observer longtemps dans le miroir. Dans un sens, nous pouvons penser que la non-identification de David NEBREDA par le miroir fait qu'il ne surpasse pas *l'inquiétante étrangeté* et qu'il s'y retrouve confronté à chaque fois comme une première fois inaugurale. Nous pourrions nous questionner si ce

<sup>92</sup> MENÈS Martine, 2004. « L'inquiétante étrangeté », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2 n°56, p. 21.

<sup>93</sup> FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Thriller Editions, coll. « Sciences Humaines », version numérique, p. 35.

sentiment colonise sa perception du monde extérieur, comme nous l'avons suggéré précédemment. Sachant que dans les états psychotiques le monde extérieur réel est insaisissable, nous concluons que la perception générale de David NEBREDÁ est accompagnée du sentiment d'*inquiétante étrangeté*. Cela se voit confirmé par son isolement volontaire qui aurait pour effet de le préserver de ce ressenti trop récurrent. D'autre part, cela pourrait expliquer qu'il proscrie le reflet du miroir qui stimulerait grandement cette impression d'*inquiétante étrangeté* : il s'y sentirait déconnecté de lui-même et davantage du réel extérieur.

Le lien entre *inquiétante étrangeté* et les registres de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel n'a pas été clairement détaillé. Néanmoins, en partant du constat que c'est le familier qui devient confus, nous pouvons conclure qu'il s'agit d'un déséquilibre entre le Symbolique et son imbrication dans l'Imaginaire. Car le Réel ne peut être perçu comme familier s'il n'est pas signifié par le symbolique.

Jacques LACAN affirme, en parallèle, que l'Imaginaire surgit du Réel<sup>94</sup> ; ce postulat est essentiel pour questionner la photographie et son positionnement dans le schéma des registres du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique. Dans la perspective où l'Imaginaire surgit du Réel, Jacques LACAN suppose que lorsqu'un sujet est confronté à une scène impossible à symboliser, l'Imaginaire y surgit et reconstruit l'expérience pour la rendre tolérable et donc échapper à l'impossibilité de symboliser. Cela se produit souvent face à l'absence qui est remplacée par une présence imaginaire. L'*inquiétante étrangeté* naît d'une confusion entre le Symbolique et l'Imaginaire comme nous avons conclu antérieurement. Ce phénomène induit forcément des répercussions sur ce qui subsiste au Réel :

« Le phénomène de création du réel est onirique, relationnel et circulaire. C'est l'Ouroboros, le serpent qui se mord la queue. Il touche à la vérité absolue de l'affect, à ce point de circularité de la forme et du temps. Il existe un point d'éblouissement, d'*inquiétante étrangeté*, un nœud extatique, duquel nous nous extirpons et dans lequel nous baignons, à la source de tout développement humain »<sup>95</sup>

Émilie DANCHIN résume ici les antinomies qui sont liées dans le phénomène de création du réel que nous attribuons à la photographie de David NEBREDÁ. L'auteur montre ici que les deux registres se nourrissent mutuellement et qu'ainsi la création du réel est forcément liée à l'équilibre de ces deux

<sup>94</sup> LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XXII : RSI (1974–1975)*, transcription établie par l'École Lacanienne de psychanalyse, [En ligne] URL : [https://ecole-Lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire\\_seminario\\_transcription\\_ALI\\_1974\\_1978.pdf](https://ecole-Lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire_seminario_transcription_ALI_1974_1978.pdf) Consulté le 22 février 2025.

<sup>95</sup> DANCHIN Emilie, « L'épreuve du réel à la discrétion des images Une approche de la psychosomatique relationnelle au travers de la photographie » in *Psychosomatique relationnelle*, 2017/1 N° 7, p. 140.

notions. Le Réel n'est donc pas indépendant des deux autres registres : il ne peut être appréhendé seul, à moins d'être insaisissable comme dans l'état psychotique. Cela nous indique également que l'Imaginaire est indispensable à la construction du Réel, ou quelque chose qui pourrait s'en rapprocher, comme le réel photographique idéalisé par David NEBREDÀ. Son absence serait donc une des raisons pour laquelle le réel prôné par David NEBREDÀ ne peut être reconnu comme tel.

Du point de vue de la perception de l'interlocuteur, on retrouve grâce à la photographie, plusieurs de ces déclencheurs de l'*inquiétante étrangeté* mais celui qui est central reste la confusion entre le mort et le vivant. Une photographie est une représentation figée du vivant, appartenant au passé, ce qui évoque le « ça a été » de Roland Barthes. L'image photographique, porteuse de l'absence et de l'inanimé, devient l'incarnation de la tension entre mort et vivant. De ce fait, toute image convoque l'*inquiétante étrangeté* et c'est donc le Symbolique ou l'Imaginaire qui prévaut dans chaque image. À nouveau, l'œuvre de David NEBREDÀ ne peut s'inscrire dans cette logique, puisqu'elle refuse l'un et l'autre. En effet, les mutilations et les expériences presque mortelles qu'il nous partage ne nous permettent pas visuellement la confusion entre mort et vivant mais le peuvent moralement : pourquoi ce corps qui ressemble au mien est-il en même temps si différent, si abimé ? Ce questionnement est, toujours annihilé par l'allure cadavérique de David NEBREDÀ qui ne peut être qu'évocateur de la mort. Sa réfutation transparaît dans ses écrits et dans son œuvre du point de vue de sa globalité. Cet hyper-réalisme et la cruauté dont il fait preuve visuellement empêchent tous les doutes liés à la véracité de ses mises en scènes. Toutes ces caractéristiques constitueraient une négation du Symbolique et un blocage de l'Imaginaire du spectateur, et par conséquent la représentation en serait trop réelle d'un point de vue perceptif. Dans l'impossibilité de convoquer l'Imaginaire, les œuvres suscitent un sentiment d'effroi, caractéristique de l'*inquiétante étrangeté*. Le ressenti de l'*inquiétante étrangeté* nous a permis de montrer les équilibres et les déséquilibres qui pouvaient s'opérer avec le miroir et la photographie ; nous voyons en eux des points communs avec l'effet que procure la photographie de David NEBREDÀ, et qu'il ressent sûrement au quotidien en dehors de son activité de création. La photographie de David NEBREDÀ permettrait peut-être de partager les sensations d'une perception psychotique. Il conviendra de se questionner concrètement sur les liens qu'entretiennent sa photographie avec chaque registre, et en quoi ils semblent trompés par l'approche de David NEBREDÀ.

## 4. Le Symbolique dans le médium photographique

### a. L'ACTE DE CRÉATION COMME SYMBOLISATION PRIMAIRE

Précédemment, nous avons vu que la photographie portait en son sein la déconnexion du réel, et que, par opposition, cela était en partie dû à son esthétique réaliste. Dans l'évocation du « naufrage » de l'existence qu'est la photographie et le « ça a été » barthésien, nous avons défini que la photographie représentait toujours ce qui n'était plus, ou ce qui n'était pas. Ainsi, elle opère elle-même une sorte de mise à mort du sujet photographié. Dans son étude *Travail de symbolisation*, René Rousillon, psychanalyste, dit :

« Une large partie des réflexions modernes concernant la symbolisation souligne que la symbolisation est symbolisation de l'absence et du manque qu'elle engendre. L'objet ne serait évocable que dans son absence et pour modérer celle-ci, la symbolisation tenterait de rendre en partie présent, par sa représentation, l'objet absent ou manquant »<sup>96</sup>

Cette absence que nous avons évoquée à plusieurs reprises, sous la forme de vide également, est une symbolisation de la présence. Elle est inévitable dans la photographie et l'obstination du psychotique à symboliser s'explique alors par l'absence de symbolisation.

La photographie, dans notre étude des mécanismes psychiques, est induite par un travail de symbolisation. Dans le cas hypothétique où elle ne l'est pas, il est possible de parler de photographie-document, cette dernière étant une tentative de suspendre la symbolisation pour atteindre une neutralité du propos. En réalité, tout choix de cadrage et de sujet est déjà une symbolisation. Ce domaine photographique ne sera pas étudié d'avantage puisque l'œuvre de David NEBREDA, du fait qu'elle est scrupuleusement mise en scène, s'inscrit plus clairement dans une quête spirituelle sans démarche introspective. En partant du principe que l'acte est forcément symbolisation, il faut se questionner sur un autre aspect où intervient la symbolisation.

### b. LA COMMUNICATION SYMBOLIQUE

Dans notre cas, les représentations s'inscrivent dans un style réaliste. Or, ce style, pour transcender l'interprétation réelle du sujet, engendre une démarche de symbolisation qui devrait être plus

<sup>96</sup> ROUSSILLON René, *Travail de symbolisation*, p. 6 [En ligne], mis en ligne par l'auteur sur son site personnel, URL : <https://reneroussillon.com/wp-content/uploads/2015/04/le-travail-de-symbolisation.pdf>, Consulté le 25 mars 2025.

importante. En effet, la symbolisation de certains thèmes abstraits comme l'introspection psychique nécessite obligatoirement l'usage d'éléments visuels pour témoigner ou évoquer un élément qui est autre, et cela dans un souci de logique car certains signes ne peuvent être matériels. Indépendamment du style, toute image est vouée à être interprétée et donc symbolisée par le spectateur. L'image devient une symbolisation de l'artiste et un objet à symboliser pour le spectateur. Cela implique que le langage symbolique est voué à communiquer entre les deux parties. Si l'image se veut comprise universellement, le Symbolique est essentiel à la construction de l'image photographique. L'œuvre de David NEBREDÀ s'inscrit dans le style du réalisme, bien que refusant toute prise de position de son interlocuteur : « Mon activité est très simple. Je n'ai pas besoin d'interprétation »<sup>97</sup>. De cette façon, il assume la littéralité des signes qu'il emploie et déconstruit progressivement l'interprétation symbolique de son interlocuteur : la communication n'est pas son objectif premier. D'emblée, il bloque le dialogue et crée une image qui prend la forme d'un constat.

Le Symbolique englobe plusieurs procédés entremêlés pour engendrer la symbolisation. Cependant, le recours à certains de ces procédés de manière individuelle s'apparente plutôt à un langage symbolique sans médiation. Effectivement, l'utilisation des symboles et des différents procédés est essentielle à la construction du langage symbolique, mais ce langage n'est pas traduisible ou dialogué : il ne peut y avoir de signification partagée. Dans *Sur la révélation*, David NEBREDÀ insiste et justifie l'impossibilité de le comprendre :

« Je me hasarderai à continuer d'écrire en ayant au préalable bien mis en lumière ces idées et en lançant l'avertissement suivant : Il faut comprendre que j'aborde des sujets difficiles en raison de la défaillance du langage ; un problème de langage que seul celui qui connaît par expérience personnelle ces états mentaux particuliers pourra comprendre au travers de leurs mille degrés et variantes individuelles »<sup>98</sup>

Seul le psychotique serait en mesure de comprendre son œuvre photographique. Il s'agit d'une œuvre qui est, certes, symbolisante, mais qui ne peut être symbolisée correctement. Une seule partie du processus est permise. Dans ces procédés qui participent à la symbolisation d'une volonté de partage et de transmission, il y a tout d'abord la figuration qui est la forme la plus littérale. Il s'agit de l'utilisation de figures reconnaissables du réel. L'abstraction s'y oppose dans le sens où c'est l'utilisation de formes géométriques et non réalistes qui sert d'évocation. Il y a également l'allégorie

---

<sup>97</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 18.

<sup>98</sup> NEBREDÀ David, *Sur la révélation*, Paris, Léo Scheer, version numérique EPUB, 2006, pp. 62-63, consulté sur Google Play Livres.

qui peut être employée. Elle est d'ailleurs beaucoup utilisée par David NEBREDA : c'est la référence à une figure connue, culturelle ou mythique qui rappelle communément un sentiment ou une histoire. L'utilisation de cette méthode de représentation sera étudiée dans une partie suivante au travers du *mythe* que David NEBREDA tente de construire par la photographie. Pour finir, la métaphore participe à l'élaboration du sens symbolique dans le sens où elle utilise un objet pour en représenter un autre. C'est le détournement d'un signe pour signifier autre chose que lui-même. Ces différents procédés sont souvent mélangés dans les représentations communes, afin de construire un langage riche et varié. Dans le cas où le photographe utilise différents procédés sans les faire dialoguer entre eux, les symboles créés se juxtaposent sans former un ensemble cohérent. En outre, si un seul procédé est utilisé, par exemple l'allégorie, le spectateur est surtout confronté à une illustration qui consiste à faire porter via un seul symbole toute une histoire. L'image tend généralement à devenir une traduction d'un récit déjà construit qui ne peut se détacher de l'histoire à laquelle il est relié. La construction sensible d'un univers autre est menacée par les connaissances communes qui peuvent rendre invisible le sens cherché.

### c. UN DESSIN JAMAIS TERMINÉ

David NEBREDA s'investit dans un premier temps dans le dessin. C'est d'ailleurs la réalisation incomplète d'un autoportrait de son visage à l'encre de chine qui le mène à sa toute première crise psychotique. À cet instant même, il fait le constat d'une symbolisation impossible de lui-même. On retrouve alors un rappel au stade du miroir de Jacques LACAN ainsi qu'au défaut de symbolisation qui se traduira par la suite comme un sentiment d'étrangeté face au miroir. Pour donner suite à cette représentation impossible, il aborde la photographie comme nouveau médium. Nous émettons l'hypothèse qu'il tente de compléter cette représentation symbolique incomplète par un médium de captation, qui ne le confronterait donc pas directement au défaut originel. La technique de la photographie empêche l'échec du processus de représentation : l'image est toujours complète et ne peut être corrigée a posteriori. Cela expliquera pourquoi il ne montre jamais complètement son visage dans les premières séries qu'il réalise ; il évite de stimuler une seconde crise. Le premier abandon de la photographie à la suite de sa première exposition le renvoie à sa pratique du dessin. À ce moment il ne dessine plus de visages, seulement des formes de corps. Il abandonne aussi les crayons au profit du sang.

En investissant la photographie, il nie entièrement la démarche artistique : il débute une quête de reconstruction de la symbolisation de lui-même en son for intérieur. Le fait qu'il enterre ses premières séries dans le but de les conserver éternellement nous confirme que cette démarche thérapeutique n'a pas pour objectif d'être vue par l'autre ; elle demeure individualiste. Il nous précise d'ailleurs, dans son dernier livre, qu'au-delà de ne pas s'inscrire dans une démarche artistique, il prône la complète paternité de l'approche et refuse ainsi qu'un sens artistique ou historique soit analysé. Il l'affirme :

« Faut-il préciser que nous rejetons aussi toute lecture artistique, domaine qui nous semble proche des précédents ? [Lecture religieuse, sens abject] Nous sommes un corps subordonné tout entier à un cerveau, nous croyons et nous pratiquons une discipline inséparable du corps et de l'esprit, nous ne pouvons reconnaître d'autre maître que nous-même et nous défendons cette stupeur païenne qui nous empêche de savoir comment il faut nous définir ou ce que nous devons sentir exactement au-delà de l'approche »<sup>99</sup>

Nous ne procéderons donc, par la suite, pas à une lecture artistique ou stylistique. Les images et leurs symboles seront décortiqués de manière littérale, à la manière de l'artiste.

#### d. LE BESOIN INSATIABLE DE SYMBOLE

Les défauts de symbolisation de David NEBREDA sont suggérés par la présence de délires permanents. La symbolisation défailante est le résultat d'un processus de refoulement qui mène à un rejet inconscient. La chaîne symbolique est brisée, ce qui fait surgir les délires et les hallucinations, qui ont pour rôle de dissimuler ce défaut de symbolisation dans la perception du sujet psychotique. Ce manquement suscite de manière générale une obstination à essayer de symboliser, comme nous l'avons étudié précédemment dans la nécessité de répétition du psychotique. En nous fondant sur les indices liés à la répétition, la symbolisation nécessaire et l'incompréhension de l'œuvre qui en résulte, nous formulons l'hypothèse que c'est un besoin de symbole littéral qui ne constitue pas un symbole compréhensible ou, du moins, qui n'est pas voué à être communiqué.

Dans *Expressions de la folie*, Hans PRINZHORN nous apprend que les sujets psychotiques ont un grand besoin de symbolisation. Sa déduction provient de l'étude d'artistes peintres et ne l'applique pas à la photographie. Toutefois, nous avons trouvé des indices que cela pourrait également se manifester dans la photographie de David NEBREDA. Concrètement, nous avons vu que la photographie, dans sa rapidité et sa répétitivité, permet d'assouvir cette quête maniaque de manière très efficace. Il conviendra d'en analyser les signes, dans le contenu.

---

<sup>99</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 13.

Malgré l'altération des sens du sujet psychotique, il tente, à travers la représentation artistique de donner sens à sa réalité intérieure à travers les formes symboliques. Ces altérations ont un effet irréfutable sur cette matérialisation symbolique puisqu'elle fait usage de la chaîne symbolique qui est dysfonctionnelle. Nous nous posons donc la question de savoir si le symbole utilisé est non conventionnel ou bien si c'est son association dans sa globalité qui l'est.

Précédemment, ce besoin répétitif de symbole a été comparé à une « figuration autistique ». Les éléments visuels sont empilés et imbriqués involontairement de sorte que la signification soit obscure. Nous pourrions trouver ici un sens plus visuel que structurel, sous la forme d'une expression qui est d'apparence surchargée.

