

BULLETIN de la



SOCIÉTÉ DES SCIENCES MÉDICALES
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG

Fondé en 1864

NUMÉRO SPÉCIAL



fonds national de la
recherche

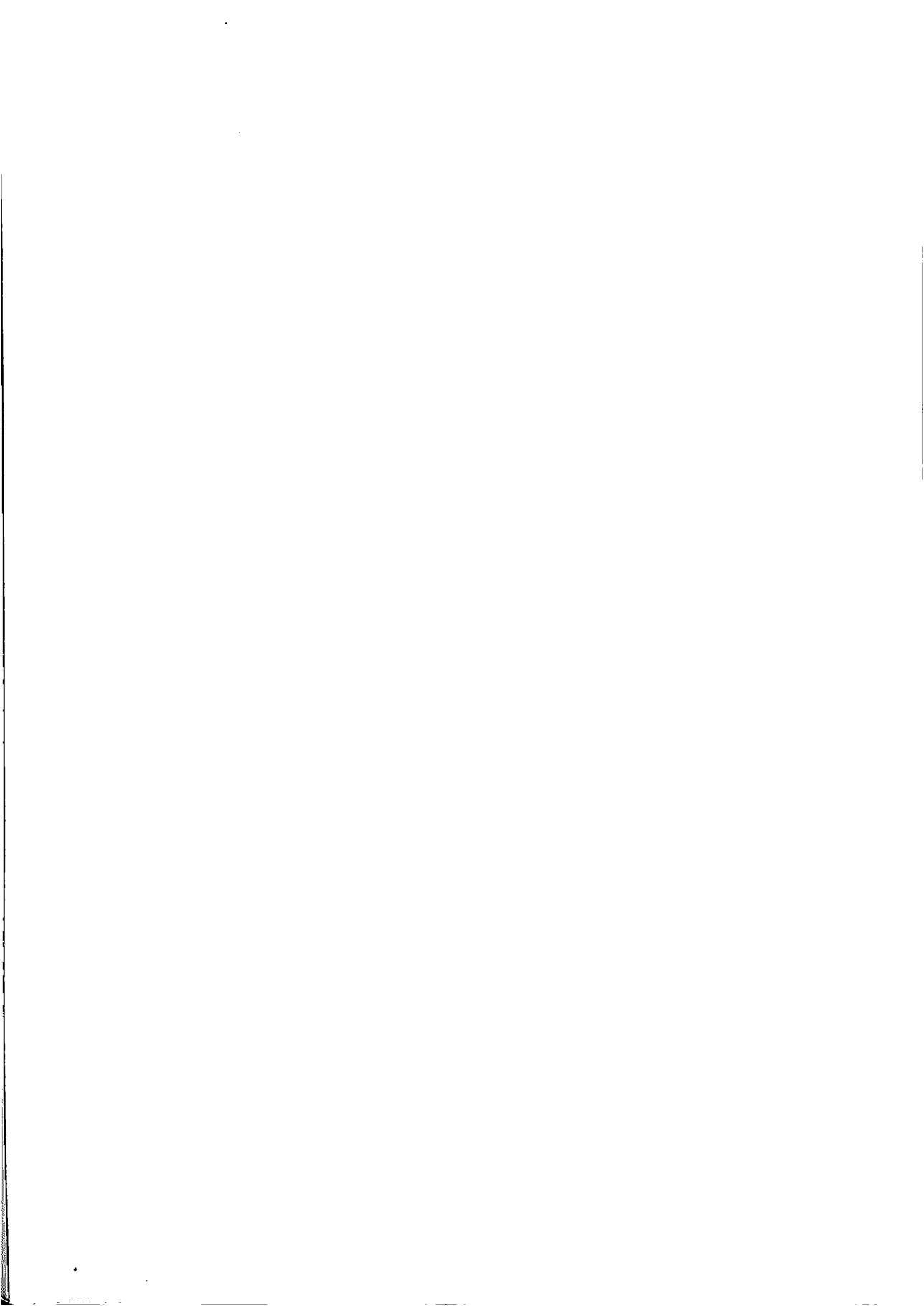


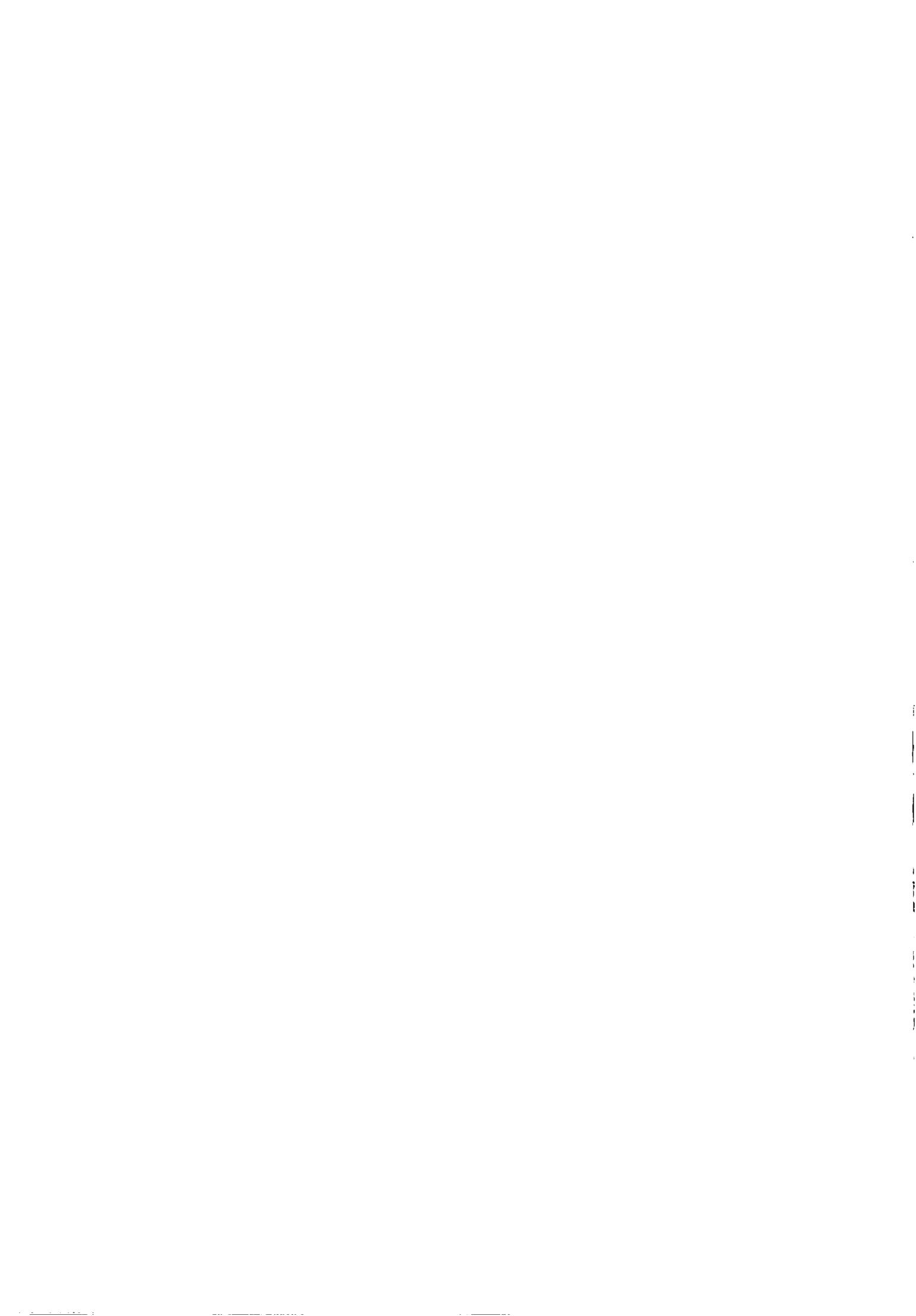
Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean
Luxembourg



CRP SANTÉ

2/05





BULLETIN

de la

Société des Sciences Médicales
du Grand-Duché de Luxembourg

Numéro spécial

2

2005



Bulletin de la Société des Sciences Médicales du Grand-Duché de Luxembourg

Publié sous la direction du Conseil d'Administration
de la Société des Sciences Médicales, Section des Sciences Médicales
de l'Institut Grand-Ducal

www.ssm.lu

Conseil d'Administration de la Société des Sciences Médicales:

Président: Prof. H. Metz FRCP (Edin.)
Vice-président: Prof. R. Wennig
Secrétaire général: Dr M. Keipes
Trésorier: Dr M. Schroeder;
Membres: Dr G. Berchem; Prof. M. Dicato FRCP (Edin.);
Jacqueline Genoux-Hames (pharmacienne);
Prof. Cl. Muller; Prof. Ch. Pull;
Dr R. Stein; Dr G. Theves; Dr R. Welter.
Dr R. Blum; Dr P. Burg.

Bulletin de la Société des Sciences Médicales:

Administration: Dr M. Keipes, secrétaire général
Dr P. Burg, assistant au secrétaire
Clinique Ste-Thérèse,
36, rue Zithe, L-2763 Luxembourg
Tél: ++352 48 41 31 – Fax: ++352 26 31 03 93
GSM: ++352 091 199 733
E-mail: mkeipes@hotmail.com
Compte en banque:
Dexia LU14 0024 1014 1150 0000

Rédaction: Dr G. Theves et Dr G. Berchem
63, rue de Luxembourg, L-8140 Bridel
Tél: ++352 33 99 69 – Fax: ++352 26 330 781
E-mail: georges.theves@pt.lu et
berchem.guy@chl.lu

Copyright 2005 by Société des Sciences Médicales du Grand-Duché de Luxembourg.

Impression: saint-paul luxembourg



Journées de Printemps de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression

avec la participation de la Société Internationale
de Psychopathologie de l'Expression

vendredi 25 et samedi 26 juin 2004
à l'Université du Luxembourg Campus Limpertsberg

Organisation:
CRP-Santé Luxembourg avec le soutien du FNR

ainsi que de l'Institut Grand-Ducal, Section des Arts et Lettres,
de l'Institut Grand-Ducal, Section des Sciences,
de la Société des Sciences Médicales

Sous le haut patronage
du Ministère de la Culture, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche
du Ministère de la Santé
de la Ville de Luxembourg
de l'Ambassade de France

Le statut ambigu de l'art: entre l'être et l'apparence

Argument:

En parlant de l'art, Platon fait la distinction entre la copie fidèle et le simulacre. La première renvoie au modèle véritable dont elle atteste l'existence en manifestant son absence, tandis que le second est trompeur, visant à se faire passer pour son modèle.

La considération de la nature ambiguë de l'art peut nous engager sur des pistes de réflexion multiples: L'art sert-il à dévoiler ou à masquer la vérité de son créateur? Quelle est la fonction du beau en psychopathologie? A quelles conditions la production artistique est-elle au service du symptôme? Quels sont les dangers de l'esthétisme en art thérapie? Comment s'expriment les relations entre le vrai self et le faux self, ainsi qu'entre le corps réel, le corps imaginaire et le corps symbolique? Comment s'articule la recherche de l'essentiel à la prédilection pour l'ornementation dans l'histoire des styles artistiques? Comment arrivons-nous à intégrer la subjectivité et l'objectivité dans la recherche en art thérapie?

Chers amis, vous êtes invités à suivre l'une ou l'autre de ces pistes ou à découvrir d'autres prolongements du thème proposé.

Lony Schiltz

Présidente du comité d'organisation local:

Dr. Lony Schiltz, CRP-Santé Luxembourg



Programme scientifique

Journée du vendredi 25 juin:
Université du Luxembourg Campus Limpertsberg

- 8.30-9.00** Accueil des participants
- 9.00** Allocation d'ouverture de Monsieur le Professeur Pierre Moron
Allocation de bienvenue du Docteur Guy Roux
Allocations de bienvenue des personnalités locales
- 9.30-10.30** Salle A: *Séance plénière:*
Président de séance: Professeur Pierre Moron
Jacqueline Verdeau-Paillès: *La pensée affective, de la création artistique à l'hallucination, de l'être à l'apparence.*
- 10.30-11.00** Pause
- 11.00-12.30** Salle A: **Président de séance: Professeur Charles Pull**
André Michels: *Le fantasme et le réel.*
Les limites de la représentation
Guy Roux: *Patients et artistes*
Michel Laxenaire: *Un marin très ambigu:*
Peter Grimes de Benjamin Britten
- 11.00-12.30** Salle B: **Président de séance: Dr Jean-Gerald Veyrat**
Youssef Mourtada: *Ethique et esthétique*
Eliane Burnet: *Louise Bourgeois: Pour un art de l'ambiguïté*
Françoise Dufay-Vuillemin: *Passerelles et passereaux*
- 12.30-14.00** Déjeuner
- 14.00-15.00** Salle A *Séance plénière:*
Président de séance: Professeur Michel Laxenaire
Jean-Gerald Veyrat: *L'illusion cinématographique.*
Des anamorphoses à la nuit américaine
- 15.00-16.00** Salle A: **Président de séance: Dr Jean-Paul Mathieu**
Gilles Perriot: *L'ambiguïté comme raison d'être de la photographie*
Pierre Moron et Gilles Perriot: *Photographie – Peinture:*
une rencontre qui interroge. A propos de peintres photographes au tournant du siècle dernier

- 15.00-16.00** Salle B: **Président de séance: Dr Guy Roux**
Thierry Simonelli: *Psychanalyse et créativité*
Simone Belleville: *L'art, la partie sage de l'être*
Brigitte Gallini: *Quand la pathologie est art*
- 16.00-16.30** Pause
- 16.30-18.00** Salle A: **Président de séance: Dr Youssef Mourtada**
Michelle Morin: *Visions d'Iris: L'œuvre picturale, expressions de fantasmes inconscients et d'affects*
Laetitia Salabert: *Henri de Toulouse-Lautrec: Au-delà de l'œuvre, la vie d'un artiste aux prises des enjeux existentiels de l'apparence et de la vérité*
Francis Couvreur: *Beauté, esthétique, art thérapie, rencontre hasardeuse ou passage obligé*
- 16.30-18.00** Salle B *Symposium de recherche*
«Art thérapie et construction de l'identité»
Partie 1: Présidente de séance: Dr Jacqueline Verdeau-Paillès
Lony Schiltz: *Organisation limite et marginalisation: ouverture sur la musicothérapie*
Marianne Barthelemy-Schomer: *Les berceuses de l'origine*
Mylène Konz: *Personnalité et contes de fée*

Journée du samedi 26 juin:
Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumünster

- 9.00-10.00** Séance plénière: **Président de séance: Professeur Pierre Moron**
Jean-Marie Barthélémy: *Entre authenticité et facticité.*
L'ambiguïté de l'art: A propos des autoportraits croisés de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Emile Bernard et Charles Laval
- 10.00-10.30** Pause
- 10.30-12.00** Salle A: **Président de séance: Dr Gilles Perriot**
Paul Kremer: *L'art et le concept*
Anne-Marie Langeard-Duvivier: *L'écoute musicale: Entre objectivité et subjectivité:*
Pierre-Paul Costantini: *«C'est l'éclair qui gouverne tout».*
Entre l'être et l'apparence. Les figures de l'étrange
- 10.30-12.00** Salle B *Symposium de recherche*
Partie 2: **Président de séance: Professeur Henri Metz**
Rita Lupo: *Renouer avec son identité d'antan*
Dana Ruffolo: *Du moi ressenti au moi figuré*
Dominique Sternon: *Etablir une rencontre authentique avec des personnes atteintes d'un handicap mental profond*
- 12.00-14.00** Déjeuner
- 14.00-15.30** *Symposium CRP-Santé: Art thérapie et exclusion sociale*
Président de séance: Professeur Jean-Marie Barthélémy
Lony Schiltz & Barbara Houbre: *Pathologie adaptative et troubles identitaires*
Résultats d'une étude exploratoire
Caroline Martiny: *Entre la toxicomanie, la prison et l'amour*
- 15.30-16.00** Pause
- 16.00-16.30** Séance plénière. **Conclusion des Journées**



La pensée affective, de la création artistique à l'hallucination, de l'être à l'apparance

J. Verdeau-Paillès

Résumé

Si la production artistique semble être parfois au service du symptôme, à l'inverse, il arrive que le symptôme soit au service de la création artistique.