Dans la convention, la symbolique d'une image repose sur un ou quelques éléments qui se complètent. En prenant pour exemple une référence biblique universelle, la colombe représente communément la paix peut être associée au brin d'olivier pour un appel symbolique plus évident. En apparence, David NEBREDA cumule des signes en suivant des structures rigoureuses : les signes appartiennent souvent au même champ lexical et sont nombreux, ce qui a pour effet de donner une signification martelée, très fermée et dirigée. Cette signification dictée est souvent soit déconnectée de la présence de son corps, soit agrémentée d'un texte ou d'un titre sans rapport apparent avec la scarification presque systématique. Il y a un écartèlement entre le sens textuel, le sens véhiculé par l'état de son corps (organe universel) ou le sens dicté par l'accumulation de signes similaires.

La figure 34, a été choisie par sa construction en deux dimensions. Des éléments sont mis à plat sur un plan et font partie d'une narration, plus précisément d'une *Conversation*, comme le titre le suggère. Il mêle ici le texte, les matériaux organiques (sang, selles, urine), les symboles récurrents dans ses images (la pomme, le triangle, les couteaux) et les différentes marques des scarifications observables par des lames tachées, des cotons qui témoignent des interventions corporelles. Tous les signes utilisés par David NEBREDA dans son œuvre se retrouvent ici, de manière presque exhaustive, ce qui fait de cette image un exemple particulièrement pertinent pour analyser l'empilement progressif de signifiants dans l'étude de son œuvre complète. Tous ces signes nous détournent presque de ce qui est au cœur de son œuvre et qui est dans l'exemple présent : le miroir et le reflet de son corps dans celui-ci. Il se fond dans la masse de signes : son visage est camouflé par des selles à la surface du miroir et il est remplacé, à sa droite, par un dessin de celui-ci. Ce sont les signes qui empêchent sa contemplation dans le miroir. Ici, il trace un lien direct (et littéral dans les dimensions de l'espace construit) entre son

corps, l'image spéculaire traumatisante et la surcharge élémentaire qui s'y associe. David NEBREDA nous explique ici par une addition de signes qu'ils ne seraient peut-être que le résultat de cette non-identification dans le miroir, et donc la psychose elle-même. Ils nous apparaissent comme une conséquence de la non-identification spéculaire, par le fait qu'ils sont superposés.

La différence entre le langage de David NEBREDA et la convention qui est à l'origine de la déconnexion du réel du signifiant, n'est pas une absence de symbolisation. Contrairement à ce que les symptômes nous ont appris, il s'agit plutôt d'une symbolisation dysfonctionnelle et excessive. L'œuvre de David NEBREDA ne permet pas la *conversation* ; elle neutralise de manière radicale l'interprétation par un contenu qui apparaît trop réel en opposition à la non symbolique et au refus de l'Imaginaire. Cette image, d'apparence très symbolique, est en fait un moyen de nier le fonctionnement de cette action. Elle ne permet ainsi pas la communication. Nous apprenons, par la codification, l'empilement, l'absence de sens unificateur, la redondance et l'approche individualiste, que David NEBREDA ne cherche pas à être compris. Cette dernière est totalement hermétique et sa violence en est décuplée. Toutefois, il y a une contradiction qui est fondamentale : son œuvre est hermétique et pourtant ce travail est présenté au public. Nous émettons l'hypothèse que son œuvre est présentée dans le simple but d'ancrer son identité, de renaître dans une forme plus concrète en suspendant le temps et l'espace dans lequel est son corps ainsi qu'en prenant le spectateur comme témoin.

Si sa photographie est hermétique, elle devrait normalement engendrer un désintérêt, or c'est plutôt l'inverse. Mais quels sont les symboles qui rendent cette œuvre violente ? Il y a une forme d'engouement et de fascination à décoder ces images qui sont, dans une première lecture, attribuées à l'œuvre d'un masochiste. Nous savons à présent que le sens n'est pas atteignable et que cela peut être à l'origine de la violence de chaque image, ne pouvant être correctement symbolisée. La motivation originelle de l'artiste est inconcevable car il a déjà une identité, selon le regardeur. Cette explication, insuffisante auprès du spectateur, pourrait donc mener à ces nombreuses analyses.

Par exemple, l'image ci-dessus, qui est encore une fois une composition en deux dimensions, est riche en éléments significatifs (figure 35). On y voit une sorte de table d'expérimentation qui présente des tâches, des mouches mortes, des cotons utilisés, du sang. En ayant connaissance de son œuvre cela nous évoque directement les rituels de scarification. En étudiant le titre, nous remarquons que les mouches mortes disposées sur toute la table sont en fait le sujet principal. Et dans un troisième temps,

le visage obscur et flou de David NEBREDÀ se révèle, presque indiscernable malgré sa position centrale. Il y a une accumulation par strates identifiables. Nous pouvons nous demander s'il ne tente pas de s'identifier à la mouche, ou bien si celle-ci gravite autour de lui comme elle graviterait autour d'ordures. Cette analyse ainsi que la précédente sont similaires dans leur composition : il s'agit de composition sur un seul plan, sur lequel les signes sont disposés méthodiquement, ce qui a pour effet d'effacer progressivement sa présence dans le miroir centrale. C'est encore une fois les tâches sur le miroir qui déforment son visage. Ce visage central est un surgissement, il est révélé par l'incohérence qui, au premier abord, le camoufle. Cela nous semble très proche du mécanisme de déclenchement des hallucinations, dans lesquels le Réel insaisissable surgit au premier plan de la perception.

#### e. UNE LECTURE ONIRIQUE

L'œuvre de David NEBREDÀ est caractérisée par une accumulation dense de signes visuels divers (texte, figuration, etc.) qui semblent avoir des sens distincts mais qui ne s'articulent pas clairement. En comparant cela à la figuration autistique, nous avons la confirmation que la logique interne était cachée : il ne s'agit pas d'une narration mais plutôt d'une série de signes qui s'apparentent aux images des rêves. En effet, dans son analyse, le rêve est structuré de manière singulière : le contenu et la mise en scène inconsciente, dont la signification est obscure, y sont cachés. Pour accéder au sens profond, le rêve doit être interprété, c'est-à-dire que le Symbolique et l'Imaginaire doivent être mobilisés dans la recomposition du sens. L'Imaginaire permet de recomposer les associations libres des images et le Symbolique structure les associations dans un langage qui peut être communiqué. Ce double rythme de lecture des rêves est similaire à celui des rébus dont les éléments sont juxtaposés, condensés et reliés par des signifiants distincts pour ensuite mener à un signifiant global. Anne DUFOURMANTELLE, philosophe, explore ces lectures de rêve en rébus avec un exemple :

« Pour exprimer un événement survenu à sept ans ou une émotion qui lui est associée, le rêve peut « le mettre en espace », comme on le dirait d'un scénographe, de plusieurs manières possibles, par exemple en faisant resurgir la maison familiale habitée par le rêveur à sept ans, ou en laissant apparaître le chiffre 7 une ou plusieurs fois dans la séquence onirique, ou encore en désignant un intervalle de sept mesures ; les combinaisons sont inépuisables et le rébus, jamais entièrement déchiffrable »<sup>100</sup>

Ainsi, elle nous montre un exemple dont l'application onirique est infinie, et surtout qui nécessite une interprétation précise pour constituer un sens à associer au vécu. En réalité, le rêve est rarement

<sup>100</sup> DUFOURMANTELLE Anne, *Intelligence du rêve*, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2024, p. 25.

remémoré complètement et par conséquent il ne reste que des fragments, similaires aux signes épars et non hiérarchisés, représentés par David NEBREDA. D'autre part, chez David NEBREDA, c'est leur logique interne qui semble rester toujours cachée, comme à la manière des rêves non interprétés :

« Les mots rapportés par le rêve, il y en a de toutes sortes : coupés, hachurés, suggérés, effacés, inversés. Ils parlent pour eux-mêmes ou traduisent des signifiants aux entrées multiples : dates, chiffres, ordres, listes, affiches... L'invention dont ils font preuve, leur disposition dans la scène onirique, mais surtout leur restitution dans le récit qui en sera fait, construisent une charade dont le « tout » ne sera jamais accessible et qui n'a pas à l'être tant sa richesse est infinie »<sup>101</sup>

Elle nous confirme ici qu'il y a une ressemblance dans notre analyse de l'œuvre de David NEBREDA avec celle de l'analyse des rêves. Par cette comparaison, nous voyons alors que sans l'ouverture symbolique ou la souplesse imaginaire nécessaire, les signes de David NEBREDA ne peuvent devenir universels : ils demeurent une composante principale de l'énigme, à la manière d'un rébus dont la règle ne serait pas précisée.

L'accumulation dont nous faisons état surcharge le spectateur de signifiants qui ne laissent pas de place à l'interprétation du Symbolique et de l'Imaginaire, permettant de subjectiver le contenu photographique. L'auteur Paul MATHIS, dans l'expression de son incompréhension du sens symbolique des œuvres de David NEBREDA qu'il écrit dans le livre *Sur David Nebreda*, évoque une « interférence des signifiants »<sup>102</sup> et affirme que c'est ce « bric-à-brac » qui serait au fondement de son œuvre. Dans cette étude, nous dressons un constat similaire, mais celui-ci nourrit notre hypothèse sur la volonté de contrôle omniprésente de David NEBREDA et comment elle s'opère. Nous sommes ici confrontés au paradoxe qui semble être au cœur de son œuvre : les images dans leur composition appellent à une lecture symbolique et en même temps elles ne lui permettent pas de s'activer. Nous tirons ici un parallèle entre cette perception et celle du rêve non déchiffré : « Un rêve non déchiffré est comme une lettre qui vous est adressée et que vous n'ouvrez pas »<sup>103</sup>. Le déchiffrement par l'imaginaire commun du rêve serait l'unique accès à l'inconscient. Des mécanismes psychiques devraient logiquement avoir recours au langage de l'Imaginaire si l'objectif est de les rendre tangible

<sup>101</sup> DUFOURMANTELLE Anne, *Intelligence du rêve*, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2024, p. 61.

<sup>102</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, MATHIS Paul «David NEBREDA ou l'au-delà de la passion», in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 151.

<sup>103</sup> DUFOURMANTELLE Anne, *Intelligence du rêve*, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2024, p. 28.

par l'image. David NEBREDA nous le confirme d'ailleurs dans sa volonté de contraindre l'Imaginaire ; il parle d' « imaginaire transcendant de type collectif »<sup>104</sup>

Il se pourrait que l'œuvre de David NEBREDA ne convoque pas l'Imaginaire par la structure visuelle, et que par conséquent, les signifiants qu'il emploie restent non signifiés, laissant place à une absence de conclusion de sens et un effondrement du contenu qui ne peut être compris. Nous avons déterminé ici que c'est la nécessité d'avoir recours aux symboles, signifiants de premier ordre, qui engendre un langage symbolique très riche dans l'œuvre de David NEBREDA. Cependant, cette richesse se trouve ici niée par l'impossibilité d'être communiquée avec le spectateur. Nous voyons à nouveau la contradiction d'un excès qui mène à une réduction, rappelant ici la contradiction qui guide David NEBREDA, entre pulsion de vie et pulsion de mort.

#### f. DES SYMBOLES TROP FORTS

##### Le paradoxe d'un symbole utilisé sans le statut de symbole

Le symbole le plus récurrent de son œuvre est celui de la scarification. En effet nous avons étudié les stéréotypes liés à la scarification, qui est un symbole puissant de la souffrance psychique. Cependant, dans l'étude de sa démarche spirituelle, il nous semble que cet acte ne soit pas utilisé dans le but d'être un symbole. Il faut tout d'abord distinguer sa pratique photographique de sa pratique de la scarification. À l'origine, ces deux pratiques ne sont pas liées : la scarification est une réponse simple et immédiate à la nécessité délirante que représente l'*Ordre*. Dans cette réponse littérale à l'*Ordre* qui lui dicte de se mutiler, il utilise le signe fort de la mutilation sans la considérer comme un symbole visuel.

Ce symbole qui est très récurrent et universel car il est lié à la perception du corps collectif. Il impose donc un sens de lecture brutal, lisible, et pourtant, il distancie le spectateur du sens réel de cette action. Il s'agit d'un signe majeur qui pourrait perturber la compréhension de son œuvre.

Les mutilations ne sont pas masochistes selon lui. Il n'exprime aucune jouissance à la suite de ses blessures. Il nous a informé qu'il ne ressentait pas non plus de douleur. Cependant, étant des réponses aux injonctions délirantes, elles lui procurent un sentiment d'apaisement. Les rituels de mutilations qu'il opère prennent une dimension symbolique lorsqu'elles sont présentées à l'autre, ce qui met en

<sup>104</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 12.

évidence l'interprétation symbolique réalisée à l'analyse d'une image. La conclusion fréquente qui dit que David NEBREDÀ serait un masochiste, permettrait de symboliser ses blessures répétitives en leur attribuant une jouissance, vue comme un côté positif qui offre un sens logique dans la lecture de l'image. Puisque le trucage n'est pas une possibilité, il convient de signifier ces blessures par une translation littérale des douleurs psychiques par des douleurs physiques. Il ne s'agit pas ici de la démarche de David NEBREDÀ. Dans ce symbole, nous étudions, une fois de plus, la littéralité de la construction du langage symbolique de David NEBREDÀ. Il inscrit littéralement la douleur interne du corps en reniant ses effets.

Comme le montre l'image suivante, son visage est recouvert par son propre sang (figure 36). La douleur suggérée par la quantité de sang, qu'elle soit psychique ou physique n'est pas adaptée à son expression faciale, neutre. La douleur est présente, par le sang, mais elle est reniée par l'artiste. C'est justement ce décalage perceptible sur son corps qui participe au malaise du spectateur, qui devient témoin de sa déconnexion interne.

L'utilisation de ce symbole mène souvent à l'interprétation de son œuvre comme une performance corporelle. Or, ce n'est pas son objectif. Il affirme dans ses écrits qu'il n'a jamais cherché à susciter les réactions qu'il a reçues : « Je ne cherche en aucun cas ni à surprendre, ou provoquer, ni à effrayer »<sup>105</sup>. Au-delà de son objectif, qui n'est pas de choquer mais d'introduire sa nouvelle identité, il tente de représenter sa disparition qui est, dans cette œuvre, la contradiction initiale ayant engendré la création photographique. Cette contradiction est peut-être à l'origine de l'incompréhension qui s'applique, par conséquent, à toutes ses images porteuses de la même contradiction. Il évoque le lien entre sa volonté originelle de disparaître et les blessures qu'il s'inflige : « Dans ce projet de disparition, de double réalité, que j'explique largement dans les textes, le thème de la douleur disparaît. C'est un des autres points importants. La douleur perd tout son sens, elle n'existe plus. Le fait même de la morale, de la sensation disparaît »<sup>106</sup>. Nous comprenons que la douleur n'est pas le sujet, qu'elle ne l'a jamais été, et qu'elle est un moyen d'atteindre son objectif. Nous sommes à présent face à une nouvelle contradiction, logique à son sens mais qui ne peut être assimilée de la même manière par son interlocuteur. C'est donc cela qui mène à l'interprétation erronée, qui suscite du dégoût, qui oblitère progressivement les symboles. Par la métaphore, David NEBREDÀ évoque un symbole incompris,

<sup>105</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 19.

<sup>106</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 14.

qui pourrait être celui qu'il évoque : « Peut-être l'incapacité de réduire à des symboles ces idées de perfection, de généalogie, est-elle une des raisons qui ont ruiné notre vie. Un symbole amputé en forme de cicatrice et non de blessure »<sup>107</sup>.

Nous concluons que ce n'est pas un symbole qui est utilisé volontairement dans une démarche symbolique par David NEBREDA. Les violences physiques se retrouvent également dans ses dessins et dans ses textes. Les scarifications font donc partie intégrante de sa vie et par conséquent sont présentes de manière récurrente dans ses images. Malgré tout, elles ne s'inscrivent pas dans une démarche volontaire en ce sens. Les scarifications ne sont pas une performance qui participe à l'acte créateur, elles préexistent à l'œuvre et en sont indépendantes. Le photographe lui-même prend conscience de ses *maladresses* et affirme : « Nous acceptons que la parole soit témoignage de volonté plutôt que de signification »<sup>108</sup>. Il prend conscience des années plus tard de la difficulté à signifier de la même manière que lui, et donc la difficulté à saisir le sens général de ses images.

Les symboles dépourvus de leur signification que nous avons étudiés précédemment témoignent des libres associations qui sont symptomatiques du psychotique. En effet, l'empilement, la répétition et la fuite des idées que nous avons décrits dans une première partie, pourraient trouver dans ces constats esthétiques une application formelle. La théorie de la fuite des idées du psychiatre Ludwig Binswanger nous a informé des libres associations et des pensées dépourvues d'une continuité qui témoignent d'un débordement psychique. Dans cette approche, nous pensons que David NEBREDA utilise l'histoire et plus spécifiquement l'histoire de l'art comme une base de données lui donnant accès à des signes qu'il intègre et module selon l'application littérale et psychotique qu'il en a. Par exemple, le triangle est une forme très récurrente dans son œuvre tardive. Dans son origine, le triangle évoque dans un premier temps, la représentation du pouvoir. Or, il utilise ce symbole universel pour lui donner par exemple le symbole du mythe de la Trinité. David NEBREDA, en réponse à un questionnement liant son attrait pour les symboles géométriques à son activité de reproduction de livre de géométrie, évoque le sens de l'ordre. Il affirme : « De celui-ci dérive son application à des éléments graphiques qui n'en sont plus, qui suscitent d'autres genres d'identifications. Le cadre n'est pas un cadre géométrique, le triangle n'est pas un triangle géométrique, ils sont autres »<sup>109</sup>. En ce sens, David

<sup>107</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 22.

<sup>108</sup> NEBREDA David, *Sur la révélation*, Paris, Léo Scheer, version numérique EPUB, 2006, p.10, consulté sur Google Play Livres.

<sup>109</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 17.

NEBREDA nous confirme la manipulation des symboles qu'il met en place. Si cela ne résulte pas littéralement d'une libre association psychotique, elle a pour effet de rendre son œuvre confuse pour son interlocuteur. Son œuvre n'étant pas dédiée à être interprétée et lui, ne cherchant pas à être confronté au monde extérieur ni à ses conventions, nous pouvons conclure qu'il ne recherche pas des associations symboliques conventionnelles et évidentes.

### Le mythe

David NEBREDA, ne cherchant pas des associations symboliques conventionnelles, il établit dans la deuxième partie de son expression photographique un processus d'identification par des figures connues. Dans l'incarnation de ces figures, il y a donc une réassurance d'un socle commun de référence symbolique. Il utilise des « archétypes universels »<sup>110</sup> et des formes simples dont les évocations sont claires. Cela nous informe de son éducation sur son trouble mental et ses connaissances de la culture et de l'histoire de l'art. Il s'appuie sur des symboles culturels évidents pour tenter de structurer sa propre expérience. David NEBREDA revendique son utilisation des figures mythiques de l'histoire de l'art : « L'histoire de l'art est une référence constante. Elle offre certaines possibilités de construire des fantasmes, des chimères. Non seulement de les construire, mais aussi de les identifier. Je l'ai perçu ainsi et considère que c'est mon privilège de parvenir d'abord à les construire, ensuite à les identifier, à m'identifier à eux »<sup>111</sup>. Ici, le photographe nous délivre les clés de compréhension de certaines de ses images. Il choisit de manière réfléchie des figures, des personnages, des actions qui ont des évocations riches dans l'histoire de l'art. Ces mises en scène particulières ont été réalisées uniquement au cours de sa troisième série, en couleurs, et elles s'opposent à la méthode de surcharge signifiante étudiée précédemment. En utilisant ces figures, auxquelles il tente de s'identifier, il utilise leur fonction, leur univers pour enrichir la narration de son œuvre photographique. Toutefois, ces incarnations de figures majeures vont au-delà de la représentation photographique : il s'identifie personnellement à elles. Ainsi, les figures, comme l'ange Gabriel, qui est l'annonceur du Christ, est un motif récurrent de son œuvre. Il confirme cela, lui-même, en parlant des icônes utilisées : « Je l'assimile, je la réintroduis, je la réélabore. L'usage que je fais personnellement de l'histoire de l'art est une chose, la construction photographique en est une autre. Je ne me remets jamais à une icône déjà construite »<sup>112</sup>. En nous informant de la manière dont il

---

<sup>110</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 17.

<sup>111</sup> Ibid., p. 16.

<sup>112</sup> Ibid., p. 16.

construit ces références à l'histoire, David NEBREDÀ nous suggère que ces icônes ne sont plus tout à fait associées à leur histoire. Il les dépossède progressivement en les sortant de leur contexte et en les utilisant comme des pions pour sa narration ; il s'apparente à leurs histoires. Cependant, il ne revendique pas que l'utilisation de ces figures connues sert à la communication, l'enjeu se trouve dans sa propre identification à elles et dans l'inscription de son œuvre dans l'histoire de l'art.

Bien que cela témoigne de sa culture artistique et d'une démarche créative riche, cela nous indique aussi que les pistes d'interprétation de symboles ne sont pas fiables. Ainsi, ce que l'une de ces figures évoque dans un premier temps n'est pas forcément le sens recherché par David NEBREDÀ, provoquant la confusion de son interlocuteur ; la brutalité de ses œuvres ne peut être expliquée ou justifiée par une figuration symbolique car celle-ci n'appartient plus à l'histoire de référence. Chaque figure symbolique utilisée est destituée de son symbole.

#### Étude de cas : les sutures et la marionnette

La photographie suivante réalisée par David NEBREDÀ représente un corps uni, debout et tendu (figure 37). Il est tendu dans la posture mais également par des ficelles. Ces fils sont cousus dans sa peau et tenus dans ses mains. La première analyse que nous allons exposer est tout à fait littérale, mais il nous semble qu'il ne faut pas céder à la symbolisation précoce de cette mise en scène. D'autre part, nous procédons à cette analyse en adoptant l'axe de symbolisation du masochiste, qui nous semble être le plus accessible.

Pour commencer, ces fils tendus, la peau écartelée et ce corps focalisée, sont des expressions littérales de la suture d'une plaie. L'œuvre de David NEBREDÀ étant tout d'abord perçue comme l'œuvre d'un masochiste, dont chaque image témoigne d'une plaie, est tout d'abord représentative de la blessure psychique. Son rappel récurrent des « lambeaux » et le champ lexical de la blessure induisent une focalisation du spectateur sur celle-ci. L'analyse de chaque image du point de vue de la blessure physique serait un piège. Cette image est donc tout d'abord la représentation littérale de la suture de la plaie ouverte, à la fois physique et psychique. Ainsi, son corps incarnerait les bouts de peaux, tendus dont il souhaiterait empêcher ou provoquer la fermeture. Le photographe réalise un contre-jour et un clair-obscur à l'aide des sources de lumières rasantes et situées derrière lui. Un halo lumineux entoure son visage, mais il reste creusé par le contraste induit par une source de lumière de biais. Cela a pour effet de contraster les fils et la peau tendue, leur donnant une place centrale dans la composition. Ainsi, la tranquillité de son visage est particulièrement effrayante et l'attention se dirige principalement vers

sa peau tirillée qui transmet la douleur au spectateur. Le corps squelettique, sur un fond blanc, aux tonalités froides, nous rappelle indéniablement le champ visuel de l'autopsie : un corps est étendu et recousu.

Dans un second temps, l'attention est portée sur ses mains qui apparaissent très rarement dans l'acte de la scarification. En effet, les images sont souvent réalisées après ; cette représentation est donc particulière et c'est cela qui nous mène à une deuxième analyse. Il se dévoile comme responsable, lui-même, de la blessure, pour la première fois. En prenant en compte sa connaissance de l'histoire de l'art et ce dont il nous a informé sur les figures majeures qu'il incarne, nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit de l'incarnation d'un rôle. Il adopte la même posture qu'un marionnettiste dont il incarne le rôle par le mimétisme. Le titre de l'œuvre, *Le fil de la mère*, pourrait d'abord évoquer le rôle de sa mère dans son défaut identitaire : David NEBREDA est tel une marionnette qui tenterait de résister aux manipulations littérales (les fils qui tiraillent sa peau) et métaphoriques (la manipulation de sa mère dont le regard est responsable d'angoisses existentielles dans son cas). Il est également possible d'y percevoir un jeu de mot entre *fil* au singulier, les *fils* au pluriel et le *fils* de la mère, induisant une confusion entre le champ lexical de la plaie et le lien maternel. Il trouve, sur ce sujet, une liaison des deux idées par un matériau, avec lequel il fusionne par la chair. Cet autoportrait de David NEBREDA utilise la scarification par les fils qui sont attribués à sa mère. Les fils de celle-ci pourraient représenter le lien marionnette et marionnettiste entre David NEBREDA et sa mère. Dans cette représentation, il joue les deux rôles : sa peau tendue est contrôlée par les fils qui sont eux-mêmes tirés par ses propres mains. La métaphore qu'il fait n'est pas tout à fait symbolique, puisque le symbolisme dans sa définition évoque une idée abstraite extérieure. Or ici, David NEBREDA est dans le mimétisme vu qu'il incarne littéralement la marionnette : c'est une figuration symbolique. Dans la réalisation photographique, il nous semble que l'objectif n'était pas de symboliser mais plutôt d'expliquer ou d'illustrer la problématique du lien, du *fil(s)*, à la mère. Ici, c'est donc l'interprétation par l'Autre qui élève cette image au rang de symbole. Malgré la précision, la figuration précise et sans accessoires de la marionnette, le doute reste présent : le spectateur est tiraillé entre sutures et manipulations maternelles. Il s'agit sans doute d'une confusion volontaire : et si David NEBREDA, dans la confusion du spectateur ne trouvait pas l'effet recherché ? C'est-à-dire une dénonciation de sa mère comme instigatrice de ses blessures ?

La marionnette traduit une appartenance physique à l'espace réel, contrôlée depuis une autre réalité parallèle. L'auteur montre un cadre dans un cadre. Il exprime la présence de deux réalités distinctes

qu'il occupe conjointement avec sa mère. Sur cette image, il ferme les yeux, comme un acte de résignation : il est contrôlé par la figure maternelle et est contraint de se soumettre.

### Sa chair comme matière première

Dans le dessin et la photographie, la chair est la matière première de ses productions. L'exemple photographique dans *Le fil de la mère* nous a éclairé sur l'incarnation figurative de David NEBREDA mais ce qui nous est apparu également est l'utilisation de sa propre peau qui semble être obligatoire, et ceci même dans une figuration littérale ci-présente. David NEBREDA trouve toujours un moyen d'intégrer sa propre chair dans la représentation photographique.

L'utilisation des matières organiques et de son corps littéralement est présente tout au long de l'œuvre de David NEBREDA. Malgré tout, le dessin précède la photographie dans cette particularité. Dès sa première crise psychotique, David NEBREDA change d'outils et réalise des dessins avec son propre sang. La photographie ne provoque pas la blessure mais reste le moyen d'en attester et de documenter ses pulsions délirantes. Dans le cas du dessin et de la photographie, c'est la chair qui fait œuvre. La chair n'est donc plus seulement une identité visuelle ni un symbole utilisé par David NEBREDA elle franchit la frontière du médium en devenant l'outil matériel premier. Plus tard, toutes ses photographies et tous les textes qui y figurent seront également réalisés avec son sang. La scarification ne semble pas être forcément une recherche visuelle : le corps doit être, par tous les moyens possibles, opérateur de la création. Le lien profond entre la chair et la création montre une rigueur radicale : la souffrance est corporelle, le vecteur des symptômes est corporel, et la matière est corporelle. David NEBREDA réfléchit certainement à une cohérence dans sa pratique créative. Le fait que cette utilisation de la chair littérale se soit déclarée après sa première crise (à notre connaissance), nous indique d'un lien de causalité évident entre la déclaration de sa psychose et la problématique charnelle de son œuvre.

La chair de David NEBREDA ayant franchi la barrière de l'espace topologique, par la stimulation tactile puis visuelle, par la représentation du corps, ainsi que par la matière utilisée, sa symbolisation en est défaillante. En effet, la symbolisation, comme mécanisme psychique d'interprétation, nécessite une certaine liberté d'interprétation, sans laquelle le rejet et le refoulement peuvent devenir les réactions les plus évidentes pour le spectateur. Le symbole, s'il en est un, est trop littéral et trop réel pour se voir approprié : c'est un cloisonnement du sens plutôt qu'une ouverture. Le fait qu'il utilise un

matériau universel, le corps commun, dessert son projet car la violence envers celui-ci n'est pas imaginable ; elle est rejetée.

Le fait que David NEBREDÀ soit appelé masochiste témoigne de cette clôture du sens. Ce terme est utilisé comme manière de raisonner son comportement et de lui attribuer une explication cohérente et rassurante. C'est une réduction de la complexité de sa démarche à un mécanisme connu qui est celui de la jouissance dans la douleur, permettant d'éviter une indécision interprétative. Ce raccourci pour définir son œuvre nous informe de l'impossibilité de l'interpréter de manière symbolique. Cette impossibilité nous amène à penser que le blocage de l'Imaginaire est une conséquence du langage photographique de David NEBREDÀ.

Pour finir notre étude du lien au Symbolique dans l'œuvre de David NEBREDÀ, nous pouvons conclure qu'il ne s'adresse pas à l'Autre et qu'il ne partage pas avec lui. Les signes ne sont pas ambigus et ne permettent pas des lectures plurielles. Ils sont souvent soutenus par un texte annexe, un titre explicite, des signes textuels directement sur l'image, ce qui a pour but d'imposer un sens. La littéralité excessive qui empêche le fonctionnement ambigu de la photographie, est fondée sur le principe de la présence représentée par l'absence. La photographie de David NEBREDÀ perd en cela le langage symbolique communicatif, malgré son utilisation de l'ensemble du champ lexical du Symbolique. Le spectateur n'étant pas convié à interpréter, il perd la faculté du Symbolique et se confronte ainsi à une image dont les dynamiques sont unimaginables, à l'image d'une expérience psychique d'isolement. Son objectif premier de réalité est donc bien effectif.

Il se pourrait donc que les compositions visuelles de David NEBREDÀ soient porteuses littéralement de la fragmentation de son discours et que l'effet en soit une fragmentation des objets et des références qui ne peuvent former un tout signifiant. David NEBREDÀ confirme cette hypothèse puisqu'il exprime les précautions qu'il emploie à construire sa narration référentielle : « Je dois expliquer le cadre de référence que le spectateur doit employer pour comprendre ce travail, et ce, avec une grande prudence. Je ne peux ni ne dois parler de tout »<sup>113</sup>. Ainsi, il nous informe qu'il garde volontairement la clé, en disant qu'il ne « doit pas parler de tout ». Est-il lui-même à l'origine de la création de ce mystère de sens ou est-ce une conséquence de l'*Ordre*, qui lui ordonne bon nombre d'actions ? L'*Ordre*, à l'origine de ses scarifications pourrait effectivement le forcer à rester muet dans cette

---

<sup>113</sup> NEBREDÀ David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 20.

incompréhension, et ce, en employant des symboles qui ne peuvent être compris, comme ceux de la scarification.

Il nous confirme une utilisation du symbole, et de la symbolisation, déviée : « Cette construction symbolique doit être acceptée comme une réalité double et non comme un produit avec une intention symbolique délibérée »<sup>114</sup>. Cette « construction », ou agencement de signifiants, n'est pas vouée à être analysée d'une manière symbolique, puisqu'il supprime sa participation consciente à celle-ci. Par conséquent, tous les signes et symboles que nous avons analysés dans cette partie résulteraient de son inconscient et seraient des symptômes directs de son état psychotique. Nous supprimons ici les doutes quant à une volonté cachée de l'artiste de diriger volontairement le spectateur vers le dégoût ou le choc par l'utilisation de symboles. Il ôte toute volonté symbolique à ses œuvres qui n'auraient pas vocation à être décryptées.

## 5. Le Blocage de l'Imaginaire

Nous avons vu précédemment que pour la bonne signification des symboles utilisés par David NEBREDA, l'imaginaire du spectateur est fondamental. Dans l'approche psychanalytique, l'Imaginaire ne correspond pas à la fuite du réel mais c'est bien l'inverse : c'est l'Imaginaire qui permet d'accéder à un Réel symbolisé. L'interprétation par celui-ci est fondée sur une base individuelle mais également commune qui comprend la culture, l'affect et le Symbolique. Ces différents domaines nous permettent de donner du sens aux éléments présents. Il s'agira d'étudier en détail la manière dont David NEBREDA intègre l'interprétation Imaginaire. Du fait de son rapport au Réel, c'est l'Imaginaire qui est le support de la symbolisation. L'alliage de ces deux registres permet de traduire l'expérience en image et l'image en interprétation.

### Rupture avec l'Imaginaire

La production de David NEBREDA est si intime, prenant l'allure d'un Réel non symbolisé pour le spectateur, qu'elle sature en subjectivité qui ne peut être intégrée par le spectateur. David NEBREDA supprime la distance et l'interface du médium photographique, créant la prison perceptive étudiée précédemment. Le Réel étant saturé au détriment de l'Imaginaire, le lien avec le Symbolique se rompt : le spectateur voit sans pouvoir penser et reste bloqué à la surface de l'image.

---

<sup>114</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 17.

L'image, dont la racine est la même que celle du mot imaginaire, est faite pour être transcendée par celui-ci. Elle est vouée à être réinterprétée et signifiée de nouveau. Or, nous constatons ici une inversion du processus psychotique : le spectateur devient victime de la psychose, de l'enfermement et du blocage cognitif induit par la maladie. Nous formulerons ici que l'art de David NEBREDA, dont la volonté première est de représenter son identité la plus réelle, n'est pas un art du réel mais plutôt un Réel sans art. Cela tombe sous le sens logique de son affranchissement de la démarche artistique, qui représente pour lui un frein à sa démarche tant réelle. En favorisant le Réel et en tentant coûte que coûte de symboliser, il déséquilibre la balance des trois registres et annihile l'Imaginaire. Son langage symbolique n'étant pas créé pour communiquer, sa photographie ne se résume qu'au Réel, ce qui induit le rejet ultime de l'Autre. En tentant de s'inscrire dans le Réel, il se pourrait que l'œuvre de David NEBREDA soit devenue très intime, au point qu'elle ne puisse plus être partagée.