«Erreurs dans l'assignation attribuée aux phénomènes psychiques dans l'échelle des réalités», les hallucinations retiendront notre attention.

Avec comme toile de fond l'affectivité qui colore toute la vie psychique, des transitions insensibles font passer du psychisme normal à la rêverie, au rêve et au délire.

L'étude du mécanisme des hallucinations a fait couler beaucoup d'encre; ces «perceptions sans objets» qui surviennent en dehors de toute stimulation sensorielle ont fasciné les médecins, les scientifiques, mais aussi les philosophes, les poètes, les écrivains, les peintres, les musiciens... Certains d'entre eux en ont été la proie. Tantôt la marque des troubles mentaux s'est imprimée dans leurs œuvres; tantôt on leur a reconnu une valeur créatrice, et de ses hallucinations l'artiste a fait une œuvre d'art...

Le problème des rapports entre les troubles mentaux et la création artistique, fréquemment soulevé, est loin d'être résolu.

Mots clefs: L'être et le paraître, la création artistique, l'œuvre d'art, les hallucinations, l'affectivité.

The affective thought, from artistic creation to hallucinations, from the being to appearance

Summary

If artistic productions seem to be sometimes in the service of the symptoms, inversely, it may happen that the symptoms are in the service of the artistic creation. Defined as being "error in the role allocated to psychic phenomena within the scale of realities", the hallucinations will hold our attention. With affectivity as a backdrop, which lends color to the whole psychic life, impercep-

tible transitions lead from normal psyche to dreamy states, dreams and delirium. The study of the mechanisms of hallucinations has been much written about; those "perceptions without object" which occur without any sensorial stimulation fascinate physicians, scientists, philosophers, poets, writers, painters, musicians....

Some of them suffered from such symptoms. Sometimes the mark of mental troubles is engraved on their works. Sometimes a creative value has been acknowledged to them. From their hallucinations, several artists have done works of art.

The question of the relations between mental troubles and artistic creation, often discussed, is far from being settled.

Key words: The being and the appearance, artistic creation, works of art hallucinations, affectivity.

Introduction

Si l'ambiguïté de son statut place l'art entre l'être et l'apparence, de même la vie quotidienne, la vie sociale, l'expérience culturelle, la vie intérieure et les dérèglements de l'esprit mettent en jeu l'être et le paraître sous forme d'opposition, d'alternance ou d'association. Le fonctionnement psychique normal, les processus de la création artistique, les productions pathologiques ont en commun le support de la vie affective. La référence à l'affectivité est inévitable au cours d'une réflexion sur «l'être» et le «paraître» dans les différentes expressions de la pensée...

Mais d'abord, essayons de donner de ces deux termes une courte définition:

«L'être évoque la présence dans son authenticité, sa vérité, sa spontanéité.» Le «paraître» se réfère à une apparence superficielle, voire trompeuse, traduit le désir de briller, de faire de l'effet, de «jeter de la poudre aux yeux»,... attitude fréquente que stigmatise J. J. Rousseau lorsqu'il écrit: «Tous mettent leur être dans le paraître»... autrement dit: la plupart des gens s'efforcent par tous les moyens de se donner une apparence qui les valorise au détriment de l'authenticité». Le verbe «paraître» exprime plutôt le résultat des efforts qu'accomplit l'individu pour se montrer sous son meilleur jour. Le verbe «sembler» se rattacherait plutôt à la manière dont l'observateur considère ceux qui cherchent à se montrer autres qu'ils ne sont.

L'apparence est ce qui se présente immédiatement à la vue et à l'esprit. On doit distinguer l'apparence vraie ou phénomène avec le sens dérivé de «vraisemblance» ou «présomption», de la fausse apparence encore appelée «faux-semblant» ou «illusion».

L'une et l'autre restent du domaine du paraître que la philosophie oppose à la chose en soi, à la substance, qui est du domaine de l'être.

La Science, partant de l'analyse des apparences pour démêler le vrai du faux, parvient à saisir l'ordre et l'enchaînement des phénomènes. L'analyse psychologique et le processus psycho-thérapeutique ne procèdent pas autrement.

Avant de poursuivre, nous donnerons trois exemples anecdotiques de l'être et du paraître, les deux premiers concernant une personne, le troisième concernant à la fois un objet et son propriétaire.

Le premier exemple fait intervenir la tragédienne Rachel: elle livre dans ses confidences une constatation du registre de l'être: «Vous ne pouvez pas savoir à quel point j'étais laide étant petite, et d'une laideur comique, ce qui est pire que tout»... La suite est du registre du paraître: «Mais un jour, mon père me conduisit au musée du Louvre. Devant les statues des antiques, je trouvai que c'était beau la beauté, et je décidai de devenir belle»... Ainsi mit-elle tous ses efforts à paraître, en attendant que sa beauté devienne une seconde nature après n'avoir été qu'une apparence.

L'évocation d'aspects particuliers de la personnalité et de la biographie de Ludwig van Beethoven sera le deuxième exemple.

Pendant toute sa vie, Beethoven a fait planer un doute sur ses origines, laissant supposer qu'il pourrait être de naissance aristocratique, un fils naturel du Roi de Prusse (1). Van Beethoven (qui, en néerlandais signifie «du champ de betteraves») pouvait-il devenir «von Beethoven», faisant du roturier un noble allemand?... que cherchait-il?... à nier ses origines modestes pour se sentir l'égal des nobles dont sa musique le rapprochait?... Il y avait chez lui incontestablement un besoin de compensation d'une enfance malheureuse, entre un père violent, alcoolique et tyrannique qui supervisait ses études musicales à coup de châtiments corporels, et une mère tuberculeuse, triste, effacée, peu démonstrative mais à laquelle il était profondément attaché. Le musicologue Maynard Solomon, cité par Maurice Porot et par Olivier Bellamy, interprète ses fantasmes de filiation comme «le cri du cœur d'un enfant demandant l'amour de ses parents» (2).

Mais un autre événement dramatique explique les difficultés du compositeur à affirmer son identité. Ludwig van Beethoven était le second d'une fratrie de six enfants. Un peu plus d'un an avant sa naissance, un frère aîné était venu au monde, qui mourut à l'âge de quatre jours. Ses parents l'avaient prénommé Ludwig. Ludwig van Beethoven était «un enfant de remplacement... condamné au non-être»... jusqu'au moment où il pourrait enfin se réaliser (3). Maynard Solomon fait remarquer que jamais Ludwig van Beethoven n'a voulu connaître ni indiquer son âge exact, contestant la date de naissance qui figurait sur les documents administratifs, pour mettre une distance aussi grande que possible entre son aîné mort en bas-âge et lui-même... Pour avoir son identité propre et pouvoir s'affirmer, il lui fallait **PARAÎTRE AUTRE QUE CE QU'IL ÉTAIT**.

Le troisième exemple met en scène l'actrice Hortense Schneider, l'égérie de Jacques Offenbach. Le prince Edouard d'Angleterre était l'un de ses fervents

admirateurs. Un jour, alors qu'elle flânait dans les galeries du Palais Royal, Hortense Schneider remarque dans une boutique un bijou sans valeur mais dont la forme et la couleur attirent les regards. Ce faux bijou, s'il a l'éclat d'un objet précieux, n'en possède que l'apparence. Tandis qu'elle en faisait l'acquisition, elle ne s'était pas rendue compte qu'un témoin assistait à la scène. Deux semaines plus tard, elle reçoit la réplique exacte du bijou fantaisie qu'elle a acheté, mais cette fois en or et serti de pierres précieuses véritables. Une carte est jointe au cadeau, ainsi libellée: «Une grande Duchesse ne peut se satisfaire d'un bijou qui ne soit pas authentique. C'est ce qu'en pense votre ami le Prince de Galles» (4)... On devine l'allusion au rôle de la grande Duchesse de Gerolstein qui valut à Hortense Schneider de côtoyer... et plus encore... les grands de ce monde, et d'obtenir que sa calèche pénètre dans l'Exposition universelle par la porte réservée aux Altesses Royales. L'apparence était celle d'une grande Duchesse... d'opérette, la réalité du personnage était celle d'une ravissante jeune femme, excellente comédienne et divine cantatrice. Quant au bijou, s'il est rare qu'un vrai bijou soit la copie d'un faux, si c'est plutôt l'inverse que l'on rencontre, en tous cas le choix n'en est pas difficile: il est sans nul doute souhaitable que la qualité de l'être et l'éclat du paraître coïncident.

Hortense Schneider nous apporte la preuve que le jeu de l'être et du paraître, qui est l'essence même de l'expression théâtrale, peut déborder sur la vie quotidienne et donner lieu à des situations insolites et cocasses à condition qu'elles soient bien maîtrisées.

Mais lorsque le sujet se laisse prendre à l'apparence jusqu'à en oublier son être véritable, cela peut conduire à des dérives dramatiques ou pathologiques. Qui ne se souvient de la destinée tragique de Ruy Blas?

Les concepts de l'être et du paraître ont préoccupé les philosophes depuis l'Antiquité.

Pyrrhon, philosophe du III^e siècle av. J.C., étend le concept d'apparence, tandis qu'il exprime la négation de la notion d'être (5). S'opposant à la métaphysique traditionnelle, il prétend que l'individu n'est pas vraiment un être. Il n'est qu'une figure qui passe, une ombre, une apparence fugitive sans consistance ni durée. Il n'y a plus ni être-objet, ni être-sujet, tout se résoud en apparence.

Aristote, lui, fait la distinction entre l'être et l'apparence.

Platon, s'exprimant à propos de l'art, s'emploie à distinguer dans l'apparence la copie fidèle et le simulacre: tel est l'un des thèmes proposés à notre réflexion.

Descartes donne un sens différent aux termes «apparence» et «représentation». Nous n'avons pas affaire aux choses elles-mêmes mais à nos représentations des choses. Il faut donc démontrer que les choses, c'est à dire ce qui est représenté par les représentations, ont une existence réelle. Autrement dit, les termes «l'être», «la représentation de l'être» et «son apparence» doivent être pris en compte dans leurs rapports mutuels.

Notre étude se fera selon deux axes:

- l'être et le paraître dans la vie normale, de la vie quotidienne et de la vie sociale à l'expérience culturelle et à la vie intérieure;
- l'être et le paraître en pathologie mentale.

Ce sont parfois des transitions insensibles qui permettent de passer de la pensée normale à la pensée morbide, toutes deux sous-tendues par la vie affective, leur dénominateur commun.

I. L'être et le paraître dans la vie normale: vie quotidienne, vie sociale, expérience culturelle et vie intérieure

A. L'être et le paraître dans la vie quotidienne

Nous prendrons trois exemples

- **Le premier est une réflexion sur la séduction** à propos d'un ouvrage de parution récente, «Séduire ou comment l'amour vient aux hommes» de Patrick Lemoine, aussi pittoresque que pertinent (6). Nous emprunterons, non pas directement au texte du livre mais à un entretien avec l'auteur, quelques-uns de ses commentaires: «Maquillage, tatouage, piercing, mode, bijoux ne sont que des éléments de la parade amoureuse; comme le paon fait la roue, le gorille tape sur sa poitrine, l'homme et la femme font le beau pour se faire aimer. En se vêtant, se coiffant, se parant de bijoux, se perçant la peau et les chairs, que fait d'autre la femme, sinon mentir, dissimuler ce qu'elle est vraiment? ... A l'instar de l'homme bombant le torse, rentrant son ventre jugé trop bedonnant, jouant des biscotos, regard conquérant, démarche sportive ou soi-disant telle?»... Selon Baudrillard «Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre». C'est donc se faire passer pour ce que l'on n'est pas. Mais l'auteur fait remarquer que le mensonge n'est pas le propre de l'homme et que l'animal sait lui aussi se faire passer pour plus beau qu'il n'est, plus vigoureux, qu'il sait gonfler ses plumes, se déguiser en prédateur, se maquiller à l'occasion, comme cet oiseau qui «se tamponne la poitrine avec un colorant végétal pour paraître plus éclatant»... Cet ouvrage très documenté et plein d'humour est, bien sûr, préfacé par Boris Cyrulnik.
- Nous emprunterons **le deuxième exemple au cinéma**: un film récent de Patrice Leconte, «*Confidences trop intimes*», met en scène une situation insolite dans laquelle tout n'est qu'apparences. En allant consulter pour la première fois un psychanalyste, une jeune femme (jouée par Sandrine Bonnaire) se trompe de porte et va sonner chez un contrôleur du fisc. Le rôle du contrôleur, personnage ambigu, est joué par Fabrice Luchini. La méprise est explicable: l'homme est réservé et énigmatique; jusqu'à son bureau dont l'installation pourrait aussi bien être celle d'un psychanalyste. Il ne manque même pas le canapé, fort utile pour faire la sieste entre deux rendez-vous avec des con-

tribuables... Il ne réalise pas tout d'abord le but de la visite de cette jeune femme, il la laisse parler et ne comprend son erreur qu'après son départ. Se prenant au jeu, il accepte qu'elle revienne régulièrement, qu'elle s'installe sur son divan et qu'elle lui raconte ses secrets. Il finira par lui avouer qu'il n'est pas celui qu'il paraissait être mais son aveu ne mettra pas fin à leur relation ambiguë... Un commentateur soulignait que tout dans cette situation sonnait faux: «polar sans crime, histoire d'amour sans amant, thérapie sans praticien, ce film, sombre mais drôle navigue avec bonheur dans les eaux troubles des apparences»... et il ajoutait: «Et si vous vous demandez quel rapport il peut bien y avoir entre un spécialiste des impôts et un psychanalyste; ce film vous apprend que, chez l'un comme chez l'autre, il y a ce que l'on déclare et ce que l'on dissimule».

- **Le troisième exemple** sera bref: il concerne celui ou ceux qui s'associent pour faire travailler les autres à leur profit, signant... de la plume du paon! .. les œuvres de ceux que l'on appelle classiquement «des nègres»... pour paraître, c'est-à-dire en retirer la gloire... et camoufler ainsi l'insuffisance de leur être. Ils cherchent à faire illusion, mais bien souvent n'y parviennent pas.

B. L'être et le paraître au service de la vie sociale

Au sein des relations interpersonnelles, le paraître s'exprime souvent au détriment de l'être.

Dans le contexte du thème général «L'être et le paraître» traitant d'Art et de Psychologie, nous avons choisi d'illustrer l'être et le paraître dans la vie sociale à l'aide d'un exemple à la fois historique et musical.

Cet exemple nous est donné par le personnage de Sénèque dans l'Opéra de Monteverdi, créé en 1643, «Le couronnement de Poppée», composé sur un livret de Busenello inspiré des Annales de Tacite (7).

Néron est un empereur tyrannique à qui rien ni personne n'ose résister. Il aime follement Poppée. Poppée est une simple courtisane, amoureuse de Néron et avide de pouvoir. Elle est sur le point d'être couronnée impératrice. Les opposants à l'ascension fulgurante du couple vont en devenir les victimes: parmi eux, Sénèque, philosophe et conseiller de Néron, qui devra se suicider «sur ordre».

La musique de Monteverdi souligne et amplifie l'opposition entre Sénèque, personnage public tourné vers le paraître, et le même Sénèque lorsqu'il se trouve seul dans la vérité de son être.

L'Acte I met en scène le personnage public. Néron annonce brutalement son intention de répudier l'impératrice Octavie, de la condamner à l'exil, et d'épouser Poppée. Sénèque, drapé dans sa dignité, répond en de nobles phrases qui défendent la raison et la loi et s'appuient sur le droit. Son chant virtuose suscite les

critiques et les railleries d'un petit page mais n'ébranle en rien la décision de Néron. Les échanges vocaux se font de plus en plus véhéments. Néron s'emporte, tandis que Sénèque exprime dans son chant la force et la détermination. Poppée s'était employée à éliminer Octavie. Il lui reste à supprimer en la personne de Sénèque le dernier obstacle à son accession au trône.

L'acte II révèle Sénèque dans son être intime et c'est là surtout qu'il force l'admiration. Le philosophe se recueille dans son jardin. Son chant calme, ample et noble est orné de vocalises sur le mot «bonheur». Ce n'est plus le style virtuose ni le ton sentencieux de son chant du premier acte, c'est maintenant l'expression émouvante de sa véritable personnalité. Mercure, messenger des dieux, vient lui annoncer sa mort prochaine, que lui confirme le capitaine des gardes de Néron. De sa voix de basse noble, il chante un superbe arioso en ut majeur qui traduit l'élévation de son esprit, une grande paix intérieure, son détachement de la vie terrestre et sa croyance en la vie éternelle. Il va maintenant dire adieu à ses disciples dans un arioso en ré mineur dont les vocalises expriment l'envol de l'âme vers les cieux. Il donne l'ordre de préparer le bain dans lequel il va se suicider en s'ouvrant les veines. La dernière phrase musicale évoque son suicide et le renoncement.

L'acte II, autrement bouleversant mettait donc en scène Sénèque dans l'authenticité, la sincérité et l'élévation de son être alors que l'acte I le montrait sous son apparence d'homme public, d'être social, certes digne et noble, mais sentencieux et artificiel, d'où beaucoup moins touchant et beaucoup moins convaincant.

C. La vie dans l'aire de l'expérience culturelle

Elle se situe entre l'être et le paraître. Dans son livre «Les vocalises de la passion», M. F. Castarède appuie sa réflexion sur l'interprétation de l'illusion artistique par les courants psychanalytiques, de Freud à Winnicott et à André Green (8). Il ne faut pas oublier que l'étymologie latine du mot «illusion», ludere (jouer) rapproche ce terme du jeu de l'enfant.

Freud écrit dans «Totem et tabou»: «L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. Dans l'art seulement, il arrive encore qu'un homme tourmenté par ses désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction, et grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel» (9). Les liens que Freud établit entre la création artistique et le rêve éveillé situent l'art comme substitution du jeu infantile entre réalité et imaginaire, entre l'être et le paraître.

Pour Winnicott, l'illusion artistique fonde l'aire de l'expérience culturelle. Elle appartient à l'homme créatif, elle est nécessaire à son équilibre et elle apparaît comme un espace psychique substitutif du jeu infantile (10). Elle ne fait pas partie de la vie intérieure, c'est-à-dire de l'être, dans la mesure où elle n'exprime pas la matérialisation d'un rêve personnel. Elle ne fait pas partie non plus des rela-

tions interpersonnelles de la vie sociale, c'est-à-dire du registre du paraître, parce qu'elle a quelque chose à voir avec le rêve. Elle se situe entre les deux.

M. F. Castarède ajoute que «la sublimation, que Freud décrit comme destin de la pulsion orientée vers des buts socialement valorisés», prend part au processus créatif.

Lorsqu'André Green explique la position intermédiaire des objets culturels, il propose de distinguer:

- des processus primaires, appartenant à l'inconscient proprement dit (donc relatifs à l'être),
- des processus secondaires, appartenant à la pensée consciente (faisant intervenir à la fois l'être et le paraître)
- et des processus qu'il appelle tertiaires et qu'il décrit comme des agents de liaison entre les deux précédents. Ce sont eux qui sont mis en jeu dans l'illusion artistique et les processus créateurs (11).

Alors que l'art, par la sublimation, se fait consolateur, c'est cependant son aspect trompeur qui est mis en évidence par le pessimisme de Voltaire:

«L'art le plus innocent tient de la perfidie»

Voltaire-Zaïre – Acte IV Scène 2.

et de Jean-Jacques Rousseau:

*«Au moindre revers funeste
Le masque tombe, l'homme reste
Et le héros s'évanouit».*

J.J. Rousseau – Ode à la fortune – Livre II, 6, strophe 12.

Mais l'univers du héros wagnérien leur apporte un démenti. A propos de l'être et du paraître dans l'opéra, Hélène Seydoux s'appuie sur un texte de Thomas Mann (12): «L'univers du héros wagnérien est celui du rêve et de la nuit, univers ô combien romantique du sentiment que l'on a, plutôt à tort qu'à raison, assimilé à un principe féminin en opposition au monde du jour, viril et paternel» (13).

Les préoccupations du héros wagnérien ne sont pas celles du paraître qui impliqueraient la notion de statut dans la société; ce sont celles de l'être, domaine de l'esprit, du cœur et du sentiment dans leur authenticité. La position du héros wagnérien est résumée par Hans Sachs, lorsqu'il s'adresse à Walther von Stolzing au III^e acte des «Meistersinger», scène 5:

«Ce n'est pas à vos ancêtres ni à votre blason que vous êtes redevable de votre grand bonheur actuel, mais au fait que vous êtes un poète»..., autrement dit: «ce n'est pas à votre apparence et à ce qu'elle a de factice ou d'étranger à vos mérites personnels, mais à l'authenticité de votre être, que vous devez votre bonheur».

Que penser de la copie, où la situer par rapport à la notion de l'être et du paraître? Dans le langage des arts, on donne le nom de copie à la reproduction d'une œuvre originale. Il existe des copies exécutées entièrement par l'auteur de l'original: ce sont des répliques ou des répétitions, dont l'authenticité n'est pas discutable. Elle le devient lorsque l'artiste signe les copies réalisées par ses élèves et lorsqu'il se borne à y apporter quelques retouches – ce qui fut souvent le cas de Raphaël. Les copies sont parfois d'une qualité inférieure: contours plus secs, expression moins affirmée... Les peintres hollandais et flamands ont beaucoup copié les œuvres des grands maîtres de leur temps.

Par ailleurs, lorsque les copistes se livrent à des imitations libres, on parle plutôt de «pastiche»... L'apparence n'est pas trompeuse si la copie ou le pastiche portent la signature de leur auteur. Elle le devient lorsque le copiste, alors un faussaire, imite la signature du créateur.

Il est plus rare de rencontrer des copies de statues que des copies de tableaux. En général les sculpteurs qui reproduisent des statues célèbres ne cherchent pas à faire un faux; ils ont plutôt à cœur de signer leurs œuvres pour se faire connaître. Cependant, de nombreux faussaires, fabricants d'antiquités, exécutent des imitations des œuvres antiques découvertes sur les sites archéologiques.

Le jeu de l'être et du paraître, présent dans toutes les formes de l'art, est à la base de l'expression théâtrale et justifie le développement de l'expression théâtrale thérapeutique pour laquelle le paraître vient au secours de l'être pour lui permettre de se reconstruire.

Les participants capables de jouer d'autres rôles que ceux dans lesquels la vie et la maladie les ont enfermés, utilisent l'apparence pour retrouver leur identité.

C'est ce qu'exprime Patricia Attigui lorsqu'elle écrit: «A partir du moment où, grâce à la fiction revisitée de l'espace théâtral, les émotions sont réellement vécues, celles du personnage et, par processus d'identification à celui-ci, celles du comédien, l'histoire du sujet peut prendre son sens, s'intégrer à une chaîne signifiante» (14).

Il reste un terme qui n'a pas encore été défini: celui de «simulacre». Sa signification va de la statue ou de l'image d'une divinité, à celle de vaine apparence, et à celle d'apparitions, de visions semblables à l'imagerie du rêve que nous allons aborder maintenant.

D. La vie intérieure avec le rêve et les fantasmes

Elle est essentiellement du domaine de l'être avec des possibilités d'appartenance au paraître, interprétée comme tel par un jugement sain. Le sujet normal voit la réalité telle que la saisissent ses sens, colorée par la pensée affective, et appréhendée par l'intelligence. Etudions quelques-uns des aspects de la vie intérieure sous l'angle de l'être et du paraître.

On passe:

– **Des perceptions normales**

- Aux **sensations consécutives négatives** qui sont du domaine de l'apparence, explicables par un phénomène physique de perception des couleurs: il s'agit de l'expression d'un contraste consécutif reproduisant en colorations complémentaires des figures préalablement fixées du regard pendant quelques secondes.
- Les **images eidétiques** sont un phénomène peu connu. Elles se forment en rapport avec les intérêts intellectuels et affectifs du sujet. Une étude expérimentale des images eidétiques visuelles a fait l'objet de la thèse de Michel Gressot (15). Henri Ey les appelle «images aperceptives». Ce sont des représentations mnésiques visuelles qui surviennent spontanément ou volontairement après examen d'un objet ou sans examen préalable, qui reproduisent de l'objet une image fidèle, colorée comme lui mais aussi parfois en couleur grise ou complémentaire. L'individu en a une vision nette sans toutefois croire en la réalité extérieure de l'objet de perception. Certaines de ces images s'intègrent à la situation affective vécue, d'autres sont plus intellectuelles et apparemment neutres.

Elles se distinguent des images du rêve éveillé par leur immobilité et par la conscience vigile qui les accompagne. Ce sont des phénomènes physiologiques qui ont pour point de départ une perception antérieure. Elles ont un caractère d'extériorité et de spatialité plus marqué que les hallucinations hypnagogiques. En somme, on peut les définir comme «une image perceptive physiologique dont le contenu est déterminé par une perception antécédente, et qui surgit à l'état de veille». Pour les expliquer, M. Gressot évoque la possibilité d'une «désintégration légère des fonctions supérieures». L'aptitude à créer des images eidétiques n'est pas très fréquente. On la rencontre de préférence chez des sujets extravertis. Les tests de Rorschach pratiqués sur les individus en expérience eidétique les ont tous en effet montrés syntones et caractérisés par un «jeu mouvant entre la conscience du Moi et celle de l'objet, et dotés d'une affectivité riche et envahissante».

Michel Gressot a étudié plusieurs familles. Il décrit, chez l'un des sujets, gardien d'une réserve ornithologique du lac Lemman la présence de:

- images eidétiques spontanées: «Après avoir vu un coucou, dit cet homme, depuis, son image réapparaît dans la pénombre sur une paroi peu colorée, comme une projection lumineuse que j'ai peine à chasser»,
- représentations visuelles de scènes familiales emmagasinées dans sa mémoire et qu'il revit,
- paréidolies: il anime la tapisserie de sa chambre de visions imaginatives des plus nettes,

- images eidétiques expérimentales provoquées,
- hallucinations visuelles à caractère onirique chaque fois qu'il présente un état fébrile.
- Les **pareidolies**: proches des images eidétiques, elles correspondent à la transformation de perceptions réelles sous l'influence de l'activité ludique de notre fantaisie imaginative, jeu de va et vient entre l'être et le paraître.