D'un point de vue symbolique, son œuvre ne peut être photographique : elle n'est pas faite pour que le spectateur y prenne part. Néanmoins, nous avons vu dans la symbolisation inhérente à l'acte photographique, que toute symbolisation est obligatoire dans l'appréhension de la photographie, et que sans cela elle pourrait s'apparenter à une démarche de documentation. David NEBREDA écrit sur la manière dont il construit la narration de ses images photographiques : « Cette image est une vision frontale de nous-mêmes, mais on ne peut pas dire que nous nous montrions, nous adoptons plutôt le rôle du narrateur immobile, de l'âme qui définit l'axe de projection qui l'entoure »<sup>115</sup>. Il assume ici son rôle à la fois d'objet et de guide de sens, éveillant en nous un doute sur les attentes qu'il a vis-à-vis de son interlocuteur. Lors de son entretien avec Catherine MILLET il s'exprime sur sa sélection d'images et la construction du sens : « Il y a une autre raison qui peut amener à refuser une image, à ne pas la présenter, c'est la difficulté pour le spectateur de lui donner sa véritable signification. Je tiens à éviter les interprétations erronées »<sup>116</sup>. En nous informant sur ces critères de sélection, nous avons de la sorte la certitude qu'il cherche à diriger au maximum toutes les interprétations de sens possibles. David NEBREDA a pour objectif de cloisonner l'expérience du spectateur.

L'image ci-dessus est issue de sa première série en noir et blanc (figure 38). Elle représente un dispositif similaire à l'image en référence à la marionnette étudiée précédemment. La peau est cousue,

<sup>115</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, ARROUYE Jean, « Situation de David Nebreda », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 30.

<sup>116</sup> CURNIER Jean-Paul, SURYA Michel, Entretien avec Catherine MILLET, « David Nebreda et le double photographique », in *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001, p. 19.

tendue par le fil. Cependant, cette série qui s'inscrit dans une démarche artistique, est un gros plan qui décontextualise la scène qui se produit. Il est impossible de situer clairement ces régions de peau. Certains indices comme la pilosité ou l'épaisseur de la peau pourraient nous guider, mais pas de manière certaine. Du fait que son visage et le reste de son corps soient absents, la liberté de situer est laissée au spectateur. Il se pourrait également qu'il ne s'agisse pas de son corps, et que l'imaginaire de son interlocuteur interprète celui-ci sur son corps ou non. Cette image est indéniablement dans l'évocation, dans le Symbolique. La figure du marionnettiste n'est pas évidente puisque les mains ne sont pas visibles ; on pourrait y voir davantage l'effet de tension, le tiraillement psychologique, la polarisation entre le Moi et l'Autre, etc. Cette image exemplaire témoigne de l'évolution de l'œuvre de David NEBREDÁ qui ne permet plus la divagation imaginaire de son interlocuteur.

Privé de l'Imaginaire, le spectateur est confronté à plusieurs réactions extrêmes dont l'indifférence ne fait pas partie. Pour tenter de donner sens à ces visuels, l'œuvre de David NEBREDÁ peut être qualifiée de « masochiste ». C'est un terme qui réduit sa démarche à une simple rationalisation face à l'incompréhension. C'est un terme limitant qui pourtant donne une cohérence rassurante au spectateur, bloqué par cette prison perceptive. Cette conclusion fréquente sur son œuvre confirme ici l'échec du processus du Symbolique, dont David NEBREDÁ a sûrement conscience puisque cela le mènera à abandonner définitivement la photographie. La photographie ne serait-elle pas capable de soutenir son langage photographique atypique ?

## 6. Le Réel : l'origine de la structure psychotique de l'œuvre

Nos différentes analyses sur le langage de David NEBREDÁ nous mènent à penser que l'expérience du psychotique est imposée au spectateur. Dans un premier temps, il y a le blocage de l'Imaginaire et l'impossibilité pour le spectateur de saisir cette réalité photographique. L'observateur est confronté à l'isolement, au surgissement d'un réel insaisissable, à une impossibilité de symboliser le langage, à un imaginaire bafoué et plus généralement à une incompréhension qui ne peut laisser indifférent. Cette perception est sans échappatoire : la frontalité du regard et du corps d'autrui y fait état. Il n'y a qu'une vérité qui est brute, impossible à symboliser et imposée. Nous concluons que cette photographie est trop réelle, et qu'ainsi elle s'apparente à une vision hallucinatoire pour le spectateur. La confrontation directe à l'altérité et la douleur pourrait rappeler les expositions des *freak shows* caractérisées par la contemplation des physiques anormaux. Ces expositions, très populaires aux États-Unis à partir du XIXe siècle, consistaient à présenter au public des individus qualifiés de "monstrueux". Leurs

singularités, souvent liées à des malformations ou à des particularités physiques hors normes, devenaient leur seule identité. Dans ce type d'exposition, comme dans l'œuvre de David NEBREDA, le spectateur est forcé dans une position de voyeur et est incapable de dépasser ce que le photographe lui impose.

Dans notre approche pour argumenter cette structure psychotique, nous avons évoqué, tout d'abord, la confrontation au Réel mais nous verrons aussi l'enfermement. C'est en effet une sorte de prison des perceptions, de laquelle l'interprétation symbolique et imaginaire ne permet pas de s'échapper. Lors de la première exposition à laquelle David NEBREDA participe, le thème auquel il appartient est *L'enfermement*, qui est introduit dans le catalogue du mois de la photo de la sorte : « (...) que toute expérience d'enfermement repose sur le dispositif symbolique qui définit *hic* et *nunc* une liberté, c'est-à-dire le régime de circulation possible ou impossible entre l'intérieur et l'extérieur »<sup>117</sup>. Dès 1998, David NEBREDA est associé à la thématique de l'enfermement par un « dispositif symbolique ». L'auteur ajoute : « L'image nous convie toujours au franchissement »<sup>118</sup>. Or, c'est ce que nous tentons de prouver dans l'œuvre de David NEBREDA : il ne nous convie pas et par conséquent le franchissement normalement rendu possible par l'action du Symbolique n'opère plus.

Les rôles sont inversés : David NEBREDA, en luttant contre les symptômes psychotiques à l'aide de la photographie, impose ces mêmes symptômes au spectateur. Il transcende les sens, s'impose comme hallucination auprès du spectateur qui ne peut le symboliser, l'interpréter, ni l'appréhender dans sa forme. Le contenu photographique appartient donc au registre du Réel, dans sa définition psychanalytique. Le Réel de son œuvre, mis face à l'absence des deux autres registres, se retrouve en excès. Dans son dernier livre *Sur la révélation*, il analyse cet excès : « C'est la surabondance de lucidité qui met fin à l'efficacité, la surabondance de réalité qui met fin à la possibilité, à la fiction »<sup>119</sup>. En analysant son œuvre des années plus tard et en prenant en considération les retours du spectateur il nous confirme que l'excès est bien ce qui caractérise ses créations. Le Réel est bien ce qui condamne l'interprétation de ses images photographiques.

En l'absence de médiation et communication, une confrontation s'opère. David NEBREDA ne tente pas de réconcilier son monde intérieur avec celui extérieur. Il utilise la photographie pour que son

<sup>117</sup> MONDZAIN Marie José « Brève méditation sur les verrous et sur les clés », in *Le Mois de la Photo 98*, Tome 2, 1998, p. 9.

<sup>118</sup> Ibid., p. 9.

<sup>119</sup> NEBREDA David, *Sur la révélation*, Paris, Léo Scheer, version numérique EPUB, 2006, p. 61, consulté sur Google Play Livres.

monde transcende la frontière entre intérieur et extérieur. Ainsi, le spectateur est face à une intimité débordante dont il ne peut s'échapper. Revenons ici au fait que l'œuvre de David NEBREDA ne prend pas tout à fait en considération l'Autre. Visuellement, son œuvre dénote déjà les caractéristiques d'un huis-clos : il est le seul sujet photographié, l'espace est méconnaissable, toujours fermé, aucun élément de hors-champ ne suggère une présence ou une vie extérieure. Or, dans la psychanalyse, nous avons défini que le Symbolique suppose toujours la présence d'un extérieur : l'Autre. Cela s'explique par le fait que le Symbolique a pour but de créer un socle commun de compréhension et d'interprétation entre chacun, qui peut donc être partagé. Dans son cas, le dialogue avec l'autre est complètement supprimé : pas de regard extérieur, l'imaginaire du spectateur est contenu et malgré une grande richesse de symboles : aucuns signes visuels évoquant l'extérieur. Son langage est fermé et centré sur sa propre logique. Ludwig Wittgenstein<sup>120</sup> parlait d'une langue privée qui était caractérisée par un système de signe compréhensible par celui qui l'émet uniquement. Par conséquent cela empêche une symbolisation, qui se doit d'être inscrite dans un langage commun car le processus de symbolisation, s'il n'est pas compris, témoigne lui-même de la déconnexion au réel. La symbolisation permet d'ordonner les éléments du réel pour leur donner un sens clair. Mais pour cela il lui faut un symbole unificateur. D'après ce que nous avons vu, c'est l'organisation qui est manquante chez David NEBREDA. Au lieu de créer une image qui permet une lecture globale et cohérente, il y a un empilement qui n'est pas compréhensible : c'est ici l'analogie que nous faisons avec le discours discontinu et délirant du psychotique. Chaque élément visuel existe individuellement mais la structure est manquante.

La photographie de David NEBREDA entraîne et emprisonne, dans un monde intérieur, le spectateur. Il colonise progressivement l'espace topologique du spectateur. Le regard est inversé : c'est le sujet photographique qui regarde. La souffrance dont il témoigne par son corps meurtri atteint le spectateur qui est confronté à cette douleur à son tour. Ici, nous émettons l'hypothèse que l'œuvre de David NEBREDA n'est plus représentative de la psychose, mais qu'elle porte en elle les symptômes de la psychose pour ainsi les faire vivre au monde extérieur. La photographie devient envahissement. Le spectateur, dépossédé de son interprétation qui opère dans la triangulation Symbolique-Réel-Imaginaire, est, ici, incapable de transformer cette image en récit non traumatique. L'œuvre de David NEBREDA est un face-à-face violent sans médiation, à la manière du sujet psychotique démuné face à un monde extérieur qui l'envahit. David NEBREDA, dans sa représentation photographique, n'est

---

<sup>120</sup> WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophical Investigations*, 3<sup>e</sup> éd., trad. G.E.M. Anscombe, New York, Macmillan Publishing, 1953, p.89

plus le symptôme de sa maladie, c'est le spectateur qui est en proie à la psychose. Nous faisons un lien ici entre cet enfermement et le Réel en excès. L'objectif d'atteindre une photographie réelle, dont David NEBREDA nous informe dès le début, est à comprendre au pied de la lettre.

L'image n'est ici plus un médium d'interprétation : elle impose la perception psychotique au spectateur. À travers ce constat dont la tournure est fataliste, il conviendra d'explorer ce qui fait que la photographie n'est pas le médium adapté. Dans sa forme, son langage et sa technicité, nous avons vu qu'une analogie est possible entre psychose et photographie, mais il se pourrait que ce soit ce rapprochement qui desserve la perception psychotique photographiée. En effet, dès l'introduction des notions de psychanalyse de cette étude, nous avons distingué un lien particulier entre le stade du miroir lacanien et la photographie. S'y est ajouté le mécanisme freudien d'*inquiétante étrangeté* qui nous a semblé s'appliquer aux deux domaines de représentation. Preuve en est que la photographie est un lieu de mise en tension du stade du miroir, c'est-à-dire le lieu de la formation psychique d'une intégrité. Elle invoque beaucoup de problématiques psychanalytiques que nous avons explicitées jusqu'alors. Or, la proximité que la photographie détient avec les mécanismes de formation psychique fait qu'elle n'est peut-être pas adaptable à la communication de mouvements psychiques. La photographie pourrait forcer, ou du moins encourager une création à partir du Réel, comme nous le remarquons chez David NEBREDA.

La photographie de David NEBREDA est dans un style hyper réaliste. La profondeur de champ y est maximale et les effets techniques y sont rares. La conséquence première est de rendre les blessures qu'il s'inflige véritables. Le symptôme n'est pas dessiné, il est appliqué à même sa chair. Les processus y sont donc littéraux dans la technique et dans le contenu. De plus, la photographie supprime la distance que le dessin permet quant à lui. Progressivement, nous remarquons dans son œuvre que les scarifications sont de plus en plus visibles, et mises en premier plan dans ses séries couleurs. Le réalisme de sa photographie le poussera peut-être à réaliser des scarifications de plus en plus visibles et photographiables. Bien qu'il ne reconnaisse aucun lien entre la réalisation des scarifications et sa pratique photographique, il nous semble voir une progression dans la visualité de ses blessures. Bien que nous ne prenions pas en considération l'esthétique de sa première série qu'il ne reconnaît pas comme sienne, les blessures qu'il s'y inflige sont réponse à l'*Ordre* également, mais elles sont différentes, elles ne sont pas ensanglantées par exemple. Cela donne l'impression de mise à nu sans mise en beauté, crue, qui oblitère la tentative construite de symboliser : c'est un réel imposé qui ne renvoie à rien d'autre qu'au corps abîmé.

Les deux images suivantes ont été choisies car le sujet photographié et le cadrage sont similaires (figures 39 et 40). Il s'agit de sa main fermée, posée sur un fond uni. L'image en noir et blanc (figure 38) est extraite de sa première série, réfutée. S'y trouve une démarche artistique, où la peau y est brillante et esthétisée.

Bien que nous ne procédions pas à une comparaison stylistique, les similitudes de contenu feront émerger des caractéristiques utiles. C'est une image qui semble focalisée sur la texture et la plasticité de la peau. L'humidité et la matière noire sur la peau amplifient davantage le contraste, ce qui a pour conséquence de déréaliser le sujet principal de l'image. La lisibilité de l'image n'est pas évidente, David NEBREDA masque l'information par des choix esthétiques et plastiques et cela induit que le spectateur a une plus grande liberté d'interprétation. Les deux images nous présentent la même main fermée, mais les choix de composition, de cadre et de mise en scène sont opposés. Dans cette image en noir et blanc, le cadre serré, le point de vue de biais ainsi que la mise en beauté du sujet ont pour effet L'image de droite adopte un point de vue moins personnel. Là où le point de vue de celle de gauche (figure 39) simule celui du photographe qui regarde sa main posée, la deuxième, avec un point de vue plus neutre, s'inscrit dans le style de l'imagerie médicale. La composition est simple et démonstrative, son bras est scarifié sur un fond blanc. Le drap blanc nous rappelle ici le domaine de l'autopsie, du médical par la suggestion du linceul et de la table d'opération. La lumière rasante n'est pas représentative de l'imagerie médicale, elle a plutôt pour effet d'exagérer le tracé de ses veines qui témoignent de son extrême maigreur. Un texte est ajouté à cette composition épurée, qui est écrit avec ses propres doigts : *Il suit l'Ordre* (traduction de l'espagnol « Sigue El Orden ») qui explique simplement sa motivation, qu'est l'*Ordre*. Cette information n'est d'ailleurs pas suffisante pour la compréhension pour un sujet n'ayant pas lu ses textes. L'ajout de ce texte montre qu'il semble restreint par la photographie seule. D'autre part, la représentation précise que permet la photographie limite la possibilité du trucage. La représentation en couleurs vers laquelle David NEBREDA tend à également fait évoluer le contenu de ses images, vers un aspect d'autant plus réel, là où aucun trucage n'est possible.

La photographie, par sa matérialité, offre une lisibilité instantanée. Et cela se ressent davantage dans un style réaliste : elle s'impose à nous dans un premier temps sans travail d'interprétation nécessaire. Or, chez David NEBREDA, la première impression ne peut être constructive ; la lisibilité devient un obstacle. Cette littéralité, qui est en fait le Réel, bloque toute interprétation du spectateur.

## 7. La dernière série : une tentative de réconciliation ultime

Dans cette étude, nous avons étudié les deux séries en couleurs de David NEBREDA. La brutalité de ces séries, inégalée, y est rappelée dans une dernière, mais de manière plus modérée. Dans ces séries en couleurs, il témoignait d'un enfermement et d'une impossibilité à adopter un langage adressé à l'Autre. Le dernier livre photographique qu'il publie en 2004, mêle texte et images en noir et blanc.

Nous avons jugé que cette dernière série nécessitait d'être abordée distinctement. Il nous semble qu'elle constitue un autre acte, qui serait le final, et ainsi la conclusion recherchée pour cette étude. Après avoir étudié ces deux séries en couleurs de manière si précise, et après en avoir tiré des conclusions sur son langage particulier, cette dernière série nous est apparue comme une évidence.

Pour commencer, ce livre est introduit comme une suite aux livres précédents. L'auteur nous explique la manière dont il est constitué, la manière de l'appréhender, et surtout sa démarche photographique (technique et spirituelle). Il écrit un guide de lecture : « Les images et les textes : les unes visant à la précision (à la plus grande précision, parfois) et les seconds à l'analyse »<sup>121</sup>. Il nous dicte clairement la manière de s'en saisir.

Dès le premier paragraphe de l'introduction, il évoque le profond choc que lui a provoqué la publication de ses deux séries en couleurs. Il affirme qu'à la suite de cela « nous avons préféré attendre que le fait d'être vivant indique ce qu'il fallait faire »<sup>122</sup>. Assez littéralement, il nous confie être devenu « vivant ». Or, c'est bien l'objectif initial de son *projet vital* : atteindre une identité plus définitive qui ferait aboutir enfin sa naissance. En complément, le titre du premier chapitre parlant d'une « naissance » nous informe avec certitude qu'il a enfin atteint son but, ce qui rendait nécessaire la publication de son dernier livre. La progression dont nous sommes témoins nous pousse à conclure que ses créations lui sont utiles car elles lui sont adressées à lui seul. Le dialogue que David NEBREDA entretient avec sa création artistique est, finalement, proche du principe de l'art-thérapie, où l'extériorisation créative et non verbale est nécessaire pour rendre la souffrance représentable et

<sup>121</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 12.