Alvez Garcia cite un exemple illustre, celui de Léonard de Vinci: «Si tu fixes ton regard sur un mur ou une paroi quelconque couverts de tâches, ou si tu fixes la vue sur des rochers de formes complexes, tu peux arriver à voir des paysages extraordinaires, et avec un peu d'imagination, tu distingueras des montagnes, des vallées, des fleuves, des arbres, des plaines et des monts. Tu pourras également, si tu le veux, arriver à voir des scènes animées et les jeux vifs de visages humains aux étranges physionomies, et à tout cela tu pourras donner une forme bien définie» (16).

- Les **représentations du «rêve éveillé»** sont des suites animées de représentations intuitives ayant parfois un caractère de corporéité et adoptant une pseudo-réalité mouvante. La conscience est en apparence vigile; elle est en réalité modifiée, la rêverie étant assimilable à un état de pré-sommeil. On sait que Desoille en a fait une méthode d'exploration de l'affectivité subconsciente et une forme de psychothérapie. Le jeu du paraître s'y fait au service de l'évolution de l'être. Le thème général du rêve est fourni au sujet par le symbolisme de la montée ou de la descente qui éveillent en lui un état affectif particulier sur lequel l'imagerie se développe. Le rêve éveillé cherche à sublimer les émotions grâce à l'impression d'ascension, source d'un état euphorique suggérant en général des images lumineuses symboliques qu'il appartient au psychothérapeute d'analyser.
- Les **hallucinations hypnagogiques** du pré-sommeil n'en diffèrent que parce qu'elles précèdent l'endormissement,
- et l'on en arrive au **rêve** – qui est du registre de l'être, de la vie intérieure la plus intime, voie d'accès à l'inconscient. Bien des artistes, poètes, peintres, compositeurs ont attaché de l'importance à leurs rêves, les ont intégrés à leurs œuvres, et ont montré combien sont étroits les liens qui unissent le rêve à l'inspiration:

*«Mein Freund, das Grad'ist Dichters Werk
Dass er seine Träumen deut'und merk!».*

(Mon ami, c'est le travail du poète que de donner de l'importance et d'accorder du sens à ses rêves).

Hans Sachs

in *Meistersinger* Acte III (Wagner)

Il arrive que chez un même sujet les phénomènes physiologiques et les phénomènes pathologiques se succèdent ou s'intriquent. Voici un exemple où une hallucination, du registre de l'apparence mais en rapport certain avec la vie affective, a, des années plus tard, alimenté un rêve, issu des profondeurs de la vie intérieure de l'être (17). Extrait du livre «Rêves et hallucinations»:

«Après une longue course en montagne, au milieu d'une tourmente de neige, descendant à skis de la Jungfrau par l'Eigergletscher, l'homme est obligé de s'arrêter tandis que son guide part à la recherche du chalet du Bergli. Il voit alors apparaître une jeune femme vêtue d'une grosse étoffe de bure et la tête couverte d'un voile bleu volant au vent. L'hallucination ne tarde pas à se dissiper... Quelques années après, il rêve qu'il est dans un paysage de neige et de glace et qu'il se noie dans l'eau gelée. Il voit en rêve apparaître au sommet de la digue de neige sa sœur, morte longtemps auparavant. Seule la tête couverte d'un voile dépasse, elle vient à son secours».

De la perception normale à l'état de veille, on passe ainsi par de nombreuses étapes intermédiaires aux phénomènes psychologiques qui se produisent lors de la baisse de vigilance, et aux symptômes pathologiques, tous sous-tendus par l'affectivité.

II. L'être et le paraître en pathologie mentale

Plusieurs attitudes et symptômes sont concernés, que nous étudierons sous cet angle en allant du moins au plus pathologique.

– Les réticences

Un certain nombre de patients nient leurs symptômes ou les cachent pour obtenir leur sortie et pour ne pas être catalogués comme patients psychiatriques. Ils sont dans le registre du paraître, laissant au clinicien averti le soin de dépister leurs symptômes, au travers d'une attitude, d'une mimique, d'une formulation verbale insolite.

Une courte vignette en sera l'illustration (18).

La parole est souvent trompeuse, au service de l'apparence. Alors il arrive que ce soient le geste et l'attitude qui expriment la vérité de l'être.

Madame X... hospitalisée pour un accès dépressif d'involution, semblait guérie et sa sortie avait été décidée. Au cours de l'entretien qui devait précéder son départ, nous envisageons avec elle les modalités de son traitement, les impératifs de la post – cure et son mode de vie. Elle exprime avec naturel sa satisfaction de pouvoir quitter l'hôpital, son désir de se soumettre au traitement et aux visites de contrôle proposées, et sa joie de passer ce premier week-end auprès de ses enfants. L'expression de son visage est souriante. Cependant,

au-delà de l'apparence, un détail du comportement paraît insolite: Mme X.... a joint ses mains, elle les frotte l'une contre l'autre en un geste qui nous paraît traduire la crispation et l'angoisse, en opposition avec le contenu de son discours et le reste de son attitude. Elle va prendre congé sans se livrer davantage. Redoutant que des symptômes résiduels de l'accès mélancolique cachés derrière des réticences ne rendent cette sortie prématurée, avec tous les risques que cela suppose, nous prenons l'initiative de lui dire ceci: «Madame, vous prétendez partir détendue et satisfaite, vous semblez heureuse à la perspective de ce week-end en famille et vous dites votre hâte de quitter la clinique. Pourtant il semble que vous cachiez quelque chose. L'agitation de vos mains laisse supposer que vous êtes inquiète et préoccupée. Est-ce que vous ne redouteriez pas de partir? L'atmosphère de la maison ne serait-elle pas moins chaleureuse que vous ne le dites?»... Aussitôt Madame X..... perd sa belle assurance, elle s'effondre en larmes et avoue qu'elle redoute de quitter la clinique mais qu'elle n'a pas osé se dédire, qu'elle fait des efforts pour paraître détendue, afin de ne pas mécontenter son mari et ses enfants. Elle se demande comment va se dérouler ce week-end à la maison où elle se sent plus tolérée que désirée. Elle sait qu'elle y sera seule une partie du temps, les siens n'ayant pas souhaité renoncer à leur projet de sortie.

Etre allé chercher la vérité au-delà des apparences a eu pour conséquence la prolongation de son séjour, des modifications apportées à la chimiothérapie, un renforcement de la psychothérapie. Des entretiens avec la famille ont eu pour objectif de préparer la sortie dans de meilleures conditions d'environnement affectif.

– **La simulation** est du registre du paraître.

Le sujet cherche à donner le change, à tromper. A la subtilité du clinicien de dépister la simulation derrière une symptomatologie souvent très bien imitée. L'apparence prend la place de la réalité.

Nous donnerons deux exemples:

Le premier est une vignette clinique qui a l'avantage d'être brève et pittoresque: un patient hospitalisé s'effondre dans la cour du pavillon, en proie à une crise convulsive d'allure épileptique. Le surveillant chef du service se précipite pour lui porter secours mais il interrompt son geste et lui dit: «Monsieur, je vous conseille de vous relever et d'aller terminer votre crise à l'ombre; ici vous risquez une insolation»... Le patient se relève et va s'étendre sur une chaise longue dans la véranda... sans autre commentaire qu'un hommage rendu à un cadre infirmier exceptionnel.

Le deuxième exemple sera pris dans le domaine artistique, littéraire et musical: dans le drame de Shakespeare, «Hamlet» et dans l'opéra d'Ambroise Thomas qui s'en est inspiré, Hamlet simule la folie afin de pouvoir mettre sur

piéd le piège qui va permettre de démasquer son beau-père et sa mère responsables du meurtre de son père. La musique accentue la force de l'expression dramatique.

– **L'hallucinoſe**

H. Claude et H. Ey emploient ce terme pour désigner des expériences pseudo-hallucinatoires où le sujet, au moment même où il les vit, en reconnaît le caractère pathologique. Il n'est pas dupe de ses visions, celles-ci n'entraînent aucune croyance. Ce sont des visions fragmentaires, des «désintégrations partielles» d'origine neurologique sans retentissement psychique délirant. Claude insiste sur le fait qu'il intervient toujours un jugement de réalité qui exerce son contrôle sur le paraître.

– **Les illusions**

– L'objet est réel. De fausses interprétations lui donnent une valeur, une signification qu'il n'a pas et qui tire son origine de la personnalité perturbée du malade. Celui-ci projette ses craintes, ses doutes et l'objet prend à ses yeux une toute autre apparence.

Sur la route qui le mène au camp des brigands, Don Quichotte s'engage dans un combat contre les moulins à vent qu'il prend pour des géants agitant leurs bras de façon menaçante: il ne s'agit pas d'hallucinations mais d'illusions sensorielles.

– **Les intreprétations** sont des jugements ou des intuitions erronées s'appliquant à une perception juste du domaine du réel. L'apparence occulte la réalité. Les interprétations caractérisent certains types de délires paranoïaques ou passionnels.

C'est à nouveau un exemple littéraire et musical que nous proposons pour l'illustrer: l'*Othello* de Shakespeare et l'*Otello* de Verdi. Le traître Iago va attiser la jalousie d'Othello jusqu'à le pousser au meurtre. Il a fait porter le mouchoir de Desdémone dans la chambre de Cassio. Cassio l'a trouvé sans savoir d'où il vient ni à qui il appartient. Lorsqu'il en parle à Iago, Othello, caché, assiste à l'entretien. Sa jalousie est telle qu'il interprète le fait que le mouchoir se trouve entre les mains de Cassio comme une preuve irréfutable de l'infidélité de Desdémone. Il faut dire aussi que Iago a tout organisé pour qu'Othello se laisse prendre aux apparences. Othello apprendra trop tard, que ses interprétations étaient fausses; il a assassiné Desdémone qu'il croyait coupable. Il se suicide.

– **Les hallucinations**

G. Lanteri-Laura et L. Del Pistoia font remarquer que tout ce que nous estimons savoir sur les hallucinations dépend, et d'une façon peu contrôlable, de la fidélité des souvenirs des hallucinés et de l'exactitude de leurs confidences – qui sont du registre de la vérité de l'être. Finalement nous n'en

connaissions que ce qu'ils veulent bien nous en dire – ce qu'ils en laissent paraître. Toute analyse dépend des dires du patient et de l'interprétation du clinicien qui l'examine (19). L'origine étymologique du terme hallucination met l'accent sur l'erreur des sens. Les phénomènes hallucinatoires intéressent et intriguent les psychiatres depuis le milieu du XIX^e siècle. Les auteurs citent les travaux d'Esquirol, de Griesinger, de Falret, de Guiraud... Il est intéressant de suivre l'évolution des idées, du milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, concernant la conception des hallucinations dans leurs rapports avec la personnalité et la création artistique.

1838 Esquirol fait de l'halluciné un visionnaire, mettant l'accent sur l'apparence au détriment de la réalité.

1845 Griesinger définit les hallucinations comme étant des images sensorielles subjectives qui, projetées au dehors, deviennent objectives et réelles.

1864 Falret les définit comme des perceptions sans objet.

1892 La description que donne Seglas des hallucinations psychosensorielles verbales leur confère une réalité telle que l'être et le paraître semblent ne faire qu'un: «Les paroles ou les phrases [prononcées] semblent venir du dehors, de l'extérieur, et sont perçues par le sujet absolument de la même façon que si elles étaient réellement émises en sa présence par un interlocuteur et venaient frapper son oreille» (20).

1923 Regis fait de l'hallucination «une idée projetée au dehors, une perception extériorisée». Ainsi la réalité intérieure projetée au dehors revient-elle au patient sous l'aspect d'une apparence à laquelle l'affectivité accorde foi, transformant cette apparence en fausse réalité interne (21).

1947 Hesnard, s'appuyant sur la philosophie existentielle, évoque un va-et-vient entre l'être et le paraître (22). Le délirant perçoit autrui comme un être inquiétant et anonyme. Il construit son édifice pathologique comme un mythe personnel intensément vécu, dominé par une instance extérieure persécutrice, accusatrice, puis secourable. Ainsi matérialisé, l'univers morbide revêt pour le sujet une réalité existentielle extérieure à lui, qui se substitue à l'existence normale et devient de plus en plus chargée de sens à mesure que le délire évolue: ainsi s'est créée une nouvelle réalité, du registre de l'être. Pour Hesnard, l'univers d'altérité concrète qui s'exprime au travers des hallucinations est un monde de signification éthique. Le monde existentiel est toujours accusateur et, partant de là, soit punitif, soit atténuateur, voire annulateur de la faute. L'extériorité de l'hallucination a pour but, en incarnant la culpabilité intérieure du patient, de lui permettre de la surmonter. En somme, le paraître vient au secours de l'être dans l'aide qu'il apporte à la résolution de ses conflits intérieurs.

1950 A partir de la notion de délire conçu comme une modalité de création d'un monde anormal, les phénoménologues reconnaissent en l'hallucination un acte créateur de signification morbide. L'halluciné vit dans un milieu factice, un monde d'apparences, il se fabrique sa réalité, tandis que la réalité normale continue à être perçue mais en ayant perdu sa valeur.

Rümke définit avec beaucoup de clarté le point de vue phénoménologiste (23).

1. Le délire est le produit final d'un trouble fondamental, l'expression d'une angoisse profonde jusque là informulée qui, parce qu'elle s'exprime en paroles, est moins pénible à supporter: elle est du registre de l'être.
2. L'hallucination n'est que le moyen de traduire ce trouble par lequel la personnalité du malade se révèle à elle-même et cherche à se retrouver: exprimant les perturbations de l'être, elle se manifeste dans le champ du paraître.
3. Elle représente donc la projection extérieure des contradictions intérieures et constitue un moyen de correspondre à nouveau avec l'ambiance, préférable à la solitude au milieu de ses propres combats intérieurs: l'individu se forge une nouvelle réalité revenant au registre de l'être, mais c'est la réalité d'un être déformé, peuplée de ses fantasmes.

1956 Guiraud (cité par Lanteri-Laura et Del Pistoia) met l'accent sur la croyance délirante et l'irruption des symptômes dans le psychisme à la faveur de perturbations affectives: «L'hallucination est éprouvée et décrite par le malade comme une perception de la réalité à laquelle il croit obstinément malgré l'absence d'un objet extérieur capable de provoquer cette perception. L'apparence existe seule [...]. L'hallucination est la représentation inconsciente d'un état thymique vigoureux incapable de pénétrer directement dans le MOI, qui se charge secondairement d'esthésie, est projetée et pénètre dans le MOI sous forme d'une perception semblant venir de l'intérieur». L'affectivité qui sous-tend la croyance délirante donne à l'apparence la possibilité de devenir aussi réelle que la réalité.

1973, Henri Ey met l'accent sur l'erreur fondamentale qui est à la base de l'hallucination (24). «L'hallucination consiste à percevoir un objet qui ne doit pas être perçu, ou, ce qui revient au même, n'est perçu que par une falsification de la perception. Par-là, en effet, l'hallucination est définie par l'erreur fondamentale qui la fonde. Car halluciner, c'est d'abord avant tout transgresser la loi de la perception; c'est percevoir ce qui ne comporte pas de perception». Halluciner c'est donc se laisser abuser par l'apparence de la réalité, prendre le paraître pour l'être. Les hallucinations sont des erreurs de l'activité psychique tout entière. Les causes doivent en être recherchées

dans des dissolutions fonctionnelles à la suite de perturbations biologiques ou affectives ou relevant des deux causes à la fois.

Pour la Psychanalyse, régression et refoulement sont les deux conditions du processus hallucinatoire. Le désir trouve en l'hallucination un moyen de satisfaction psychologique avec plusieurs éventualités:

- Première éventualité: la réalisation du désir est claire quand il n'y a pas de conflit des instincts entre eux; le paraître est l'expression de l'être.
- Deuxième éventualité: la réalisation hallucinatoire des désirs est moins évidente quand il y a lutte de l'instinct à satisfaire avec des instances psychiques supérieures. C'est ainsi que l'assouvissement hallucinatoire des instincts agressifs peut heurter le moi conscient. Le paraître est en opposition avec l'être, le sujet est envahi malgré lui: ce sont les «psychoses de submersion».
- Troisième éventualité: le conflit ne se situe plus entre un instinct et une instance psychique plus élevée, mais entre certaines pulsions et certaines tendances contre-pulsionnelles. L'hallucination devient pénible, traduisant la tendance contre-pulsionnelle qui provient d'un sur-moi trop rigide. Elle représente un moyen d'auto-châtiment qui ramène à l'univers morbide de la faute. Ce sont les «psychoses de défense»: le paraître se retourne contre l'être comme pour ramener le sujet à la réalité. Le conflit inconscient nécessite, pour être supporté, qu'un mécanisme d'autodéfense intervienne: c'est la projection qui attribue à autrui les reproches que son sur-moi adresse au sujet. Le paraître a pris le pas sur l'être.

D'après Lacan, la perte de l'objet dans la réalité est compensée dans le réel par l'hallucination qui apparaît comme une néo-réalité, «une réalité créée, [inventée], et qui se manifeste bel et bien à l'intérieur de la réalité comme quelque chose de neuf» (25).

En résumé, pour parler d'hallucinations, il faut que le patient fasse état d'une expérience concrète où il éprouve des phénomènes qui s'imposent à lui avec évidence et indépendamment de sa volonté, et auxquels il adhère. Il faut qu'à la projection spatiale extérieure s'associe la croyance en la réalité des faits, qui fait intervenir l'affectivité.

Ces perceptions sans objet que sont les hallucinations, qui surviennent en dehors de toute stimulation sensorielle, ont fasciné les médecins, les scientifiques, les philosophes mais aussi les poètes, les écrivains, les peintres, les musiciens. Certains d'entre eux en ont été la proie et la marque des troubles mentaux s'est souvent imprimée dans leurs œuvres. Parfois de son drame intérieur et de ses hallucinations, l'artiste a fait une œuvre d'art. (26).

Quelques exemples:

Des écrivains

- Edgar Poe savait bien, quand il buvait, que l'imagerie de ses rêves d'alcoolique faciliterait sa création artistique. Il ne pouvait résister au désir de retrouver ses hallucinations merveilleuses ou effrayantes, vieilles amies qui l'attiraient et auxquelles le vin et l'opium le ramenaient toujours. Les personnages qu'il créait étaient un autre lui-même avec sa mélancolie et son anxiété; des femmes lumineuses mourant doucement dans des décors lugubres, inquiétants, en mouvement dans un cadre magique.
- Maupassant, dès l'enfance, se complaisait dans un monde fantastique de légendes effrayantes. Il se sentit vite écrasé par la peur de la mort et de la folie. La première apparition de son double, «Lui», le terrifia. Rentrant chez lui, il vit un autre lui-même assis dans son fauteuil étendant la main, mais il ne rencontra que le vide. Son double revint et lui dicta des lettres. Quelques années plus tard, déjà dément, Maupassant ne critiquait plus ses hallucinations; il évolua vers un délire de possession qu'il exprima dans ce cri d'angoisse «Le Horla»: cet être maléfique qui vit, invisible, près de lui, se manifestait par un phénomène d'autoscopie négative, la perte de son reflet dans le miroir. L'œuvre d'art tourne au drame. Maupassant finit par mettre le feu à sa propre maison pour brûler son double. Mais il n'est peut-être pas mort. Maupassant s'écrie: «Alors, il va falloir que je me tue».

Des peintres

- L'univers artistique de Goya a deux faces qui se complètent comme l'ombre et la lumière, le réel et l'imaginaire. L'un ne va pas sans l'autre et leurs rapports donnent sa valeur à l'inspiration (27). La plus célèbre des gravures de ses «Caprices» a pour titre «*El sueño de la razón produce monstruos*» (Le sommeil de la raison enfante des monstres) mais ces monstres portent la marque du génie. Les tragiques réalités dont il a été le témoin, les souvenirs qu'il garde d'épisodes oniriques terrifiants l'amènent à peindre des visions d'horreur. Il a 47 ans lorsqu'il tombe malade: une surdité progressive avec acouphènes va l'isoler du monde extérieur, des troubles visuels régressifs s'y associent ainsi que des troubles de l'équilibre. Plusieurs épreuves douloureuses jalonnent son existence: après les premières manifestations pathologiques en 1793, il sera très affecté par la mort de la duchesse d'Albe en 1802 et par le drame de l'Espagne en 1808. Il exprime une vision dramatique et déformée du monde à travers sa peinture. Lassaingne écrit: «La présence réelle de toutes les disgrâces, des monstruosités physiques et morales, des déchéances de l'âge, de la misère et de la folie que préside le grand

bouc noir, immuable comme un roc, irréductible comme le mal»... caractérisent une partie de son œuvre, celle qui exprime son monde intérieur dans lequel il s'est muré.

- Mais on délire et on hallucine avec ce que l'on a. Si de l'hallucination et des fantasmes imaginatifs, des artistes ont su faire des chefs d'œuvre, d'autres ont exprimé leur déception devant la pauvreté des résultats. La maladie mentale ne crée pas le génie et les symptômes ne deviennent pas forcément des œuvres d'art. Ainsi, Ernest Meissonnier, adepte du «Club des Haschischins», s'écriait, devant ses hallucinations symétriques, désespérantes par leur régularité et la pauvreté de leur inspiration: «C'était à se croire dans les jardins de Le Nôtre, et je me disais avec désespoir: dans cette ivresse, je n'aurai donc jamais d'imagination, toujours cette régularité, ce rythme!... Le fond de la nature se révèle, même dans les états d'excitation artificielle» (28).

Des sculpteurs

La maladie eut sur la production de Benvenuto Cellini un effet négatif. Inquiet, superstitieux, paranoïaque, il eut des hallucinations de poisons, de poignards et des idées délirantes de persécution qui le terrorisaient. Il ne tarda pas à se considérer comme l'exécuteur des vengeances divines.

Des musiciens

Parmi les compositeurs qui présentaient des troubles mentaux avec des hallucinations, l'influence des symptômes sur la création artistique et de la création artistique sur les symptômes est variable. La maladie mentale exerce souvent une influence inhibitrice sur la production, mais parfois aussi une influence stimulante. Il arrive que la pathologie oriente le style de la composition. Dans certains cas, les symptômes psychiatriques tels que les hallucinations ont leur traduction musicale dans l'œuvre. Plus rarement, la création artistique influence la symptomatologie. Nous donnerons deux exemples:

- Robert Schumann et les «Variations-Fantômes». Ces variations sur le thème des esprits, en mi-bémol majeur sans numéro d'opus, ont été composées dans la nuit du 18 février 1854 «sous la dictée des anges». Elles forment une suite de mornes redites en boucle où le thème est en constant décalage par rapport au rythme. Elles sont dédiées à Clara qui, les jugeant probablement de qualité insuffisante et portant la marque de la maladie, ne les a pas fait publier (29). C'est une œuvre dont un commentateur a dit que leur fragilité leur donnait la beauté douloureuse des choses qui disparaissent (30). Le thème est dérivé de celui du concerto pour violon en si bémol mais transposé en mi-bémol; la forme est celle d'une sorte de choral, la tonalité est dépressive. C'est l'adieu d'un être

qui n'arrive plus à s'exprimer et qui est inexorablement entraîné vers la mort.

- Avec la «Dame de Pique» de Tchaïkovski, nous avons non seulement un exemple de la projection dans l'œuvre de la personnalité du compositeur et de ses conflits intérieurs, mais aussi de l'influence en retour de la création artistique sur son psychisme.

Dans cet opéra, le style musical de Tchaïkovski est porté à son maximum d'expressivité dramatique; un processus de dépression et d'auto-destruction s'amorce dont la sixième symphonie marquera l'aboutissement. Le 30 janvier 1890, alors qu'il vient de commencer la composition de l'opéra, Tchaïkovski écrit à Glazounov: «Je vis une étape très mystérieuse sur le chemin de la tombe» et tout se passe comme si sa musique l'y accompagnait.

Il poursuit: «En composant la musique de la mort d'Hermann, je n'ai pas pu m'empêcher de pleurer». Mais voici qu'il se met à avoir peur des personnages auxquels sa musique donne vie et qu'il craint à son tour de voir surgir le fantôme de la Comtesse: «A certains endroits, comme par exemple [dans la scène] de la chambre à coucher de la Comtesse, j'éprouve un tel effroi, une telle horreur, qu'il n'est pas possible que les auditeurs ne le ressentent pas à leur tour. L'orchestration, avec la voix sombre des cordes graves, puis la montée en quarte chromatique des violons et des altos, exprime l'angoisse d'Hermann. La scène fait monter la tension tragique jusqu'à ce que le destin les jette, la Comtesse dans la mort, et lui dans la folie». Un soir, Tchaïkovski crut apercevoir à la fenêtre de sa chambre le visage de la Comtesse; la création artistique s'était retournée contre son auteur (31).

Conclusion

L'être et l'apparence concordent, s'opposent et s'influencent mutuellement dans la pensée normale et dans la pensée morbide. Le passage de l'une à l'autre se fait insensiblement. Toute vie est subordonnée à la pensée affective qui est à la base du fonctionnement psychique de tout être humain, de l'enfant, du primitif, de l'artiste. L'affectivité sous-tend la vie intérieure, la création artistique, le rêve et le délire. L'hallucination projette à l'extérieur les éléments du monde délirant. Elle est elle-même à l'origine de réactions qui plongent de plus en plus le malade dans un univers morbide, obéissant à un mécanisme d'auto-enrichissement. Qu'elles représentent un trouble de l'intégrité du moi comme les hallucinations auditives verbales, ou un trouble dans les relations du moi avec le monde extérieur, comme les hallucinations visuelles, elles sont toutes l'expression de la personnalité profonde du sujet et de son affectivité. L'apparence tend à prendre le pas sur la réalité et à créer une néo-réalité où le paraître et l'être se confondent.

BIBLIOGRAPHIE:

- (1) **BELLAMY O.** Ludwig van Beethoven. L'hymne à la vie (dossier). *Le monde de la musique 2005; 1: 28-34.*
- (2) **SOLOMON Maynard.** Beethoven. (trad. Hildebrand H..) 1985. Paris: Ed. J. C. Lattès.
- (3) **POROT M.** L'enfant de remplacement. 1993. Paris: Ed. Frison-Roche.
- (4) **DUFRESNE CI.** La divine scandaleuse, Hortense Schneider. 1993. Paris: Perrin.
- (5) **CONCHE M.** Entretien avec Marcel Conche, par Armand Plagnol. *Revue Synapse 2003; 199: 7-15.*
- (6) **LEMOINE P.** Séduire: comment l'amour vient aux humains. Entretien avec Patrick Lemoine, par M. Reynaud. *Revue Synapse 2004; 204: 7-11.*
- (7) **BRÉGUÉ J. M.** 1988. Sur un prétexte historique, une œuvre d'une portée universelle. *Revue l'Avant-Scène opéra: Le couronnement de Poppée 1988; 115.*
- (8) **CASTARÈDE M. F.** Les vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra. 2002. Paris: Ed. Armand Colin, Paris.
- (9) **FREUD S.** Totem et tabou. 1970. Lausanne: Ed. Payot.
- (10) **WINNICOTT D.W.** Conversations ordinaires. 1988. Paris: Ed. Gallimard.
- (11) **GREEN A.** La déliaison. 1992. Paris: Ed. Les Belles Lettres.
- (12) **SEYDOUX H.** Les femmes à l'opéra. 2004. Paris: Ed. Ramsay.
- (13) **MANN Thomas.** Souffrance et grandeur de R. Wagner. 1985. Paris: Ed. Fayard.
- (14) **ATTIGUI P.** De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique; jeu, transfert et psychose. 1993. Paris: Ed. Denoël.
- (15) **GRESSOT M.** Etude sur les images eidétiques. Thèse de médecine. 1947. Faculté de Lausanne.
- (16) **GARCIA Alvez.** *Annales médico-psycho. 1951; 2: 170.*
- (17) **SCHATZMANN H.** Rêves et hallucinations. 1925. Paris: Ed. Vigot.
- (18) **VERDEAU-PAILLÈS J., KIEFFER M.** Expressions corporelles, musique et psychothérapie. 1994. Courlay: Ed. J.M. Fuzeau.
- (19) **LANTERI-LAURA G., DEL PISTOIA L.** Hallucinations. *Encycl. Med. Chir. (Paris, France), Psychiatrie 37120 A¹⁰, 5-1989, 12 p.*
- (20) **SEGLAS J.** Des troubles du langage chez les aliénés. 1892. Paris: Ed. J. Rueff.