<sup>122</sup> Ibid., p. 11.

peut-être aussi supportable. David NEBREDA, dans son refus de traitement et d'aide médicale, a endossé le rôle de patient et de thérapeute à la fois.

Progressivement, son discours s'enrichit de mots qui suggèrent une remise en question de son approche précédente. Les mots tels que « maladresse », « malentendu », « effort » témoignent d'une volonté de changer d'approche, d'éclairer ses précédentes démarches. Il prend conscience de l'incompréhension qui règne face à son œuvre photographique. Il nous écrit sur l'interprétation de son œuvre : « [...] même l'observateur le plus attentif arrive trop vite à la conclusion qu'il s'agit d'ascétisme, de coup de pied en direction des arcanes du ciel, d'un genre de néoplatonisme, de la tradition mystérique liée à ce qui est incompréhensible ou douloureux, mais salutaire pour autant que nous gardions la bonne distance. Un mélange de perspicacité et d'un tant soit peu d'inévitable maladresse, faute de disposer d'un instrument mental sur lequel refonder ce qui, toujours, a trouvé refuge dans un imaginaire transcendant de type collectif »<sup>123</sup>. Ainsi, dans cette citation, nous retenons que l'« incompréhensible » de son œuvre engendre un excès d'imaginaire du spectateur qu'il qualifie de « transcendant », ce qui explique le fait qu'il l'a évité à tout prix. Nous y voyons la confirmation que son langage particulier avait pour objectif d'éviter la manipulation imaginaire. Il évoque également sa « maladresse » qui résulte du défaut d'ordre mental en justifiant l'interprétation erronée de son œuvre nécessitant à l'avenir des textes analytiques. Il conclut un peu plus bas : « C'est ce qui nous intéresse. La confrontation de l'idée d'une transcendance a priori, [...], avec une transcendance a fortiori, survenue, rencontrée, acceptée à contrecœur, non seulement parce qu'elle ne rassure pas et n'explique rien mais qu'en plus elle impose un risque de mort et requiert une définition vitale »<sup>124</sup>. Nous avons à présent la certitude que David NEBREDA a pris conscience de la menace que représentait ses photographies pour l'Autre, contraint d'appréhender son œuvre à contrecœur. David NEBREDA a compris. Il tente de revenir en arrière, pour s'expliquer. Cette remise en question vient confirmer nos théories sur un potentiel déséquilibre de son langage photographique.

*Chapitre sur les petites amputations*, est composé de quatre parties : *La naissance de l'ange païen*, *Sur l'erreur*, *De l'impossibilité d'être assis* et *Sur l'affect*. Dans l'analyse de ces quatre parties, nous concluons sur leur sens. La première nous informe qu'il est enfin né et qu'il revient sur son approche en établissant de nouveau certaines règles et en évoquant des doutes sur d'autres. Avant celle-ci est d'ailleurs dédiée une page à l'inscription de sa date de naissance légale. Il s'agit d'un indice

<sup>123</sup> NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 12.

<sup>124</sup> Ibid., p. 12.

supplémentaire sur le fait que sa naissance, qu'il cherchait depuis tant d'années, s'est enfin achevée. Cette première partie ne représente pas de scarification. Elle débute par un autoportrait de profil (figure 41), qui rappelle les représentations de la Grèce antique, reprises et systématisées par le bertillonnage : une pose rigoureusement neutre, marquant une approche froide et objective. Ce profil nous rappelle étrangement la démarche du portrait qui ouvre sa première série en couleurs, dont nous avons analysé au début de cette étude la fonction qu'il avait de faire table rase de sa première série. Les deux images sont semblables dans leur approche neutre : la première utilise le reflet du miroir comme forme de portrait identitaire et la seconde adopte l'imagerie du portrait historique. Par la suite, les tissus blanc utilisés pour le camoufler dans sa première série réapparaissent. Mais cette fois-ci, il cache tout sauf sa tête (figure 42). Dans l'image ci-contre il rapporte un élément visuel de sa première série pour en détourner son utilisation : c'est une variation. Sa tête est en arrière-plan et légèrement floue, tandis que le drap en question est net et au premier plan. Son visage est positionné d'une manière très similaire à celui étudié précédemment : il est éclairé uniformément et il se détache de l'arrière-plan. La tête de David NEBREDÀ surgit du drap. Le titre de l'image *Sur l'avènement* évoque une venue au monde, le drap blanc occultant de son côté pourrait représenter l'ange tout comme le linceul funéraire. Le photographe oscille entre les mêmes idées contradictoires représentatives de toute son œuvre. Toutefois, l'invisibilité de son corps est rassurante : les représentations d'états physiques douloureux adoptant le champ lexical de l'imagerie médicale ne sont plus d'actualité. Dans les notes techniques de David NEBREDÀ nous apprenons que cet effet de flou, nouveau et récurrent dans cette dernière série, est volontaire et contrôlé. Il nous indique donc que le drap est le sujet principal de l'image, et que celui-ci, lorsqu'il est abordé avec le titre, est évocateur de sa naissance et non pas de sa mort. De plus, il camoufle spécifiquement le corps auquel nous avons été confrontés dans toute son œuvre, ainsi nous comprenons qu'il y a un vrai changement dans la construction de sa mise en scène.

Il introduit dans l'image ci-dessous (figure 43), *Autoportrait agenouillé, avec la boîte à couteaux*, le coquillage du Nautile, symbole de la pureté et de la nature, qu'il confronte directement aux lames de ses couteaux qui lui servaient à se mutiler. Cet objet montre indéniablement la paix avec la nature et sa purification, qui sont opposées à l'utilisation de ses lames, maintenant dissimulées.

Le chapitre de la naissance est clos par une image représentant l'ange du sommeil (figure 44). Elle évoque indéniablement la mort, le sommeil éternel. Dans ce chapitre, David NEBREDÀ rend le cycle de la vie perceptible par les symboles de la nature. Il ne s'applique plus à représenter le *processus schizophrénique* et représente maintenant le *processus* de la vie. Par ailleurs, le sommeil, que nous

confondons avec l'arrivée de la mort, est une représentation apaisée en opposition aux pulsions de mort sanglantes emblématiques de ses séries précédentes.

La deuxième partie, *Sur l'erreur*, est particulièrement inattendue ; il y évoque ses doutes, écrit sur l'« échec » potentiel de son œuvre jusqu'à présent. La troisième partie du livre, *De l'impossibilité d'être assis*, nous rappelle ses séries précédentes puisqu'elle est marquée par les retours de la représentation de la scarification. Ce rappel, qui succède aux deux parties où il se livre sur ses réflexions quant à la réception de son œuvre sur les dernières années, apporte une nouvelle dimension à ce livre. En liant ce retour au titre, *Chapitre sur les petites amputations*, nous remarquons que sur les premières images de cette partie, David NEBREDA est assis. Par la suite, il apparaît debout. Il y a une transition dans sa posture, que nous traduisons, en utilisant sa méthode de manière littérale : David NEBREDA se relève. D'autre part, le fait d'être assis nous évoque la stabilité, une conformation sociale peut-être. A contrario, le fait d'être debout nous rappelle le symbole de la lutte. David NEBREDA ne peut se conformer aux avis extérieurs, malgré sa prise de conscience et la reconnaissance de sa responsabilité : il est réellement impossible pour lui de s'asseoir. Cette impossibilité, il nous la transmet par sa posture mais aussi par la représentation des scarifications, qui reviennent, et qui sont si indispensables pour lui.

Il se réconcilie donc dans un premier temps avec le spectateur par le texte analytique et la photographie, davantage abordable, comme une œuvre artistique (même s'il rejette toujours cette caractéristique). Il établit de nouveau un dialogue avec le spectateur, en posant un guide, comme à son habitude, mais qui est cette fois lié à une image qui se prête à interpréter visuellement. Le guide d'interprétation a pour effet de cloisonner, certes, mais il empêche surtout une impossibilité de donner du sens. Puis, dans un second temps il rappelle au spectateur une nouvelle fois les raisons pour lesquelles il choque mais en les introduisant dans la narration de son refus de soumission à la maladie, ce qui le mènerait donc à négliger sa responsabilité de son ancienne « maladresse ». Pour conclure, c'est un sens imposé qui donne l'assurance d'une réflexion rationnelle.

En outre, les matières organiques que représentait le fil rouge de son œuvre sont absentes. Il n'y a plus de sang, plus de selles, plus d'urine. La seule image d'une blessure en gros plan est accompagnée du titre *Sur la saleté*, dégradant directement l'approche photographique qu'il a eue par le passé. De manière plus superficielle, le corps de David NEBREDA n'est plus si maigre : son corps n'est plus celui d'un squelette. Certaines caractéristiques de sa première série noir et blanc réfutée sont malgré

tout présentes : les cadrages sont plus serrés, plus variés et souvent décentrés. Il réutilise le noir et blanc, des matériaux pour modifier l'effet visuel comme les tissus, les taches, etc. Son utilisation de l'éclairage a évolué : les lumières sont différentes, plus focalisées, plus intenses. Par moment, des points chauds de lumière dirigés vers son visage sont notables. Dans notre analyse précédente de son refus de l'utilisation du médium photographique et son statut symbolique artistique, nous remarquons que son rapport au médium a évolué. Il ne néglige peut-être plus la nature de la photographie et accepte de nouveau le médium avec comme indice premier l'utilisation du noir et blanc. Les démarches photographiques visuelles et techniques témoignent d'une liberté créative nouvelle, même s'il refuse toujours une lecture artistique. Sa quête obsessionnelle et spirituelle aurait peut-être laissé place à une recherche plastique et plus sensible de l'image.

L'analyse d'une des dernières images de son livre, et de son œuvre, nous semble essentielle car comme tous les autres, ce livre est construit autour d'une narration chronologique. Sa conclusion peut nous indiquer ce que David NEBREDA a conclu de sa pratique photographique, et potentiellement ce qui a pu influencer son abandon de la photographie. Cette image s'inscrit dans une narration cryptique et mystérieuse.

La figure 45, nous montre tout d'abord au premier plan un texte, utilisé pour titrer son image : « Autoportrait en constructeur d'Europe, tandis que nous pensons à tous ceux qui un jour nous ont qualifié de répugnant. C'est notre prérogative que d'accueillir les faibles dans ce tremblement parfait en forme de scorie qui sépare notre cerveau de notre main ». Dès le titre, nous remarquons qu'il a connaissance des critiques passées, qu'il affirme les écouter. Il rappelle ici les « restes » qu'il qualifie de « scorie » et que nous avons étudiés précédemment dans son rapport au corps maltraité, qu'il n'incarne plus. Il nous reste des indices à étudier : l'équerre, l'ellipse, la manière dont il fait le lien entre ses deux bouts, et pour finir le terme de « constructeur ». Au travers de ces éléments, nous voyons un lien évident avec la géométrie qui a déjà été analysé au préalable dans son œuvre. À l'aide de son corps, il relie les bouts de l'ellipse pour en faire une forme sphérique qui nous rappelle la spirale du coquillage Nautille et le cycle de la vie. Il est donc « constructeur » de ce lien entre les deux bouts ; il accepte de se reconnecter. Nous interprétons cela comme une ouverture, de sa part, à l'Autre, dont il fait aussi état dans le texte. Par ailleurs, l'équerre évoque la droiture, une posture d'équerre, synonyme de stabilité. S'agirait-il ici d'une volonté ou d'une confiance sur le fait qu'il a retrouvé une stabilité ? D'autre part, c'est bien son sexe en érection qui nous suggère une dernière évolution : il témoigne d'une envie, d'un désir. Cela s'oppose drastiquement au corps inerte, meurtri du passé ; il

affirme que son corps est bien vivant. Pour conclure, cette image et son analyse textuelle nous font penser qu'il est en reconstruction, que sa vie a été impactée par sa photographie, mais qu'elle a évolué. Bien que cette dernière série soit focalisée sur son évolution physique et psychique, il assume dans ses textes sa propre « responsabilité » vis-à-vis de ses « maladroites » du passé. David NEBREDÀ continue l'utilisation cryptique des signes dans cette image, mais il y a indéniablement une évolution, dont l'optimisme, traduit par un corps sain, permet l'interprétation imaginaire.

La construction de ce dernier livre est importante dans la compréhension du lien qu'il entretient avec la photographie au cours de sa vie. Mais ce qui donne à cette analyse une importance plus grande est le fait que ce livre photographique, datant de 2004, est son dernier. À notre connaissance, il n'y a plus de publications d'images depuis. D'autre part, l'attrait qu'il montre pour l'écrit, témoigne de la fiabilité des impulsions théorisées par le psychiatre Hans PRINZHORN. Nous avons évoqué en début d'étude que les impulsions à la reproduction et à l'imitation pourraient entraîner une nécessité d'écrire. Il publie donc en 2006 son dernier livre, composé entièrement d'écrits, appelé *Sur la révélation* dans lequel il continue la prise de conscience sur son travail et sa vie en tant que psychotique. Nous pouvons voir en cela un cycle qui a abouti, une conclusion qui est d'ailleurs majoritairement textuelle. Cela ne signifie pas que le *projet vital* est terminé, mais sa représentation photographique et la nécessité du *double photographique* sont révolues.

La série publiée dans *Chapitre sur les petites amputations* marque un tournant qui est, pour l'instant, un point final à son œuvre photographique. La dernière série qu'il publie montre un changement de situation par rapport à l'Autre. La médiation entre Symbolique et Imaginaire que nous avons étudiée reste identique ; son langage ne semble pas changer bien que la diversité des signes visuels se soit enrichie. La médiation symbolique, impossible auparavant, ne s'est pas débloquée, mais les analyses écrites qu'il nous fournit nous donnent le sens unificateur, la clé de compréhension que nous cherchions auparavant. Quelque chose change dans l'approche de David NEBREDÀ : il fait preuve d'une lucidité nouvelle, davantage permise par le texte. Les scarifications sont toujours présentes mais elles ne sont plus centrales, et il ne s'agit plus du *projet vital* mais plutôt de la réception par l'interlocuteur du *projet vital*.

## Conclusion

De manière générale, nous avons exploré les liens entre la psychose et la photographie et nous nous sommes aperçus de la rareté des exemples pratiques. David NEBREDÀ a un lien avec la photographie qui nous a semblé singulier. La richesse de son travail et des explications qui y sont liées nous ont permis d'émettre des hypothèses sur les formes d'expression psychotiques qu'il a investies dans sa création photographique. Au-delà des symptômes cliniques, nous nous sommes accordés sur le fait que la psychose agit comme un emprisonnement des perceptions, et que cela est investi dans la création photographique par la technique ainsi que la composition visuelle et la symbolique.

La psychose est une véritable prison perceptive. Elle mène le sujet à se construire de manière indépendante du reste du monde et de la perception de celui-ci. Les repères ordinaires du monde ne sont donc pas connus du sujet psychotique. Ces repères sont ceux qui permettent d'être au monde de manière saine. La psychanalyse nous a appris que la connexion au réel se fait grâce aux équilibres entre les registres du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire. C'est ce déséquilibre qui est à l'origine de la psychose et de la production photographique de David NEBREDÀ.

Au cours de nos analyses, nous avons trouvé une opposition récurrente au langage supposé de la photographie. Cette dernière, étant liée au réel, est utilisée de manière très différente par David NEBREDÀ. Il utilise sa réalité objective pour représenter l'irreprésentable. Grâce à la photographie, il aborde la fragmentation de son esprit avec une approche qui ne s'éloigne jamais du réel consensuel. La représentation du *processus schizophrénique* de David NEBREDÀ est technique, savante et argumentée, et c'est grâce à cela que nous avons pu examiner de manière complète son processus créatif. Cette étude nous a permis de caractériser son œuvre qui nous semblait si contradictoire à son abord : il rend visible l'invisible et use du symbolique sans permettre l'interprétation. L'objectif de cela nous paraît maintenant clair : il ne crée pas pour l'Autre.

Et pourtant, c'est bien la réponse de l'Autre qui lui a permis d'évoluer et d'atteindre, finalement, sa naissance tant attendue. Au terme de cette étude, David NEBREDÀ est enfin né. Les deux derniers livres qu'il publie semblent motivés par la volonté d'éclairer, pour ainsi lever le malentendu, qui participait à une certaine fascination. Le choc provoqué par les retours de ses deux premières séries lui a finalement permis de photographier de manière plus pédagogue. Son rapport à l'Autre, forcé par l'exposition de ses photographies, lui a permis une remise en question existentielle. Visuellement, le

spectateur est témoin d'une réconciliation esthétique : David NEBREDA accompagne son spectateur et ne lui transmet plus tout à fait un Réel qu'il ne peut saisir, ou qui le répugne. Les scarifications sont toujours présentes mais elles n'ont plus le même effet : elles participent à la construction de sa narration. La chaîne symbolique de David NEBREDA n'est sûrement pas restaurée, mais la volonté de ne plus imposer celle-ci comme réalité est nouvelle. De ce fait, le spectateur n'est plus prisonnier d'une perception psychotique et d'une place forcée de voyeur.