- (21) **REGIS E.** Précis de psychiatrie. 6e éd. 1923. Paris: Ed. Doin.
- (22) **HESNARD A.** L'univers morbide de la faute. 1947. Paris: PUF.
- (23) **RÜMKE H. C.** Signification de la phénoménologie dans l'étude clinique des délirants. Congrès international de Psychiatrie. 1950. Paris: Ed. Masson.
- (24) **EY H.** Traité des hallucinations. 1973. Paris: Ed. Masson.
- (25) **LACAN J.** Séminaire III. Les Psychoses (1955-1956). 1981. Paris: Ed. Seuil.
- (26) **LAZORTHE G.** Les hallucinés célèbres. 2001. Paris: Ed. Masson.
- (27) **LASSAIGNE J.** La peinture espagnole, de Velázquez à Picasso. Chapitre Goya. 1952. Genève: Ed. Skira.
- (28) **VERDEAU J.** Hallucinations et affectivité. Thèse pour le doctorat en médecine. 1951. Faculté de Bordeaux.
- (29) **SCHUMANN Robert et Clara.** Journal intime. 1976. Paris: Ed. Buchet-Chastel.
- (30) **ANDRE Ph.** Schumann, les chants de l'ombre. 1982. Paris: Ed. J. C. Lattès.
- (31) **VERDEAU-PAILLÈS J.** La psychose, le sacré, le religieux et le surnaturel dans l'art lyrique au XIX^e siècle. In LAHARIE M. Le sacré et le religieux, expression dans la psychose. Livre collectif. 1996. Paris: Ed. L'Harmattan, p. 95 à 123

Présentation de l'auteur:

Jacqueline Verdeau-Paillès
 Neuropsychiatre, Chargée de cours à l'Université Paris V-René Descartes
 Domaine de Boyer.
 Saint-Martin de Villereglan
 F-11300 Limoux

Le fantasme et le réel

Les limites de la représentation

A. Michels

Résumé

Le clivage entre être et paraître qui détermine la pratique de l'art se retrouve aussi au niveau de notre manière d'appréhender et de concevoir la «psychopathologie».

C'est à partir de cette division, nous conduisant aux confins de la représentation, que je proposerai quelques réflexions sur le statut de ce que nous appelons «tableau clinique» qui trop souvent se concentre sur l'aspect purement déficitaire du symptôme, au détriment de son côté créatif.

C'est pourtant avec celui-là que travaille le praticien, indépendamment de son orientation théorique, en suivant la ligne du partage souvent mal tracée, entre le visible et l'invisible, le conscient et l'inconscient.

Mots clés: créativité, fantasme, réel, représentation

The fantasy and the real The limits of the representation

Summary

The splitting between being and appearing by which the practice of arts is marked belongs also to our manner of apprehending and conceiving the “psychopathology”.

Based on this distinction, leading us to the limits of the representation, I shall propose some comments on the status of what we call the “clinical picture”, which far too often is concentrating only on the pathological facet of the symptom, neglecting its creative facet,

And yet it's with this facet that the practitioner works, independently of his theoretical orientation, following the weekly drawn line separating the visible from the invisible, the conscious from the unconscious.

Key-words: creativity, fantasy, real, representation.

Introduction

L'art est-il copie conforme ou simulacre? Soulevée par Platon, la question vaut pour la théorie de l'art, mais n'en est pas moins pertinente pour notre entendement du travail clinique. Dans les deux cas on peut se demander en effet quelle place revient à la créativité, quel est son rapport au réel et quel statut accorder à celui-ci.

De quelques critères de vérité

L'exigence de la copie fidèle ou conforme renvoie à la conception traditionnelle de la vérité, celle par exemple que la scholastique définit par *adaequatio rei et intellectus*. Ce «réalisme métaphysique» (1, p. 141-145) a longtemps figuré comme idéal de la science, comme son modèle. Quant au simulacre «visant à se faire passer pour son modèle» (2), son effet est trompeur. Se rapprochant de l'illusion – volontaire ou non –, il indique une perception erronée du réel, sans pour autant renoncer à toute prétention de vérité ou, tout au moins, de vraisemblance.

Cette division qui se superpose à celle établie par l'épistémologie entre les critères objectifs et subjectifs de la vérité traverse également le champ clinique. Le mental ou le psychique s'y trouvent situés plutôt du côté de l'imaginaire, de l'illusion, de la fausse conscience, selon la définition classique de l'hallucination entendue comme perception erronée du réel. Il en va de même pour d'autres manifestations dites pathologiques, dont aucun support réel – organique, pour la plupart des cliniciens – n'a pu être mis en évidence. Ne conviendrait-il pas mieux de dire qu'elles renvoient à un x inconnu, dont le rapport au réel reste à élucider? C'est en ce sens que «le statut ambigu de l'art» – titre et thème de ce colloque – rejoint celui non moins problématique, j'essaierai en tout cas de le problématiser, du symptôme, dans ce qu'on qualifie, à tort ou à raison, de «psychopathologie». Y ajouter: «de l'expression» soulève la question de son statut et de ce qu'elle exprime. Qui exprime quoi? Quoi exprime quoi? Le sujet et l'objet y perdent leur contour.

Lacan suggère une autre lecture de l'illusion dénoncée par Platon. Elle est fonction du trompe-l'œil, si essentiel dans l'art qui «se donne pour autre chose que ce qu'il n'est. [...] Le tableau ne rivalise pas avec l'apparence, il rivalise avec ce que Platon nous désigne au-delà de l'apparence comme étant l'Idée. C'est parce que le tableau est cette apparence qui dit qu'elle est ce qui donne l'apparence, que Platon s'insurge contre la peinture comme contre une activité rivale de la sienne.» (3, p. 102-103) Ce renversement dialectique transforme ce qu'il en est de l'apparence. Comme un voile ou un masque, elle indique un au-delà bien réel, au-delà qu'elle préfigure tout en le déformant. S'il y a tromperie, elle est moins l'effet recherché au nom de la peinture que sa cause. Pour la raison, probablement, que le réel en question ne saurait être que «préfiguré» et que sa figuration proprement dite nous échappe à jamais. Le tableau n'en est qu'une ébauche. Il porte l'empreinte du réel dont il est une sorte d'écriture. Il ne re-présente cependant pas la totalité du réel, par rapport auquel il ne peut signaler que son inadéquation. N'est-ce pas cette inadéquation qui, du coup, est érigée en critère de vérité?

Pour Platon, le monde des Idées est bien réel, c'est pourquoi il en a cherché une approche par les mathématiques, et certaines de ses figures idéales en particulier. «Idéalités mathématiques», disait Jean Toussaint Desanti. (4). S'interrogeant sur l'état de la matière, Werner Heisenberg, le fondateur de la mécanique quantique, considérait que Platon, par le biais de ses constructions géométriques, était sans doute celui qui s'en était le plus approché et que donc le mathématicien, de nos jours, ne pouvait être que platonicien. Notre «savoir» du réel est suspendu à ce qui peut s'en écrire, comme lettre d'une opération mathématique, d'un calcul logique ou comme trace enregistrée par un instrument de mesure. Or, cette forme d'écriture fait appel à une interprétation, sans laquelle elle ne veut rien dire. Primordiale est donc la fonction du lecteur, sa position de sujet, qu'il soit physicien, peintre ou clinicien. Il est justement de notre intérêt de dépasser le cloisonnement des champs, des discours dans lesquels nous sommes confinés et qui nous empêchent de voir ce qui se passe ailleurs. Partant de prémisses différentes, d'autres chercheurs se posent parfois des questions qui, sans être identiques aux nôtres, en sont très proches. D'où l'importance d'un véritable *colloquium*, comme celui-ci.

Le référent scientifique intervenant dans le champ clinique – médical, psychopathologique ou autre – correspond le plus souvent à un état de la science qu'elle a dépassé depuis longtemps. La recherche – dans sa fonction pratique, épistémologique et éthique – se trouve ainsi escamotée, de sorte que le praticien se laisse volontiers guider par l'adéquation de son champ à un modèle donné, supposé être celui de la science. Or, seule une forme d'inadéquation lui permet de progresser, à condition toutefois qu'il ait les moyens – conceptuels – de soutenir l'écart qu'elle représente. Au risque, il est vrai, de se mettre en porte-à-faux par rapport à la science officielle et d'être interpellé dans sa position de sujet impliqué dans la recherche de la vérité. Nul titre ni diplôme universitaire ne sauraient y suffire ou constituer une garantie suffisante. Ils font de lui un élément d'un système qui relève de la norme dominante, le conduisant à catégoriser toute déviance en termes de pathologie ou en entités nosographiques.

Pathologie du réel

Contrairement à l'idée reçue, «il n'y a pas de pathologie objective» (5, p. 153). Personne n'a mieux rendu compte de la tension existant entre les dimensions subjective et objective, clinique et scientifique, que Canguilhem. Il écrit dans sa thèse de médecine: «En matière de pathologie, le premier mot, historiquement parlant, et le dernier mot, logiquement parlant, revient à la clinique. Or la clinique n'est pas une science et ne sera jamais une science, alors même qu'elle usera de moyens à efficacité toujours plus scientifiquement garantie. La clinique ne se sépare pas de la thérapeutique et la thérapeutique est une technique d'instauration ou de restauration du normal dont la fin, à savoir la satisfaction subjective qu'une norme est instaurée, échappe à la juridiction du savoir objectif. On ne dicte pas scientifiquement des normes à la vie» (5, p. 153). Il lui importe de considérer les subjek-

tivités en cause – du médecin, du patient, de son entourage – qui elles seules permettent de reconnaître le pathologique, l'anormal comme créateur d'une nouvelle norme, d'un nouveau «sens» de la vie.

Est-ce à dire que le scientifique, à l'instar du clinicien, devrait se mettre à l'écoute des écarts de la vie? Du réel, seul le «pathologique», ce qui est hors-norme et ne revient donc pas tout à fait à la même place, deviendrait alors perceptible. Manière aussi de dépasser les clivages traditionnels entre faits et valeurs, entre point de vue objectif et point de vue subjectif. Ce thème est au cœur des travaux de H. Putnam.(6)

Le débat sur la créativité – de quoi s'agit-il d'autre dans l'art? – s'intéresse avant tout à la production et à la reconnaissance d'un écart à la norme, qu'elle soit esthétique, clinique ou autre. Il y reste cependant intimement lié, comme à un référent, mais dans un rapport d'inadéquation dont seule une position de sujet peut répondre. Il n'y a pas d'art sans norme, mais seulement dans la mesure où sa fonction première est de la transgresser. Il n'y a pas de science sans norme, à ceci près que la recherche, c'est-à-dire le progrès du discours scientifique, procède de ce qui est anormal. C'est du moins la thèse de Thomas Kuhn (7). Ainsi, au début du XIX^e siècle, grâce au mouvement «anormal» – selon les lois de Newton – d'une planète, l'existence d'une autre, inconnue jusque là, a pu être découverte. Le réel se trouve donc en-deça ou au-delà de la norme. Il est foncièrement «anormal» et imprévisible.

L'une des difficultés majeures dans l'enseignement des sciences n'est-elle pas que, le plus souvent, on n'en retient qu'un certain état de la norme, que l'on fait passer pour la science elle-même? Alors que la recherche est obligée d'emprunter le chemin inverse, c'est-à-dire de partir de ce qui est hors-norme. C'est en cela que s'opère un rapprochement entre recherche scientifique, créativité de l'artiste et inventivité du clinicien. Sans négliger pour autant leurs différences, les points communs me paraissent suffisamment importants pour les prendre en considération. L'enjeu est – chaque fois – de préciser les statuts du réel et de la représentation. Ce qui les lie tout en les différenciant est la fonction de la vérité. En position intermédiaire entre la représentation et le réel, entre le mot et la chose, la vérité, en toutes circonstances, a un pied du côté du sujet et un autre du côté de l'objet. Elle est donc écartelée, divisée, à la fois subjective et objective, même si selon les circonstances, les exigences d'un discours donné, on essaie d'en escamoter un côté au détriment de l'autre. Par moments, elle se retrouve comme «entre deux chaises».

Aucune recherche scientifique n'est possible, n'a de sens en dehors d'une quête de la vérité, localisée le plus souvent du côté de l'objet. Qu'advient-il alors de la part subjective, présente du côté du chercheur ou requise simplement au titre de sa position éthique? La question se pose aussi sur le plan clinique qui, même dans les domaines les plus objectivables, dans les syndromes les plus évidemment organiques, ne peut se passer d'une notion de vérité subjective, de tel symptôme

par exemple. C'est ce qui manque fondamentalement dans la formation des médecins. Ils ne sont toujours pas préparés ou prêts à entendre que de la pathologie la plus objective ils n'accèdent qu'à une variante individuelle, à une version subjective. Ils ne peuvent que méconnaître leur propre implication dans le traitement, c'est-à-dire dans l'évolution de la «maladie». Faute de disposer de concepts pour la penser, ils sont renvoyés à leur simple bon sens.

Les limites du figurable

La vérité a toujours partie liée au réel. Que nous en dit la pratique de l'art? C'est la question sous-jacente à la réflexion de Platon dont nous commençons à mieux percevoir la pertinence. Entre être et paraître surgit, s'impose la question de la vérité, pour à la fois les différencier et les rapprocher. Le paraître, dont l'«objectif» n'est pas seulement de tromper, est lui-même l'effet d'un mouvement beaucoup plus vaste de tromperie, de distorsion, de déformation ou de défiguration. Sous l'effet d'une censure – sociale, si l'on veut – il confronte le sujet aux limites du figurable; limites qui sont aussi celles du dicible, du nommable, du représentable. Ce mécanisme, que Freud met en évidence au niveau de l'inconscient, intervient dans la genèse du rêve, du fantasme et donc du symptôme. Il nous aide à mieux comprendre les enjeux de la production artistique, entendue dès lors comme une *formation de l'inconscient* de l'artiste, selon la subjectivité de l'époque.

A son tour, le travail clinique se heurte aux limites de la représentation d'une vérité inconsciente. Elle ne peut être conçue sans rapport au réel que Freud, dans un premier temps, interprétait en termes de réel traumatique. De lui avoir substitué une théorie du fantasme – intervenant dans la genèse du symptôme névrotique, psychotique ou pervers – n'a fait que déplacer les choses vers une question autrement plus difficile: quel rapport y a-t-il entre le fantasme et le réel? On n'y échappe pas, même si le lien n'est jamais évident. C'est actuellement l'une des principales questions qui s'adresse au psychanalyste invité à retracer les contours d'un réel clinique, en pleine mutation, l'obligeant à réajuster ses instruments. Je vais essayer de le faire à propos d'un cas clinique. Mais de quel réel s'agit-il? Ce point fondamental, régulièrement éludé, nous oblige à problématiser non seulement le fait clinique, mais le fait même de la clinique.

Parlant de l'art, je prendrai comme référence la peinture. Elle joue un rôle crucial dans mon exemple clinique et nous confronte, de façon tout à fait privilégiée, à la question de la représentation et de l'image. Son statut est l'objet de discussions passionnées dans un Occident divisé par son double héritage juif et grec et dont les exigences sont parfois diamétralement opposées. Marie-José Mondzain en donne une brillante illustration dans deux ouvrages récents (8, 9).

La fonction – heuristique, esthétique, éthique – de la peinture n'est-elle pas d'indiquer, pour une époque donnée, les limites du figurable, le seuil de la norme et d'établir en quelque sorte jusqu'où il est licite d'aller dans l'a-normisation, la

défiguration ou la dé-formation, voire la production de l'informe, du monstrueux donc? Le peintre a toujours un côté iconoclaste, moins en détruisant ses œuvres ou ce qui est de l'ordre du figuratif, du figurable, qu'en s'en prenant à la censure en vigueur, dont il s'aperçoit mieux que quiconque et dont il subit l'impact au premier degré. Ce peut être le prélude à un nouveau mode de figuration – qui ne peut faire l'économie d'une défiguration de ce qui a été – établissant de nouveaux canons esthétiques. C'est l'instance, en tout cas, à laquelle il est redevable et à laquelle est soumise l'exigence de vérité qui lui est propre.

Maurice Merleau-Ponty a une très haute opinion du rôle du peintre: «Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation.» (10, p. 14) Cela ne peut être le cas que pour un temps donné, car il ne travaille pas dans un univers hors-norme. La norme fait plus ou moins rapidement irruption, parfois de manière abrupte ou particulièrement intolérante, sous la forme de critères esthétiques d'autant plus contraignants que le peintre, l'artiste, s'est rendu lui-même prisonnier de ses propres canons.

C'est une autre formulation de l'auteur extraite de son dernier écrit qui me paraît le mieux illustrer la situation clinique que je me propose d'exposer. «Comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence. Il est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa rumination du monde, sans autre 'technique' que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre [...] Quelle est donc cette science secrète qu'il a ou qu'il cherche? [...] Ce fondamental de la peinture, et peut-être de toute la culture?» (10, p. 15) Si la peinture relève de la «science», elle ne saurait être que «secrète», nous dit le philosophe qui y voit un paradigme de la culture véhiculant, loin des grandes artères, un savoir, souvent subversif. Bien qu'il mette en oeuvre un certain rapport du savoir, le peintre ne le possède pas encore puisqu'il cherche à savoir. Sa «science», située par moments plutôt du côté de l'occulte, a pourtant fait bon ménage avec la science officielle, comme en témoignent, à la Renaissance les travaux sur la perspective.

Visions ou hallucinations?

Le jeune homme dont je vais parler maintenant, âgé de 28 ans, est en traitement psychiatrique régulier depuis près de 10 ans. Le tableau clinique est dominé par des «visions» longtemps considérées et traitées comme des hallucinations. Leur apparition brutale à l'âge de seize ans, avec pour conséquence l'arrêt de sa scolarité, a pu induire en erreur non seulement ses parents, mais aussi les médecins.

Quelles sont les circonstances inaugurales? Alors qu'il se trouvait avec ses camarades dans un autobus, il a été tout à coup en proie à des «hallucinations visuelles». Sa mère était persuadée, dans un premier temps, qu'il avait pris des drogues. Le médecin qui suspectait un délire aigu et un mode d'entrée dans la schizophrénie a mis en route un traitement aux neuroleptiques, poursuivi, avec quelques inter-

ruptions, jusqu'au moment où il est venu me voir, sans entraîner de changement notable. On ne peut tout à fait exclure que le début de la symptomatologie ait pris l'allure d'une psychose, avec des manifestations visuelles pour le moins étonnantes. Elles se sont accompagnées d'une incapacité majeure à fixer l'attention et à mémoriser provoquant l'arrêt définitif de sa scolarisation.

Son médecin, fort heureusement, n'a pas trop forcé sur les médicaments. Après s'être rendu compte que la symptomatologie n'évoluait pas, il a estimé qu'une approche psychanalytique serait peut-être plus appropriée. Avec beaucoup de tact il a accompagné ce jeune patient en détresse, dont par ailleurs les nombreux essais de mise au travail s'étaient soldés par des échecs. Submergé par ses visions, il n'arrive plus à se concentrer, apparaît comme absent, incapable d'exécuter les tâches les plus élémentaires et se fait régulièrement renvoyer. Son dernier emploi, manutentionnaire dans une grande-surface, lui apparaissait d'une difficulté insurmontable. Il se levait très tôt le matin pour établir la liste de tout ce qu'il avait à faire, y compris des gestes les plus simples. Rien n'y faisait. Lorsque je le vois pour la première fois, il est en arrêt de travail, depuis plus de six mois, et promis à une longue carrière d'invalidé.

D'emblée il m'est apparu comme ne relevant pas du registre de la psychose. Le traitement aux neuroleptiques a pu être arrêté assez rapidement, de même que les psychotropes qu'il prenait épisodiquement. Il faisait état, effectivement, de visions – terme qui semblait s'être imposé à lui, au détriment de toute autre formulation médicale ou psychiatrique. Leur apparition massive à l'âge de 16 ans s'est avérée n'être que la reviviscence d'un phénomène beaucoup plus ancien, remontant à un passé lointain. Il croit se souvenir, alors qu'il était dans son landau, de maisons se rapprochant de plus en plus, pour finalement tomber sur lui. Les termes ont toute leur importance et sont donc à noter avec précision. Le patient nous livre le texte de son histoire, ses différentes couches ou strates déposées dans son inconscient. Elles en sont comme autant de versions constituant un véritable palimpseste. S'il se propose d'en examiner la structure, le clinicien s'intéressera au contenant de l'écriture autant qu'à son contenu. Il n'en négligera ni le support, ni les ratures, ni le moment où elle est intervenue. C'est dans la dialectique du temps et de la lettre qu'il reconnaîtra la tension et le mouvement propres à sa pratique.

Certains patients ne savent parler d'eux qu'en empruntant des termes, en l'occurrence à la médecine, dont ils s'approprient le vocabulaire et le code. De sorte qu'ils se révèlent inaptes à laisser échapper un quelconque message, qui ne soit pas déjà préalablement inscrit dans le code. Cela se passe donc au détriment de la vérité subjective à laquelle le médecin le plus souvent ne s'intéresse pas. Le travail du psychanalyste consiste, au contraire, à y prêter attention, ainsi qu'à toute forme d'aliénation à un discours donné, quel qu'il soit, afin de permettre au sujet de dire sa souffrance, de lui apprendre à parler en son nom propre. Il livre ainsi un texte, en même temps qu'il le découvre et se met à le déchiffrer. Car cet écrit, le texte déposé en lui, il ne le connaît pas a priori, mais il est obligé de le réciter, de

le lire à voix haute pour en savoir plus. C'est ainsi que, par l'artifice de la cure analytique, il est en mesure de se mettre à l'écoute et d'apprendre la langue par laquelle il est parlé – depuis toujours.

Cela n'avait rien d'évident pour notre patient au regard de son long passé médical et psychiatrique. Il est précis dans le choix des termes: «vision» et non pas «hallucination». Une seule fois il est question d'«apparition» (*Erscheinung*), terme qui semble appartenir à un temps révolu, situé entre sa sixième et sa onzième année, période de latence pendant laquelle il a eu très régulièrement des apparitions de la Vierge. Issu d'une famille italienne, il a baigné dans un contexte culturel qui a joué un rôle déterminant dans une première prise en compte de ces visions connotées religieusement, avant de l'être médicalement. Il a été reçu par des hommes d'église, surtout pendant ses nombreux séjours en Italie. Il n'est pas difficile d'en imaginer l'effet sur l'enfant qu'il était et sur son entourage à qui il arrivait de partager ses visions. Il en a été ainsi d'une tante paternelle. Une autre fois ce fut au tour de son père et de sa sœur de voir le même grand cheval entouré de feu qui le hantait. Ses visions mettaient parfois en scène des ancêtres décédés depuis longtemps. La mort par ailleurs le préoccupait au plus haut degré.

De la pulsion à la sublimation

Un changement notable est intervenu vers sa douzième année. Avec le début de sa puberté et le réveil de sa sexualité, le thème de ses visions a changé, substituant des femmes nues aux Saintes Vierges. Sa famille a dû se résoudre à ne plus aller chercher du réconfort du côté de la religion. Sans le savoir, il se trouvait déjà dans l'antichambre du discours médical, psychiatrique en l'occurrence, dont il aurait pu ne plus ressortir. Il nous apprend qu'il a été obligé de traverser plusieurs discours – familial, culturel, religieux, médical – avant de pouvoir accéder à sa propre position de sujet. Elle se précise au fur et à mesure qu'il avance, en même temps qu'il devient expert de son propre «cas» et se transforme en théoricien de son symptôme. C'est à cette condition qu'il n'a pas été happé par un quelconque point de vue, aussi légitime qu'il ait pu paraître à un moment donné.

Il a pu dire ainsi: «La situation a fondamentalement changé depuis que je n'ai plus considéré mes visions comme des phénomènes, mais comme provenant de moi-même.» Il interroge le réel en jeu dans ses visions, dont il commence à parler en termes de symptôme. Il se demande: «Est-ce bien réel ce que je vois?» Son entourage, il est vrai, ne l'a pas aidé à y répondre, il l'a plutôt induit en erreur et même suivi dans son errance. Ce qui tout de même a dû lui convenir en raison des nombreux bénéfices secondaires qu'il en a tirés, au prix cependant d'une vie «normale», d'une inscription dans la vie sociale, d'un apprentissage scolaire et professionnel.

Jeune adolescent, il ne vivait que pour le football dont il voulait faire son métier, jusqu'au moment où, à 16 ans, sa vie a basculé. Sa famille a tenu bon pendant cette

période difficile et continué à l'entourer, à l'encadrer alors qu'il abandonnait progressivement toute activité. Il a fait des petits boulots, les abandonnant les uns après les autres, avant de se marier à l'âge de 23 ans. Il associe son mariage à une structuration essentielle, dont l'évocation lui permet de revenir – rétrospectivement – sur les différentes étapes de sa sexualité. Le plus bouleversant a été pour lui le passage brutal, sans transition apparente, d'une sexualité infantile à une sexualité adulte.

Entre-temps, il a dépensé une énergie considérable à refouler ses pulsions sexuelles. N'y parvenant pas, il s'est mis à les sublimer par le dessin et la peinture, sauvegardant du coup une pratique ancienne. Très tôt, en effet, il s'est mis à dessiner et à peindre – une activité qu'il n'a plus lâchée depuis et qui ne l'a plus lâché. La seule qui lui reste et qui lui importe vraiment, au moment où il vient me voir. Aux séances, il apporte des photos d'une peinture hyperréaliste représentant surtout des femmes nues. La thématique pourtant n'a cessé d'évoluer, en même temps qu'il a reconnu son désir de peindre et qu'il a fini par en faire son métier.

Angoisse et créativité

En peignant il assiste à une transformation de ses visions qui peu à peu font place à une forte angoisse. Elles n'étaient peut-être qu'une forme donnée à l'angoisse ou une tentative de la colmater, pour éviter qu'elle n'entraîne des remaniements psychiques trop importants. D'abord signe de maladie et d'anomalie, elle est devenue facteur de créativité. Par sa peinture, il n'exprimait pas simplement le contenu de ses visions, qu'il qualifiait parfois de fantasmes, mais il y puisait la matière première, riche et exubérante, qu'elles mettaient à sa disposition. De son activité artistique, il s'est mis à parler en termes de thérapie, non pour la mettre en concurrence avec son analyse, mais pour souligner l'élaboration du matériel visionnaire et inconscient qui l'accompagnait et la rendait possible. A la faveur d'un changement de sa position de sujet, il a eu moins l'impression de subir ses visions que de les transformer, de les traduire et de s'en servir pour sa peinture. Toutefois il a mis du temps, avant de pouvoir aborder leur contenu, aux thèmes peu avouables, concernant surtout la mort et la sexualité infantile.

Ses visions lui sont apparues alors comme scandées par sa maturation (*Zeitigung*) sexuelle, ou plutôt par ses défenses contre celle-ci. Elles faisaient partie de l'arsenal particulièrement efficace qu'il avait érigé contre l'irruption de la sexualité dans sa vie et son psychisme, contre l'angoisse qui l'accompagne et le temps nouveau qu'elle fonde. Il évoque, avec une grande émotion, sa première éjaculation à l'âge de 12 ans qui l'a profondément bouleversé. Il s'en est trouvé comme terrorisé, comme dans un état second. Il l'a vécue comme une monstruosité, du moins est-ce le souvenir qu'il en garde, et s'est efforcé de ne plus jamais ressentir une chose aussi horrible.

C'est à partir de cette évocation qu'il a pu revenir sur les visions de la phase de latence qui, en-dehors de la Sainte-Vierge, était hantée par des fantômes et des

monstres. Il voulait surtout ne pas sortir de l'enfance, espoir qui semble avoir été mis en échec par la première éjaculation. Malgré ses efforts pour refouler désormais tout ce qui touche à la sexualité, il n'a pu empêcher que se développent des visions de femmes nues. De sorte qu'à l'âge de 16 ans, il est réellement submergé par un matériel que la pulsion sexuelle et son habillage fantasmatique avaient mis à sa disposition. Une fois encore, il parvient à fuir le monde réel pour lui préférer celui de ses visions. Ce qui l'a rendu inapte à tout parcours scolaire ou professionnel, mais a fourni une matière abondante à son activité d'artiste. Avec son mariage à 23 ans et son passage à une sexualité d'adulte, ses visions se sont estompées pendant près de deux ans, pour reprendre de plus belle par la suite. On n'abandonne pas si vite de bonnes habitudes, surtout si elles sont anciennes.