Dans la conclusion sur une impossibilité à utiliser un langage symbolique compréhensible, nous sommes amenés à penser que la photographie n'est peut-être pas le médium le plus adapté à la sublimation. C'est d'ailleurs la rareté des photographes psychotiques, comparés à d'autres domaines artistiques, qui nous suggère que la photographie n'est pas un choix évident. C'est une pratique qui est proche des mécanismes psychiques, dans son surgissement, sa création, son dispositif, qui agit comme une confrontation particulièrement intense chez l'artiste ainsi que l'observateur. Ces sentiments singuliers sont exacerbés par la déconnexion du réel psychotique, d'apparence insaisissable. Il y a donc une opposition entre le rôle de la photographie, qui pourrait être un lien de rassemblement visuel et réel entre les personnes. L'union des perceptions individuelles dans un socle commun qu'est la photographie ne peut avoir lieu si le regard est déconnecté du monde extérieur. Par conséquent, la photographie agit comme multiplicateur de cette incohérence entre deux mondes. En effet, l'utilisation de la photographie ne rend pas la thématique accessible, mais c'est aussi cela qui illustre le plus fidèlement la psychose.

Finalement, nous voulons également insister sur le fait que la psychose, comme enfermement et déconnexion au monde, laisse malgré tout supposer un lien possible entre le Moi et l'Autre. David NEBREDA incarne, selon nous, la reconstruction progressive de ce lien par la création artistique. Il témoigne de son appréhension du regard de l'Autre et la confirme dans son dernier écrit.

La vie en société suggère le partage d'une chaîne symbolique commune, et c'est bien l'acharnement et le courage de David NEBREDA à reconquérir cela qui nous met en évidence la gravité de cette déconnexion au réel.

Finalement, nous concluons que David NEBREDA a retrouvé ses sens, son sens : il est de nouveau à l'écoute du dispositif photographique, et à l'écoute de l'Autre.



# Bibliographie

## I. Psychanalyse et psychiatrie

### a. LIVRES, ESSAIS, DICTIONNAIRES

SAMI-ALI Mahmoud, *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, 2010, 288 p.

ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'inconscient », 1981, 384 p.

BLEULER Eugène, *Dementia Praecox ou Groupe des schizophrénies*, traduit de l'allemand par A. Viallard, Paris, Coédition GREC/EPEL, 1993 [1911], 670 p.

COLLECTIF, *Larousse médical*, Paris, Larousse, 1995, 1203 p.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 2022 [1922], 576 p.

FREUD Sigmund, *Le Président Schreber : un cas de paranoïa*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Payot, 2018 [1911], 160 p.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Thriller Editions, collection « Sciences Humaines », version numérique, 51 p.

FREUD Sigmund, *Névrose et psychose*, traduit de l'allemand par N. Casanova, préface de Robert Neuburger, Paris, Payot, collection « Petite Bibliothèque Payot », n° 950, 2013, 96 p.

FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand par J. Laplanche, Paris, PUF, 2010 [1924], collection « Bibliothèque de psychanalyse », 320 p.

FREUD Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, préface de Anne Brun, Paris, Payot, 2012 [1914], 160 p.

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 2022 [1901], 350 p.

JAMISON Kay Redfield, *Touched with Fire : Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament*, New York, The Free Press, 1994, 370 p.

JASPERS Karl, *Psychopathologie générale*, traduit de l'allemand par Eugène Meyer, Paris, Bibliothèque des Introuvables, 2000 [1913], 536 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre III (1955-1956) : Les psychoses*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1981, 362 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XXII : RSI (1974–1975)*, transcription établie par l'École Lacanienne de psychanalyse, [En ligne] URL : [https://ecole-Lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire\\_seminario\\_transcription\\_ALI\\_1974\\_1978.pdf](https://ecole-Lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire_seminario_transcription_ALI_1974_1978.pdf). Consulté le 22 février 2025.

LACAN, Jacques, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in *Écrits. Tome II*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2014 [1966], pp. 9-61.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits. Tome I*, 1999 [1966], Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2014 [1966], pp. 92 - 99.

LACAN, Jacques, *Écrits. Tome I*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2014 [1966], 576 p.

LACAN, Jacques, *Écrits. Tome II*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2014 [1966], 416 p.

LOMBROSO Cesare, *L'homme de génie*, traduit de l'italien par Fr. Colonna d'Istria, préface de Ch. Richet, Paris, Félix Alcan, collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1889, 499 p.

NATHAN Tobie, *Les secrets de vos rêves*, Paris, Odile Jacob, 2016, 320 p.

OURY Jean, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, 224 p.

PERRIER François, *La Chaussée d'Antin I : œuvre psychanalytique I*, Paris, Albin Michel, 2008, 656 p.

PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, Paris, Richard, Caille et Ravier, 1801, 318 p, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432033.texteImage#> Consulté le 12 mars 2024.

PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'aliénés*, traduit de l'allemand par A. Brousse et M. Weber, Paris, Gallimard, 1984 [1922], 432 p.

RUSH Benjamin, *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*, Philadelphie, Kimber & Richardson, 1812, 367 p. [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. URL : [https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Rush\\_Diseases\\_of\\_the\\_Mind\\_1812\\_edition.pdf](https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Rush_Diseases_of_the_Mind_1812_edition.pdf) Consulté le 20 janvier 2025.

ROUDINESCO Élisabeth, PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Le Livre de Poche, collection « La Pochothèque », 2011, 1810 p.

SCHILDER Paul, *L'Image du corps*, trad. de l'anglais par F. Gantheret, Paris, Gallimard, 1980 [1935], 368 p.

TATOSSIAN Arthur, *La phénoménologie des psychoses*, Paris, Le Cercle Herméneutique, collection « Phéno », 2002, 256 p.

THIBIERGE Stéphane, *Clinique de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2007, 168 p.

WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'inconscient », 1975, 240 p.

## b. ARTICLES SCIENTIFIQUES ET CRITIQUES

BALAT Michel, « La sémiotique chez Gisela Pankow », in *Les Lettres de la Société de psychanalyse freudienne*, n° 20, dossier « Questions de temps et d'espace », décembre 2008, Paris, Champ Social Éditions, pp. 57-69, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : <https://doi.org/10.3917/lspf.020.0057>. URL : <https://shs.cairn.info/revue-les-lettres-de-la-spf-2008-2-page-57?lang=fr>. Consulté le 26 février 2025.

BASSO Elisabetta, « REVIEW of : Louis SASS, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, édition revue, Oxford : Oxford University Press, 2017 », in *Revue d'histoire des sciences*, tome 71, n° 2, Paris, Société française d'histoire des sciences et des techniques, juillet-décembre 2018, pp. 347-349, [En ligne], mis en ligne le 7 janvier 2019. URL : <https://www.researchgate.net/publication/330201408>. Consulté le 25 septembre 2024.

BERNEY Sylvie, DE ROTEN Yves, SÖDERSTRÖM Dag, DESPLAND Jean-Nicolas, « L'étude des mécanismes de défense psychotiques : un outil pour la recherche en psychothérapie psychanalytique », in *Psychothérapies*, vol. 29, n° 3, Paris, Éditions Masson, 2009, pp. 133-144, [En ligne], mis en ligne le 1er août 2009. DOI : <https://doi.org/10.3917/psys.093.0133>. URL : <https://shs.cairn.info/revue-psychotherapies-2009-3-page-133?lang=fr>. Consulté le 2 octobre 2024.

BRÉMAUD Nicolas, « Le délire paraphrénique de Philip K. Dick : l'homme reprogrammé », in *L'enjeu lacanien*, n° 16, Paris, Association de la Cause freudienne, 2011, pp. 143-171, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2011. DOI : [10.3389/fnhum.2014.00771](https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00771). URL : <https://shs.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2011-1-page-143?lang=fr>. Consulté le 1 octobre 2024.

CARSON Shelley, « Leveraging the “mad genius” debate: Why we need a neuroscience of creativity and psychopathology », in *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 8, article 771, 29 septembre 2014, [En ligne], mis en ligne le 29 septembre 2014. DOI : [10.3389/fnhum.2014.00771](https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00771). URL : <https://www.frontiersin.org/journals/human-neuroscience/articles/10.3389/fnhum.2014.00771/full> Consulté le 25 septembre 2024.

COBLENCE Françoise, « Sublimier, déplacer », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 1380-1388, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : [10.3917/rfp.695.1380](https://doi.org/10.3917/rfp.695.1380). URL : <https://shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-5-page-1380?lang=fr>. Consulté le 25 septembre 2024.

DANCHIN Émilie, « L'épreuve du réel à la discrétion des images. Une approche de la psychosomatique relationnelle au travers de la photographie », in *Psychosomatique relationnelle*, n° 7, Paris, Éditions In Press, 2017, pp. 137-160, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2017. DOI : [10.3917/psyr.007.0137](https://doi.org/10.3917/psyr.007.0137). URL : <https://shs.cairn.info/revue-psychosomatique-relationnelle-2017-1-page-137?lang=fr>. Consulté le 14 mars 2025.

DI ROCCO Vincent, « La représentation qui rend fou... Psychopathologie du processus représentatif dans les états psychotiques », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 95, 2017, pp. 167-178, [En ligne], mis

en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/cm.095.0167. URL : <https://shs.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2017-1-page-167?lang=fr>. Consulté le 22 novembre 2024.

FINK Andreas, BENEDEK Mathias, UNTERRAINER Human-F., PAPOUSEK Ilona, WEISS Elisabeth M., « Creativity and psychopathology: are there similar mental processes involved in creativity and in psychosis-proneness ? », in *Frontiers in Psychology*, vol. 5, 2014, article n° 1211, [En ligne], mis en ligne le 24 octobre 2014. URL : <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01211>. Consulté le 3 septembre 2024.

FOLLEY Bradley S., DOOP Mikisha L., PARK Sohee, « Psychoses and creativity: Is the missing link a biological mechanism related to phospholipids turnover ? », in *Prostaglandins, Leukotrienes and Essential Fatty Acids*, vol. 69, n° 6, décembre 2003, pp. 467-476, [en ligne], DOI : 10.1016/j.plefa.2003.08.019, Consulté le 26 septembre 2024.

FONTAINE Philippe, « La psychose et les frontières de la folie », in *Recherche en soins infirmiers*, n° 117, juin 2014, pp. 8-20, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/rsi.117.0008. URL : <https://stm.cairn.info/revue-recherche-en-soins-infirmiers-2014-2-page-8?lang=fr>. Consulté le 15 septembre 2024.

FORTIN Béatrice, « L'homme du sous-sol et l'art brut », in *Le Coq-Héron*, n° 202, 2010, pp. 68-74, [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2011. DOI : 10.3917/cohe.202.0068. URL : <https://shs.cairn.info/revue-le-coq-heron-2010-3-page-68?lang=fr>. Consulté le 14 janvier 2025.

GIMENEZ Guy, « La psychothérapie des patients psychotiques hallucinés », in *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/2, n° 21, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2003, pp. 83-98, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/cpc.021.0083. URL : <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2003-2-page-83?lang=fr>. Consulté le 25 février 2025.

HARDY Amy, KEEN Nadine, VAN DEN BERG David, VARESE Filippo, LONGDEN Eleanor, WARD Thomas, BRAND Rachel M., « Trauma therapies for psychosis: A state-of-the-art review », in *Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice*, vol. 96, n° 4, octobre 2023, pp. 1-17, [En ligne], mis en ligne le 29 septembre 2023. DOI : 10.1111/papt.12499. URL : <https://bpspsychub.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/papt.12499>. Consulté le 25 septembre 2024.

KAHN Laurence, « La décomposition », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, n° 5, 2005, pp. 1389-1395, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/rfp.695.1389. URL : <https://shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-5-page-1389?lang=fr>. Consulté le 2 octobre 2024.

LACAS Marie-Lise, « Gisela Pankow : filiations dans la psychanalyse des psychoses », in *Topique*, n° 76, 2001/3, pp. 41-48, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/top.076.0041. URL : <https://shs.cairn.info/revue-topique-2001-3-page-41?lang=fr>. Consulté le 18 mars 2025.

LE BRETON David, « Les scarifications comme actes de passage », in *L'Information psychiatrique*, vol. 82, n° 6, Paris, Masson, juin-juillet 2006, pp. 475-480, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2006. DOI : 10.3917/inpsy.8206.0475. URL : <https://stm.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2006-6-page-475?lang=fr>. Consulté le 19 mars 2025.

LEVCHENKO Anastasia, GUSEV Fedor, ROGAEV Evgeny, « The evolutionary origin of psychosis », in *Frontiers in Psychiatry*, vol. 14, 20 janvier 2023, [en ligne], DOI : 10.3389/fpsyt.2023.1115929, Consulté le 4 octobre 2024.

MENÈS Martine, 2004. L'inquiétante étrangeté, in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2 n°56, pp.21-24, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/lett.056.0021. URL : <https://shs.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21?lang=fr>. Consulté le 18 septembre 2024.

PANKOW Gisela, « La folie et le corps perdu », in *Études*, tome 330, n° 3, Paris, Jésuites – Revue Études, 1969, pp. 433-448, [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2005. URL : <https://shs.cairn.info/revue-etudes-1969-3-page-433.htm>. Consulté le 18 mars 2025.

PATTI Andrea, MEROLA Giuseppe Pierpaolo, BENEDETTI Davide, BOZZA Bernardo, PITT Giulia, PECORARO Vincenzo, D'ANNA Gaia, MINOTTI Giulia, PORCINAI Niccolò, SPAGNUOLO Andrea Saverio, TAFUNI Silvia, FASCINA Isotta, BALLERINI Andrea, RICCA Valdo, « Creative Minds: Altered Salience as a Bridge Between Creativity and Psychosis. A Case-Control Study », in *The Journal of Creative Behavior*, vol. 0, n° 0, 2024, [En ligne], mis en ligne le 15 février 2024. URL : <https://doi.org/10.1002/jocb.678>. Consulté le 25 septembre 2024.

PARNAS Josef, SANDSTEN Karl Erik, VESTERGAARD Claus Høstrup, NORDGAARD Julie, « Schizophrenia and Bipolar Illness in the Relatives of University Scientists : An Epidemiological Report on the Creativity–Psychopathology Relationship », in *Frontiers in Psychiatry*, vol. 10, article 175, 2 avril 2019, [En ligne], DOI : 10.3389/fpsyt.2019.00175, Consulté le 3 septembre 2024.

POMMIER Gérard, « Le sujet de l'hallucination », in *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/2, n° 21, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2003, pp. 99-106, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/cpc.021.0099. URL : <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2003-2-page-99?lang=fr>. Consulté le 17 mai 2025.

RESNIK Salomon, « La relation de compréhension dans la psychose. Implications institutionnelles. La résistance intrapsychique dans la psychose », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 36, 2001, pp. 19-30, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/rppg.036.0019. URL : <https://shs.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2001-1-page-19?lang=fr>. Consulté le 18 septembre 2024.

ROULOT Danièle, « L'avec schizophrénique », in *La Clinique Lacanienne*, n° 15, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2009, pp. 71-87, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/cla.015.0071. URL : <https://shs.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-page-71?lang=fr>. Consulté le 27 février 2025.

SCARFONE Dominique, « Sexuel aphasique et sublimation. La piste indicielle », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 1397-1403, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/rfp.695.1397. URL : <https://shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-5-page-1397?lang=fr>. Consulté le 2 octobre 2024.

SÉCHAUD Évelyne, « Perdre, sublimer... », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 1309-1379, [En ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> janvier 2005. DOI : 10.3917/rfp.695.1309. URL : <https://shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-5-page-1309?lang=fr>. Consulté le 2 octobre 2024.

VAN DAMME Pierre, « Ludwig Binswanger, un fondateur méconnu », in *Revue Gestalt*, n° 37, dossier « Dynamiques de couples », Paris, Champ Social Éditions, juin 2010, pp. 175-188, [En ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> janvier 2010. DOI : 10.3917/gest.037.0175. URL : <https://shs.cairn.info/revue-gestalt-2010-1-page-175?lang=fr>. Consulté le 2 décembre 2024.

### c. SITES ET RESSOURCES INTERNET

CAPLIER Vincent, « L'art dans tous ses états – Expressions de la “Gestaltung” », Institut Français de Psychanalyse, mars 2022, [En ligne], mis en ligne le 13 mars 2022. URL : <https://institutfrancaisdepsychanalyse.com/lart-dans-tous-ses-etats-expressions-de-la-gestaltung/>. Consulté le 5 janvier 2025.

GALERIE Christian Berst : « Historic », [En ligne], site officiel de la Galerie Christian Berst, URL : <https://christianberst.com/ressources/historic> Consulté le 18 septembre 2024.

LACAN Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », conférence prononcée le 8 juillet 1953, version transcrite. [En ligne] mis en ligne le 5 janvier 2016. URL : <https://www.freud-lacan.com/documents-ged/le-symbolique-limaginaire-et-le-reel/> Consulté le 20 février 2025.

## II. Photographie

### a. ESSAIS, OUVRAGES THÉORIQUES

BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Le Seuil, collection « Cahiers du cinéma », 1980, 192 p.

BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, collection « 7e art », 2002 [1958], pp. 11-17.

BLANVILLAIN Caroline, *Photographie et schizophrénie*, Paris, L'Harmattan, collection « Eidos », 2015, 174 p.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, collection « Fac / Image », 1993, 309 p.

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, collection « Histoire et théorie de la photographie », 7<sup>e</sup> édition, 2022 [1990], 276 p.

NEBREDA David, *Sur la révélation*, Paris, Éditions Léo Scheer, collection « Variations », 2006, 108 p.

SONTAG Susan, *La Maladie comme métaphore / Le Sida et ses métaphores*, traduit de l'anglais (États-Unis) par M. de Paloméra et B. Matthieussent, Paris, Christian Bourgois Éditeur, collection « Titres », 2021 [1978], 240 p.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par F. Collin, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2021 [1977], 288 p.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan Université, collection « Fac. cinéma-image », 2022 [1998], 334 p.

SOULAGES François et YUNG MARIANO Raphaël (dir.), *Existence et photographie*, Paris, L'Harmattan, collection « Eidos », 2022, 206 p.

TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, collection « Champs arts », 2022 [1996], 192 p.

TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image : De l'imgo aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995, 212 p.

#### b. MONOGRAPHIES ET CATALOGUES D'EXPOSITION

BRIGHT Susan, *Auto Focus : l'autoportrait dans la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais par E. Maggion, Paris, Thames & Hudson, 2010, 224 p.

CAHUN Claude, *Claude Cahun, photographe (1894-1954)*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 juin – 17 septembre 1995, Paris, Paris Musées / Jean-Michel Place, 1995, 169 p.

COLLECTIF, *Mois de la Photo à Paris : novembre 1998. Tome II : L'enfermement, l'intimité, l'événement*, Paris, Paris Audiovisuel, 1998, 289 p.

CURNIER Jean-Paul et SURYA Michel (dir.), *Sur David Nebreda*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2001, 192 p.

DELORY-MOMBERGER Christine et D'AGATA Antoine, *Désir du monde. Entretiens*, Paris, Éditions Téraèdre, collection « L'écriture de la vie », 2011, 124 p.

D'AGATA Antoine, *Anticorps*, Paris, Éditions Xavier Barral / Le Bal, 2013, 560 p.

D'AGATA Antoine, *Francis Bacon / Antoine d'Agata*, Paris, The Eyes Publishing, 2020, 96 p.

D'AGATA Antoine, *Mala Noche*, Nantes, Éditions En Vues, 1998, 103 p.

D'AGATA Antoine, *Stigma*, photographies d'Antoine d'Agata, texte de Philippe Azoury, Marseille, Images en Manœuvres Éditions, 2004, 64 p.

NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, 205 p.

NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, 92 p.

PÉCOIL Vincent (dir.), *The Freak Show : Exposer l'anormalité*, Dijon, Les Presses du réel / Musée d'art contemporain de Lyon, 2007, 160 p.

WOODMAN Francesca, *Francesca Woodman*, sous la direction de Corey Keller, avec des essais de Julia Bryan-Wilson et Jennifer Blessing, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / D.A.P., 2011, 224 p.

### c. ARTICLES ET ÉTUDES EN LIGNE

BISMUTH Léa, « Antoine d'Agata, la photographie comme art martial », in *Artpress*, n° 397, février 2013, pp. 33-39, [En ligne], mis en ligne le 22 janvier 2013. URL : [https://www.le-bal.fr/sites/default/files/atoms/files/2013-01-221885art\\_press.pdf](https://www.le-bal.fr/sites/default/files/atoms/files/2013-01-221885art_press.pdf). Consulté le 22 septembre 2023.

KUHNI Marianne, « La Gestaltung de Hans Prinzhorn », in *Revue Gestalt*, n° 39, dossier « Formes de langage », Paris, Champ Social Éditions, juin 2011 pp. 157-172, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2011. DOI : 10.3917/gest.039.0156. URL : <https://shs.cairn.info/revue-gestalt-2011-1-page-156?lang=fr>. Consulté le 18 mars 2025.

LEBAILLY Alice, « David Nebreda, peau en lambeaux et sentiment d'inexistence », in *Champ psy*, n° 62, 2012, pp. 99-112, [En ligne], mis en ligne le 1er octobre 2012. DOI : 10.3917/cpsy.062.0099. URL : <https://shs.cairn.info/revue-champ-psy-2012-2-page-99?lang=fr>. Consulté le 12 février 2025.

MANAC'H Bastien, « Le regard et le corps », *Polka Magazine* [En ligne], mis en ligne le 27 mars 2019. URL : <https://www.polkamagazine.com/antoine-dagata-la-photo-peut-etre-un-outil-pour-rester-en-vie/> Consulté le 21 décembre 2024.

MASSON Antoine, « Face aux autoportraits, stigmates et écrits de David Nebreda », in *Champ psychosomatique*, n° 53, 2009, pp. 155-179, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2009. DOI : 10.3917/cpsy.053.0155. URL : <https://shs.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2009-1-page-155?lang=fr>. Consulté le 22 janvier 2025.

MASSON Olivier, « La possibilité d'un corps : Autoportraits de David Nebreda », in *Postures*, Dossier « Utopie/Dystopie : entre imaginaire et réalité », Hors-série n°2, 2010, pp. 65-76, [En ligne]. URL : <https://revuepostures.com/fr/articles/masson-hd2> Consulté le 7 janvier 2025.

TISSERON Serge, « L'image comme processus, le visuel comme fantasme », in *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/1 n° 20, pp.125-135, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2006. URL : <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2003-1-page-125?lang=fr>. Consulté le 3 septembre 2024.

VINIT François, « Histoires d'enveloppe. Considérations médicales et artistiques sur la peau », in *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 33, n° 1-2, 2008, pp. 102-105, [En ligne], mis en ligne le 28 février 2011. URL : <https://doi.org/10.7202/1069551ar>. Consulté le 27 janvier 2025.

### III. Art et esthétique générale

#### a. LIVRES ET ESSAIS

GODEFROY Michel, *Le conflit esthétique : du vandalisme à l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, collection « Eidos », 2020, 160 p.

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Lignes d'art », 2005, 288 p.

SASS Louis, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, revised edition, Oxford, Oxford University Press, 2017, 556 p.

SOULAGES François et ARMACHE JAMOSSI Sophie (dir.), *Masques et identités : à partir de Bernard Koest*, Paris, L'Harmattan, collection « Eidos », 2018, 142 p.

#### b. LIVRES ET CATALOGUES D'EXPOSITION

COLLECTIF, *Adolf Wölfli : Univers*, sous la direction de Daniel Baumann, Christophe Boulanger et Savine Faupin, Villeneuve-d'Ascq, LaM – Lille Métropole Musée d'Art Moderne, d'Art Contemporain et d'Art Brut, 2011, 294 p.

CORBAZ Aloïse, *Aloïse Corbaz en constellation*, sous la direction de Christophe Boulanger et Savine Faupin, Villeneuve-d'Ascq, LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2015, 200 p.

ROUSSEL Danièle, *L'Actionnisme viennois et les Autrichiens*, Dijon, Les Presses du réel, 2008, 280 p.

STERN Grete, *Sueños*, Valence, IVAM Centre Julio González, 1995, 203 p.

#### c. ARTICLES ET ÉTUDES

DARGENT Fanny, « Performance corporelle : de l'art à la mort. Body Art et psychopathologie adolescente », in *Champ psychosomatique*, n° 51, 2008, pp. 57-76, [En ligne]. DOI : 10.3917/cpsy.051.0057. URL : <https://shs.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-3-page-57?lang=fr>. Consulté le 22 novembre 2024.

GROSOLI Marco, « Bazin et ses lecteurs », in *Critique*, n° 857, octobre 2018, pp. 837-847, [En ligne]. URL : <https://shs.cairn.info/revue-critique-2018-10-page-837?lang=fr>. Consulté le 26 février 2025.

LAFONT Richard, « Ce que l'art apporte à la psychose (ou inversement) », in *Le Sociographe*, n° 6, 2001, pp. 107-113, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2005. DOI : 10.3917/graph1.006.0107. URL : <https://shs.cairn.info/revue-socio-graphe-2001-3-page-107?lang=fr>. Consulté le 2 octobre 2024.

MESSAGER Danielle, « L'art des fous exposé à Sainte-Anne », France Inter, Radio France, 28 septembre 2018, [En ligne]. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/l-art-des-fous-expose-a-sainte-anne-8663370>. Consulté le 18 mai 2025.

#### IV. Philosophie

##### a. LIVRES ET ESSAIS PHILOSOPHIQUES

BERGSON Henri, *Le Rêve*, Paris, Payot, collection « Petite Bibliothèque Payot », 2018 [1901], 112 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976 [1972], 700 p.

FOUCAULT Michel, *Les Anormaux : cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Seuil, collection « Hautes Études », 1999, 368 p.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des histoires », 1975, 352 p.

KIERKEGAARD Søren, *Miettes Philosophiques*, Paris, Points, 1996 [1844], 192 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais » n° 13, 1985 [1964], 108 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1979, 364 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel » n° 4, 1976 [1945], 540 p.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1978, 272 p.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophical Investigations*, traduit de l'allemand par G. E. M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953, 288 p. [En ligne]. URL : <https://static1.squarespace.com/static/54889e73e4b0a2c1f9891289/t/564b61a4e4b04eca59c4d232/1447780772744/Ludwig.Wittgenstein.-.Philosophical.Investigations.pdf> Consulté le 12 avril 2025.

DUFOURMANTELLE Anne, *Intelligence du rêve*, Paris, Rivages, collection « Petite Bibliothèque », 2024, 160 p.

## B. ARTICLES ET AUTRES RESSOURCES

BASSO Elisabetta, « Foucault entre psychanalyse et psychiatrie : “Reprendre la folie au niveau de son langage” », in *Archives de Philosophie*, vol. 79, n° 1, 2016, pp. 27-54, [En ligne]. URL : <https://shs.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2016-1-page-27?lang=fr>. Consulté le 18 septembre 2024.

RABANT Claude, « Remuer ciel et terre », in *Chimères*, 2014/3 N° 84, p.191-195. DOI : 10.3917/chime.084.0191. URL : <https://shs.cairn.info/revue-chimeres-2014-3-page-191?lang=fr>. Consulté le 5 février 2025.

ROUSSILLON René, *Travail de symbolisation*, p. 6 [En ligne], mis en ligne par l’auteur sur son site personnel, URL : <https://reneroussillon.com/wp-content/uploads/2015/04/le-travail-de-symbolisation.pdf>, Consulté le 25 mars 2025.

# Index

## a. PSYCHANALYSE ET PSYCHIATRIE

**Clivage** : mécanisme inconscient ayant pour objectif d'éviter les conflits internes. Lorsque deux réalités ne sont pas compatibles, elles sont développées séparément. Il n'y a donc pas de refoulement..... **p. 12.**

**Déni** : action de l'inconscient ayant pour objectif de refuser la reconnaissance d'une réalité évidente qui pourrait être traumatique.....**p. 23, 24.**

**Refoulement** : mécanisme non volontaire qui repousse dans l'inconscient un souvenir, un désir ou une idée qui peuvent être traumatique ou inacceptable.....**p. 12, 23, 88, 94, 105.**

**Schème** : structure mentale qui organise la perception de la pensée et l'action dans un cadre donné..... **p. 20.**

**Signifiant forclos** : concept lacanien. Élément vécu qui n'a jamais été intégré dans le Symbolique. Son rejet, ou forclusion, est à l'origine des symptômes psychotiques..... **p. 17, 47.**

**Sublimation** : transformation d'une pulsion en une production qui peut être valorisée (art, savoir, création).....**p. 35, 36, 41, 121, 141.**

## b. VOCABULAIRE DE LA PSYCHOSE

**Dissociation** : Désorganisation de la structure psychique. La perception du corps, de la pensée et des sensations ne forment plus une entité.....**p. 11, 44, 45, 59.**

**Paranoïa** : trouble défini par une grande méfiance du monde extérieur. Elle se traduit souvent par un délire de grandeur, de jalousie ou de persécution..... **p. 9, 10.**

**Schizophrénie** : forme de psychose caractérisée par une déconnexion au réel, un retrait social et la présence de délires et d'hallucinations..... **p. 7, 9, 11, 25, 26, 47, 59, 60.**

## c. NOTIONS ESTHÉTIQUES ET ARTISTIQUES

**Surimpression** : technique photographique qui permet la superposition de plusieurs images. Elle permet de dédoubler des sujets ou d'incruster un élément d'une autre image..... **p. 26, 32.**

# Table des matières

Remerciements	2
Résumé	3
Abstract	4
Sommaire	5
Introduction	7
I. Psychose : les mécanismes psychiques	9
1. Histoire de la psychose	9
a. Premières découvertes	10
b. Symptômes	11
c. Hallucinations	12
d. Délire	13
e. Sciences empiriques et subjectivité	14
2. Notions de psychanalyse	14
a. Je, moi et autre	14
b. Les registres : Symbolique, réel et imaginaire	15
c. Le Symbolique	15
d. L'Imaginaire	16
e. Le Réel	17
f. Signifiant forclos	17
g. Défauts de registre psychotique	19
h. Image du corps et schéma corporel : le stade du miroir	20
i. Un conflit interne : rejet, déni et reconstruction	23
3. Le cas NEBREDA	25
a. Schizophrénie paranoïde	25
b. Histoire et évolution de son Œuvre	26
c. Une Première série réfutée	28
d. Réception de son Œuvre : le malentendu	30
e. Autoportraits	31
f. Abandon	33
II. Du symptôme au visuel : la méthode psychotique	34
1. D'où et pourquoi vient l'œuvre ?	35
a. Mélancolie et sublimation	35
b. Art psychopathologique	36
c. Nécessité de créer	39
d. La fuite des idées	40
2. Effets et thématiques visuels	43
a. Impulsions psychotiques	43
b. Stéréotypes	44
c. Le miroir	46
d. La répétition	47

e. Couleurs	50
f. Géométrie	53
3. L'autoportrait : le corps travesti	56
a. La représentation du corps et du visage	56
b. Le corps maltraité et restructuré	59
c. La scarification	62
c. La pulsion de mort	68
III. Quand la psychose devient méthode : entre acte photographique et symptôme	73
1. Les limites du réel photographique	73
a. Une hyperconnexion au réel	73
b. Une hyperdéconnexion du réel	75
2. Art de fragmenter	78
a. La découpe de l'espace	79
b. La découpe du temps	83
c. Fonction de l'appareil photographique	85
3. Inquiétante étrangeté	87
4. Le Symbolique dans le médium photographique	91
a. L'acte de création comme symbolisation primaire	91
b. La communication symbolique	91
c. Un dessin jamais terminé	93
d. Le besoin insatiable de symbole	94
e. Une lecture onirique	97
f. Des symboles trop forts	99
5. Le Blocage de l'Imaginaire	107
6. Le Réel : l'origine de la structure psychotique de l'œuvre	109
7. La dernière série : une tentative de réconciliation ultime	114
Conclusion	120
Bibliographie	123
Index	134
Table des matières	135
Annexes	141
Présentation de la partie pratique : « Vous êtes ici. »	142

## Table des figures

**Figure 1** - NEBREDA David, *Autoportrait aux artères carotide et radiale ouvertes*, 1987-1989. Technique : crayon sur papier. Format : 32 × 25 cm. In NEBREDA, David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 146.

**Figure 2** - NEBREDA David, *On connaît la sensation de soif que produisent les grandes hémorragies. Entre l'immortalité qu'offre le viol de soi-même et celle qu'offre le viol de la mère, le choix paraît clair. D.N.N.*, 1998. Technique : sang sur papier. Format : 32 × 25 cm. In NEBREDA, David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 150.

**Figure 3** - NEBREDA David, *Sans titre*, 1989. Technique : photographie argentique couleur. Format : non précisé. In NEBREDA, David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 47.

**Figure 4** - CARSON Shelley, *Modèle de vulnérabilité partagée entre créativité et psychopathologie*, 2014. Technique : schéma extrait d'article scientifique. Format : non précisé. In CARSON, Shelley, « Leveraging the “mad genius” debate: Why we need a neuroscience of creativity and psychopathology », *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 8, article 771, 29 septembre 2014. DOI : 10.3389/fnhum.2014.00771. Consulté le 25 septembre 2024.

**Figure 5** - PRINZHORN Hans, *Schématisation des impulsions*, 1922. Technique : dessin sur papier, reproduction en noir et blanc. Format : non précisé. In PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'aliénés*, rééd. Paris, Gallimard, 1984, p. 69.

**Figure 6** - Visuels de communication de la série *Severance*, créée par Dan Erickson, réalisée par Ben Stiller et Aoife McArdle,

production Apple TV+, 2022. Affiches promotionnelles officielles.

**Figure 7** - Darren Aronofsky, *Black Swan*, 2010. Extrait du film : Natalie Portman face à un miroir fracturé. Film de fiction, couleur, 1h48, États-Unis, Fox Searchlight Pictures.

**Figure 8** - STERN Grete, *Dream No. 7, Who Will She Be?*, 1949. Technique : photographie argentique noir et blanc. Format : non précisé. In STERN Grete, *Sueños*, Valence, IVAM Centre Julio González, 1995.

**Figure 9** - NEBREDA David, *La trinité des miroirs*, 1989. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, 2000, p.80.

**Figure 10** - BECHER Bernd et Hilla, *Cooling Towers, Ruhr District*, 1983. Photographie argentique noir et blanc.

**Figure 11** - NEBREDA David, *Autoportrait agenouillé à la chaîne oscillante*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 69.

**Figure 12** - NEBREDA David, *Autoportrait reflété dans un miroir, hors champ, avec deux lambeaux de peau amputés du côté gauche*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 39.

**Figure 13** - KUSAMA Yayoi, *Dots Obsession*, 2003. Technique : installation immersive composée de ballons gonflables en vinyle, projections, miroirs et vinyle adhésif.

**Figure 14** - MUNCH Edvard, *Le Cri*, 1893. Technique : tempera et pastel sur carton. Format : 91 × 73,5 cm. Collection : Galerie nationale, Oslo.

**Figure 15** - NEBREDA David, *Torse avec bras derrière la tête et petite égratignure*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.

**Figure 16** - WOODMAN Francesca, *Sans Titre, Rome, 1978*. Technique : Photographie argentique noir et blanc. In WOODMAN Francesca, *Francesca Woodman*, sous la direction de Corey Keller, avec des essais de Julia Bryan-Wilson et Jennifer Blessing, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / D.A.P., 2011, p. 65.

**Figure 17** - WOODMAN Francesca, *Self-deceit #1, Rome, Italie, 1978*. Technique : photographie argentique noir et blanc. In WOODMAN Francesca, *Francesca Woodman*, sous la direction de Corey Keller, avec des essais de Julia Bryan-Wilson et Jennifer Blessing, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / D.A.P., 2011, p. 90.

**Figure 18** - NEBREDA David, *Sans Titre (L'ange avec le livre. Aide)*, 1999. Photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 133.

**Figure 19** - NEBREDA David, *Celui qui attend*, 1997. Photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 118.

**Figure 20** - WOODMAN Francesca, *On Being an Angel # 1, Providence, Rhode Island, 1977*. Technique : photographie argentique noir et blanc. In WOODMAN Francesca, *Francesca Woodman*, sous la direction de Corey Keller,

avec des essais de Julia Bryan-Wilson et Jennifer Blessing, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / D.A.P., 2011, p. 39.

**Figure 21** - D'AGATA Antoine, *Sans titre*, extrait de la série *Anticorps*, 2013. Technique : photographie couleur. In D'AGATA Antoine, *Anticorps*, Paris, Éditions Xavier Barral / LE BAL, 2013.

**Figure 22** - CHARNLEY Bryan, *9th Self-Portrait*, 1991. Technique : huile sur toile. Format : 51 × 51 cm. [En ligne], URL : <https://wellcomecollection.org/works/cz9pjxrd> .

**Figure 23** - PANE Gina, *Azione Sentimentale*, 1973. Technique : performance documentée par 16 épreuves gélatino-argentiques en noir et blanc. [En ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cj7rGr9> .

**Figure 24** - SCHWARZKOGLER Rudolf, *6. Aktion, No. 29*, 1966. Technique : épreuves gélatino-argentique en noir et blanc. [En ligne], URL : <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/500.1995.a-1/>.

**Figure 25** - NEBREDA David, *Les blessures aux pieds sont déjà refermées*, 1989–1990. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 71.

**Figure 26** - WOODMAN Francesca, *Sans titre, Rome, 1977–1978*. Technique : photographie argentique noir et blanc. WOODMAN Francesca, *Francesca Woodman*, sous la direction de Corey Keller, avec des essais de Julia Bryan-Wilson et Jennifer Blessing, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / D.A.P., 2011, 224 p.

**Figure 27** - WOODMAN Francesca, *MacDowell Colony, Summer*, vers 1979.

Technique : photographie argentique noir et blanc. In WOODMAN Francesca, *Francesca Woodman*, sous la direction de Corey Keller, avec des essais de Julia Bryan-Wilson et Jennifer Blessing, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / D.A.P., 2011.

**Figure 28** - NEBREDA David, *L'Ange de l'Annonciation, Il désigne les limites de la création originelle, de l'éducation et de la photographie*, 1999. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000.

**Figure 29** - *Représentation schématique des quatre espaces mis en tension dans la prise d'une photographie*. Schéma généré par intelligence artificielle (ChatGPT, OpenAI), 2025

**Figure 30** - NEBREDA David, *Autoportrait agenouillé, avec doigts coupés et deux blessures par amputation du sexe*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 73.

**Figure 31** - NEBREDA David, *Contre-jour sur la fenêtre. Il désigne la présence de quelqu'un dans l'autre pièce. Autoportrait en ouvrant et fermant les yeux ; il essaie de la sorte de représenter la peur*, 1989-1990. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 82.

**Figure 32** - NEBREDA David, *La main brûlée*, 1989-1990. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 81.

**Figure 33** - WALL Jeff, *Picture for Women*, 1979. Technique : photographie couleur, tirage argentique grand format (caisson lumineux).

Format : 142,5 × 204,5 cm. [En ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/5pbYFvv>

**Figure 34** - NEBREDA David : *Conversation sacrée*, 1989-90. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, 2000, p. 90.

**Figure 35** - NEBREDA David : *Pluie d'eau, de lait et de sang sur les mouches qui espèrent la résurrection sur la fenêtre de la deuxième résidence*, 1989-90. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 92.

**Figure 36** - NEBREDA David : *Visage couvert du sang le plus pur. Il ne veut pas voir l'invasion de son cerveau. La fin d'une famille de malades*, 1989. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 79.

**Figure 37** - NEBREDA David : *Le fil de la mère*, 1989-1990. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 59.

**Figure 38** - NEBREDA David : *Sans Titre*, 1983-89. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 30.

**Figure 39** - NEBREDA David : *Sans Titre*, 1983-89. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 28.

**Figure 40** - NEBREDA David : *Il Suit l'ordre*, 1989-90. Technique : photographie argentique couleur. In NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 50.

**Figure 41** - NEBREDA David : *Autoportrait agenouillé*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 19.

**Figure 42** - NEBREDA David, *Sur l'avènement*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 33.

**Figure 43** - NEBREDA David : *Autoportrait agenouillé, avec la boîte à couteaux*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 32.

**Figure 44** - NEBREDA David : *Sans Titre*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 43.

**Figure 45** - NEBREDA David : *Sans Titre*, 2004. Technique : photographie argentique noir et blanc. In NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 65.

**Figure 46** - BAIJER Julie, *De l'extérieur*, 2025. Technique : photographie couleur, tirage contrecollé (1,3x1,5m).

**Figure 47** - BAIJER Julie, *De l'intérieur*, 2025. Technique : photographie couleur, tirage contrecollé (1,3x1,5m).

**Figure 48** - BAIJER Julie, *Et vous*, 2025. Technique : photographie couleur, simulation de tirage sur support miroir (20x30cm).

**Figure 49** - BAIJER Julie, *Variation 1*, 2025. Technique : photographie couleur, tirage jet d'encre (20x30cm).

**Figure 50** - BAIJER Julie, *Variation 2*, 2025. Technique : photographie couleur, tirage jet d'encre (20x30cm).

**Figure 51** - BAIJER Julie, *Variation 3*, 2025. Technique : photographie couleur, tirage jet d'encre (20x30cm).

**Figure 52** - BAIJER Julie, *Variation 4*, 2025. Technique : photographie couleur, tirage jet d'encre (20x30cm).

**Figure 53** - BAIJER Julie, *Variation 5*, 2025. Technique : photographie couleur, tirage jet d'encre (20x30cm).

**Figure 54** - BAIJER Julie, *Variation 6*, 2025. Technique : photographie couleur, tirage jet d'encre (20x30cm).

## Annexes

**Annexe 1** : Série (extrait) - GOLDIN Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, 1981 - 1996

Technique : photographie argentique couleur.

Livré édité en 1986, 144 pages, 127 photographies.

Cette série photographique de Nan GOLDIN constitue un journal visuel intime de sa vie. Nan GOLDIN explore l'amour, le genre, la sexualité, et la précarité émotionnelle avec brutalité. Cette œuvre autobiographique est intégrée à cette étude car elle interroge la manière dont le corps en souffrance est représenté, à travers des autoportraits mais également avec la représentation du monde vécu. C'est un processus de sublimation et de symbolisation qui traite de thématiques telles que le traumatisme, la dépendance, la souffrance psychique et physique.

**Annexe 2** : Série (extrait) - D'AGATA Antoine, *CAMBODGE*,

Technique : photographie couleur.

Cette série d'Antoine D'AGATA présente de manière récurrente des corps nus, qui s'entremêlent dans un flou de bouger. Ce flou constitue des corps aux formes nouvelles et leur déréalisation engendre une construction imaginaire auprès du spectateur. Cette série saisit l'intensité des rapports charnels tout en questionnant sur la place du photographe documentaire. L'intensité et l'intimité de ces images interroge sur le voyeurisme dans la photographie et sur la distance entre le photographe et son sujet. En effet, Antoine D'AGATA est reconnu pour son implication sans limite dans l'environnement de ses sujets, documentant ainsi des sujets sensibles de l'intérieur.

**Annexe 3** : extrait de l'œuvre de Adolf WÖLFLI

Source : collection de l'Art Brut, Lausanne.

Adolf WÖLFLI est l'un des précurseurs de l'Art Brut. Le livre écrit par Walter Morgenthaler étudie sa pratique artistique pour y déceler un lien entre création et folie. L'œuvre de Adolf WÖLFLI s'inscrit dans la lignée des productions d'aliénés, dont la pratique artistique est novatrice à cette époque. Ses créations sont minutieuses, géométriques, répétitives et témoignent d'un grand souci du détail. La représentation du visage y est presque systématique, et ces visages présentent toujours des traits similaires.

**Annexe 4** : extrait de l'œuvre de Francesca WOODMAN

Technique : photographie argentique noir et blanc.

Source : WOODMAN Francesca, *Francesca Woodman*, sous la direction de Corey Keller, avec des essais de Julia Bryan-Wilson et Jennifer Blessing, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art / D.A.P., 2011, 224 p.

**Annexe 5** : extrait de la première série de David NEBREDA

Technique : photographie argentique noir et blanc.

Source : NEBREDA David, *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, 205 p.

## Présentation de la partie pratique : « Vous êtes ici. »

### a. FICHE TECHNIQUE

Mon projet photographique s'articule autour d'un grand tirage recto-verso (1,5x1,3m), suspendu au plafond. De chaque côté de cette structure se trouve la représentation photographique d'un même espace, vu de l'intérieur et de l'extérieur. Ce même espace est symbole de la psyché, lieu du symptôme psychotique, et c'est la manière dont il dialogue avec son environnement qui trahit sa déconnexion du réel. Toute l'installation photographique gravite autour de la représentation de cet espace intime.

Autour de ces deux grandes images, une mosaïque de petits tirages complète l'installation : certains sont des miroirs, d'autres sont des variations des images principales, dans lesquelles l'interface entre intérieur et extérieur est travaillée. La matière vitrée est exploitée et devient un filtre, un seuil et une interface plus ou moins perméable. Ces variations explorent la possibilité d'ouverture, ou au contraire le renforcement de l'isolement. Il s'agit de 18 petits formats (20x30cm). D'un côté 9 tirages qui sont des variations du même espace et qui représentent la porosité de l'interface entre intérieur et extérieur. De l'autre côté, 9 autres images tirées sur miroir, permettant ainsi au spectateur de se voir dans l'espace représenté ainsi que d'apercevoir le reflet du grand tirage au second plan de leur reflet.

### b. PRÉSENTATION

J'ai voulu créer un espace autonome, coupé du monde, mais qui demeure intime, caractéristique de la psyché. Il s'agit d'un espace intérieur, clos, marqué par la personnalité, qui fonctionne comme une boîte : une métaphore visuelle de l'enfermement psychique. Cet espace est déconnecté de l'espace et du temps, à l'image du symptôme psychotique : jour et nuit coexistent, les repères temporels sont brouillés. Le réel y est altéré.

La psychose induit un rapport à l'autre profondément dégradé. Dans la perception du sujet psychotique, ses pensées et celles de l'autre ne sont pas différenciées. Ce brouillage mène à une déconnexion progressive du monde extérieur, un isolement parfois volontaire, parfois subi, lié à l'incompréhension du réel. C'est cette logique que j'ai voulu matérialiser : un espace fermé de l'intérieur, autonome, dans lequel on peut entrer mais dont on ne peut sortir.

Le miroir devient l'élément symbolique central : il clôt l'espace, le scelle, tout en le rendant visible. Il marque la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, tout en rendant cette frontière instable. Le miroir devient le sceau du psychotique. Il évoque le stade du miroir lacanien, que nous avons introduit comme point d'origine possible de la psychose dans notre étude. Lors de cette étape, le sujet tente d'unifier son image visuellement, et de faire corps psychiquement et physiquement. Mais dans cette installation, le miroir n'unifie pas : il isole. Il transforme l'intimité de la psyché en huis-clos, en prison. Le rôle particulier qu'il endosse ici est le même que celui qui est perçu par le psychotique.

Le spectateur est d'abord confronté au problème par le grand tirage : un espace clos, qui n'obéit pas aux lois naturelles consensuelles. Il est ensuite confronté sans le savoir au dispositif même de la prise de vue. Ici, nous faisons référence au dispositif hypothétique de la photographie citée dans notre étude : *Picture for Women* de Jeff Wall et à l'impression de voyeurisme de l'installation immersive *Étant donnés* de Marcel Duchamp.

Les images en petit format, situées face au grand tirage nous questionnent autrement. Par le jeu de reflets, il est amené à s'apercevoir dans la prison, à occuper cet espace mystérieux mais rassurant. Cet échange entre le dedans et le dehors est aussi une réflexion sur la porosité de cette prison perceptive : peut-on passer de l'autre côté, la contourner, la traverser ? Peut-on sortir d'un espace dont on est soi-même le verrou ?

Cet espace photographique se situe à tous les croisements : celui du réel et de l'irréel, de l'imaginaire et du réel, de l'intime et du public. C'est une prison perceptive, mais aussi un espace de projection. Elle reflète l'expérience de l'enfermement psychique du sujet psychotique, et tente d'en faire l'expérience au spectateur. Une prison qui n'est que soi-même.

c. CARTEL

La psychose est une déconnexion du réel sans condition.

Le stade du miroir, décrit par Jacques LACAN, nous apprend que c'est l'appréhension du miroir, la découverte de son enveloppe corporelle, qui définit son être au monde. C'est également à ce moment que la psychose peut se développer, dans la non-identification de sa pensée à son corps réel. Ainsi, le corps devient étranger, menaçant.

La psychose induit une perception altérée et interdit la distinction entre soi et le monde extérieur. L'isolement physique et psychique devient une solution.

Le miroir, point d'origine du symptôme psychotique, devient le sceau de l'expérience psychotique : il condamne l'espace psychique.

Maurice MERLEAU-PONTY, philosophe, nous informe de la tension inhérente au miroir : « Quant au miroir il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. ». Cette illusion serait-elle le point d'entrée à la dimension du réel psychotique ?

Et si ce miroir, sceau de la psychose, était une manière d'appeler l'Autre, de vous appeler ?

Aujourd'hui, vous êtes ici, peut être réussirez-vous à franchir les frontières du réel consensuel et ainsi, accéder à celui de la psychose.

À mi-chemin entre intérieur extérieur, réel irréel.

Une approche radicale et symbolique de la psychose.

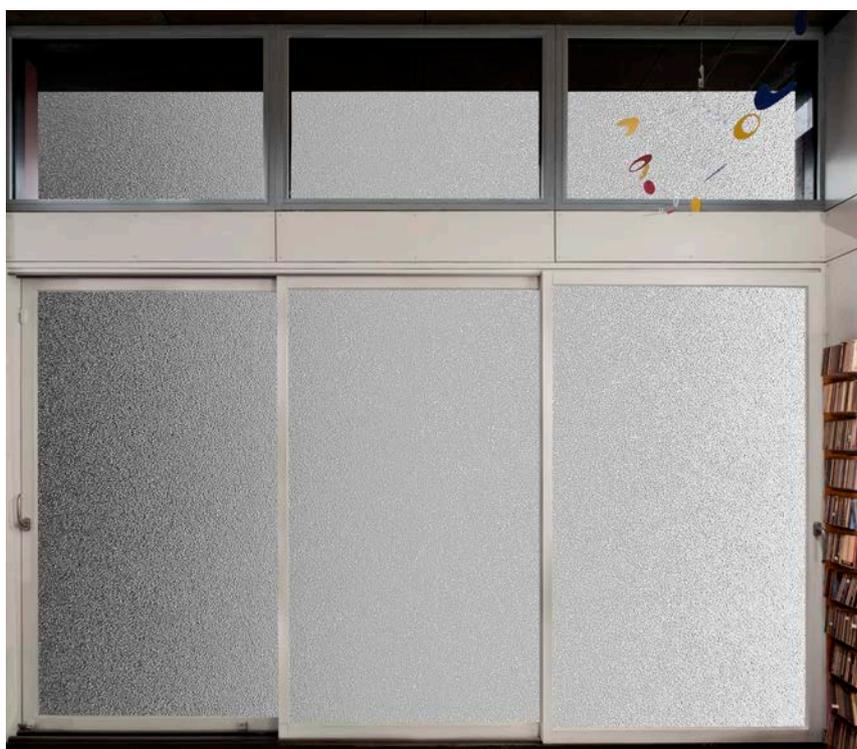
d. VISUELS



**Fig. 46** - BAIJER Julie, *De l'extérieur*, 2025  
Tirage contrecollé (1,3x1,5m)



**Fig. 47** - BAIJER Julie, *De l'intérieur*, 2025  
Tirage contrecollé (1,3x1,5m)



**Fig. 48** - BAIJER Julie, *Et vous*, 2025  
Simulation de tirage sur support miroir (20x30cm)



**Fig. 49** - BAIJER Julie, *Variation 1*, 2025  
Tirage jet d'encre (20x30cm)



**Fig. 50** - BAIJER Julie, *Variation 2*, 2025  
Tirage jet d'encre (20x30cm)



**Fig. 51** - BAIJER Julie, *Variation 3*, 2025  
Tirage jet d'encre (20x30cm)



**Fig. 52** - BAIJER Julie, *Variation 4*, 2025  
Tirage jet d'encre (20x30cm)



**Fig. 53** - BAIJER Julie, *Variation 5*, 2025  
Tirage jet d'encre (20x30cm)



**Fig. 54** - BAIJER Julie, *Variation 6*, 2025  
Tirage jet d'encre (20x30cm)