En fuyant le monde, le patient s'est trouvé en proie à un autre réel qui s'est imposé à lui et auquel il n'a pu se soustraire – un réel d'ordre pulsionnel. C'est la pulsion – au-delà et à travers le fantasme – qui lui a permis de poursuivre son activité créatrice et l'a cautionnée. Elle appartient moins au registre de l'expression qu'à celui de la reproduction d'une écriture première, celle du fantasme, effet de la pulsion. Freud en souligne les fondements par ce qu'il qualifie de scène primitive (*Urszene*). Scène première – la première de toute une série –, elle constitue la matrice du fantasme dont le sujet, l'artiste en particulier, produit de nouvelles versions, laissant leur empreinte stylistique aux différentes phases de la vie. La scène primaire ou première n'est pas donnée en tant que telle. Fruit d'une construction résultant du travail de l'analyse pour certains, d'une activité d'artiste ou de scientifique pour d'autres, elle permet de reproduire et d'élaborer le matériel du fantasme sur le mode de la sublimation. Raison pour laquelle le patient a pu reconnaître et valider l'effet thérapeutique de la peinture.

Cette scène qui n'a jamais eu lieu, qui n'est que virtuelle, fiction ou construction, n'en est pas moins réelle, caractère que lui confère la pulsion. Elle devient ainsi la référence ultime de la vérité du sujet, inaliénable, même sous la menace de mort. C'est ce qui ne peut être effacé en aucun cas et qui est la véritable raison de l'«urgence», dont parle Merleau-Ponty.

Le lien établi par le patient entre ses visions, son fantasme et sa peinture indique une voie que peut emprunter la sublimation de la pulsion, lui facilitant l'accès à certains contenus sexuels refoulés. Ce lien nous permet aussi de porter un regard différent sur le parcours de grands visionnaires de l'art, tels que Jérôme Bosch, Salvador Dali et quelques autres.

BIBLIOGRAPHIE

- (1) **Putnam H.** Le réalisme à visage humain. 1994. Paris: Seuil.
- (2) **Schiltz L.** Argument aux Journées de Printemps de la SFPE: Le statut ambigu de l'art: entre l'être et l'apparence (25-26 juin 2004).
- (3) **Lacan J.**, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, livre XI. 1973. Paris: Seuil.
- (4) **Desanti J.T.**, Les Idéalités mathématiques. 1968. Paris: Seuil.
- (5) **Canguilhem G.** Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique, dans: Le normal et le pathologique. 1943. 1966. Paris: P.U.F.
- (6) **Putnam H.** Reason, truth and history. 1981. Cambridge: Cambridge University Press. trad. franç.: Raison, vérité et histoire. 1984. Paris: Minuit.
- (7) **Kuhn Th.** The structure of scientific revolutions. 1962. 1970. Chicago: The University of Chicago Press.
- (8) **Mondzain M.-J.** Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. 1996. Paris: Seuil.
- (9) **Mondzain M.-J.** Le commerce des regards. 2003. Paris: Seuil.
- (10) **Merleau-Ponty M.** L'oeil et l'esprit. 1964. 1985. Paris: Gallimard.

Présentation de l'auteur

Dr. André Michels
Psychiatre, psychanalyste
55, avenue de la Liberté
L-1931 Luxembourg
Tel: 49 27 17



Artistes et Patients

G. Roux

Résumé

La psychose vient-elle modifier le statut ambigu de l'artiste qui découlerait de l'ambiguïté de son expression? Deux observations cliniques sont proposées à la réflexion sur l'environnement familial et social de la psychose lorsque celle-ci est placée au contact de réalités et de pratique artistiques.

Mots clés: artistes, éthique, expositions, patients

Artists and patients

Summary

Does a psychosis change the ambiguous status of the artist, linked to the ambiguity of his expression? We shall propose two clinical observations in order to arouse a reflection on the domestic and social environment of the psychosis, when it gets in contact with the artistic reality and practice.

Key words: artists, ethics, exposition, patients.

Quelques-uns parmi nous auront récemment appris de la plume de l'une de nos réputées collègues parisiennes que, «dans certain hôpital psychiatrique de la capitale, peuvent naître autant d'artistes que dans d'autres milieux».

Y naître, mais aussi y mourir, sommes-nous tenté d'ajouter en songeant rétrospectivement à la liste désormais familière des noms d'Adolf Wölfli, d'Aloïse Corbaz et de Maurice Blin, tous reconnus grands artistes de leur vivant même, mais tous morts à l'asile.

En apparence dernier cri d'une modernité médicale qui se module peu à peu entre esthétique et mercantilisme, ce propos inaugural rejoint cependant une réflexion émise dans le numéro de décembre 1952 de la revue *Esprit*, se rapportant à la vie asilaire du début du XX^e siècle: «Le médecin de l'asile – écrivait alors Philippe Delanglade – avait consciemment choisi un métier qui tient tous les avantages des violons d'Ingres auxquels il permet de s'adonner en s'intéressant à quelque chose comme la peinture, la chasse ou la musique».

Notre réunion autour du «statut ambigu de l'art: entre l'être et l'apparence «nous autorise à nous interroger à propos du «statut ambigu de l'artiste» lorsque ce dernier est un «patient-artiste» comme nous en connaissons tous, ou presque tous; car, si au sein de nos sociétés savantes, nous sommes avertis de ce que d'autres approches que la psychiatrie possèdent autant de légitimité que cette dernière à se pencher sur le phénomène de la créativité du patient, nous savons de par notre position de soignants que la qualité d'artiste conférée à certains psychotiques ne suffit pas à effacer le contexte de souffrance morale inhérente à la maladie, souffrance qui conditionne sans doute l'exercice dynamique de leur créativité, mais que notre tâche prioritaire est, notamment, d'apaiser dans la mesure du possible.

L'attribution et la gestion du statut d'artiste accordé à certains de nos patients en droit d'espérer au moins de ne plus mourir à l'hôpital psychiatrique comme par le passé, exigent de notre part une prudence et une vigilance attentives, sous peine d'expulser de leur propre drame, et surtout d'exposer à des risques parfois vitaux, des sujets psychotiques créatifs, tiraillés entre une promotion enviable et les pesanteurs qui les perturbent.

Promotion enviable, ce n'est pas certain, à en croire l'histoire de Palanc l'Écrituriste décrite dans le n° 1 des *Cahiers de l'Art brut*: «Ses oeuvres ne furent jamais soumises au regard de quiconque durant 12 années, jusqu'en 1959 où il se laissa convaincre, avec fortes réticences pendant quelques semaines, de donner à vendre. Mais l'expérience fut bientôt interrompue: elle eut d'ailleurs l'effet fâcheux de bloquer net sa production qui cessa complètement en 1960, après une opération de destruction générale...».

La qualité d'artiste comporte cependant beaucoup d'avantages grâce auxquels la valorisation du patient, la déculpabilisation de sa famille et le décroisement médical provoquent une évolution des relations interpersonnelles. Mais en plus de la nécessité de la production d'oeuvres plastiques en nombre, cette qualité d'artiste implique l'organisation et le rituel de leur exposition et entraîne d'inévitables tractations lors d'éventuelles ventes.

C'est essentiellement l'exposition qui va nous retenir, car sa tenue pratique ainsi que la négociation des ventes d'oeuvres échappent le plus souvent au patient lui-même, alors que tout artiste craint d'affronter dans la solitude le jugement d'inconnus a priori bienveillants mais potentiellement critiques, tandis que ses fantasmes lui font plus particulièrement redouter le regard des autres, souvent jugé persécuteur dans la psychose, et donc générateur d'une violence qui peut se retourner contre l'exposant.

Autrement dit, sont exclus de notre propos les suicides d'artistes tels que Rothko aux U.S.A., de Staël, Klein, Chapoval, Müller ou Malaval, qui témoignent de difficultés et de crises qu'il serait intéressant d'analyser dans un autre cadre, car nous occupent exclusivement les incidents survenus à l'occasion d'expositions d'oeuvres plastiques réalisées par des patients-artistes sensibles à cet instant crucial vécu dans

l'ambivalence qui convoque le regard incontrôlable et le jugement d'autrui. En effet, la question a souvent été soulevée: quand l'artiste se met-il à exister? Lorsqu'il peint? Ou bien lorsqu'il expose?

Dans son ouvrage *La Arboleda perdida*, Raphaël Alberti nous conte le suicide du peintre probablement mélancolique Carlo Quattrucci, au moment de l'exposition de ses oeuvres.

Le suicide de Bernard Requichot, l'avant-veille de son exposition à la Galerie Daniel Cordier, laissa beaucoup de regrets à Gaston Ferdière, appelé à rencontrer l'artiste, à la demande de son entourage inquiet.

Deux brèves références personnelles, si elles n'apprennent rien à personne, viennent rappeler qu'une vulnérabilité extrême est susceptible de se révéler soudain chez le «patient-artiste» lors de l'exposition de ses oeuvres, comme s'il retrouvait de façon paroxystique certaines séquences de son vécu psychotique. Elles viennent grossir le nombre des incidents dérangeants et des drames irréversibles survenus lors de manifestations qui portaient de bons sentiments, mais qui, à la fois désirées et redoutées, auraient dû s'entourer de plus de prudence et de davantage d'anticipation.

Annette avait acquis une formation d'autodidacte à la peinture au contact de rapins de la place du Tertre à Paris, mais elle s'était rabattue sur la pratique de l'écriture. Le retour à la peinture et la revendication du statut d'artiste ne survinrent qu'après l'apparition de troubles dissociatifs qui lui imposèrent l'obligation de reconstituer, sur le mode délirant, sa vie par la peinture. Ce qu'elle fit avec beaucoup de talent. Certaines personnes qui la côtoyaient alors l'engagèrent à exposer ses gouaches représentant des bouquets de fleurs. Mais là où tout se gâta, c'est qu'après avoir vendu ses tableaux, elle se présentait chez les acheteurs et causait du scandale pour obtenir la restitution de ses oeuvres.

Il aurait été difficile pour ses clients d'admettre la nécessité, impérative pour elle, de jouir de la proximité immédiate de ses oeuvres dans leur totalité, ou bien son besoin d'une enveloppe protectrice faite de tableaux dont elle se serait entourée comme B. Requichot et H. Darger.

Thierry, jeune schizophrène qui était passé de la Faculté de Droit à l'Ecole des Beaux Arts, était quant à lui sensible au regard d'autrui: il se cachait pour manger et dissimulait dans un porte-document opaque et noir des collages qui constituaient la part figurative d'une oeuvre plastique abondante. Un de ses camarades, lui-même maniaco-dépressif, l'invita à participer à une exposition collective, la première à laquelle il ait été convié.

Sa contribution comportait exclusivement des oeuvres non figuratives, dans l'intervalle desquelles il avait placardé des aphorismes de son crû, à la manière de Picabia, qui lui, les dispersait dans diverses revues. Thierry voulait bousculer le bourgeois, au nom du rôle social de l'artiste:

«Je te cherche. Beauté, et je me trouve». Toutefois, surprise! Thierry ne vint pas au vernissage. Il avait été hospitalisé d'urgence la veille: au cours d'un nouvel épisode hallucinatoire qui l'avait conduit à errer dans la campagne, il s'était gravement blessé à la tête et au visage en se frappant avec un objet de fonte trouvé sur le chemin. Thierry n'a plus jamais participé à une exposition, bien qu'il ait à son actif des centaines d'oeuvres abstraites. Son récent suicide, réussi celui-ci, résulte du tarissement de son inspiration qu'il n'a pas accepté.

Ces deux illustrations, étrangères, faut-il le préciser, à toute intervention thérapeutique, correspondent à la constitution, spontanée et brute, par de jeunes psychotiques, de deux oeuvres importantes, de réelle valeur artistique, dont l'exposition fut cependant à l'origine d'imprévues péripéties bruyantes ou fatales.

En affirmant que «Paraître est un chemin vers être, et peut-être le seul» le philosophe Alain souligne indirectement que le fait de s'engager sur une voie exigeante qui s'avère unique, n'est pas synonyme de facilité. Cette formule, inadéquate dans certains cas historiques où elle mène à l'impasse, démontrerait à la rigueur que l'authenticité ne se dégage que lentement de l'apparence. Un dynamisme contrôlé serait nécessaire à la validation de cette pensée philosophique, et c'est ce en quoi elle s'appliquerait à la démarche thérapeutique. Reste à cette dernière à discerner comment et combien de temps l'être s'accommode du paraître?

Présentation de l'auteur:

Dr Guy Roux, neuropsychiatre
Président de la SIPE
27, rue du Maréchal Joffre
F-64000 Pau

L'Illusion cinématographique

Des anamorphoses à la nuit américaine

J.G.Veyrat

Résumé

Après un rappel des questions qui se sont longtemps posées aux philosophes, aux peintres, aux psychologues, aux psychiatres et aux psychanalystes, depuis l'antiquité, concernant l'illusion, nous traiterons de films la dévoilant:

- soit en montrant «l'envers du décor», c'est à dire la fabrication de «trucages»,
- soit en montrant des personnages en proie à une illusion prégnante, à une conviction délirante.

Au cours de cette étude, nous insisterons particulièrement sur deux points:

- l'illusion visuelle que constitue le phénomène dit de l'anamorphose,
- et la question du point de vue, et de la mise au point, qui en découle et a des conséquences sur quatre plans: pictural, photographique, cinématographique et psycho-pathologique.

Mots-clés: Anamorphose – Cinéma – Illusion

Summary

Since the antiquity, philosophers, painters, and more recently, psychologists, psychiatrists, psychoanalysts have been intrigued by optical illusions generated by (related to) real images. After a brief recall of this background, we sought to analyse films that could dispel these illusions by showing the other side of the picture.

On the one hand we will illustrate cases of delirious illusions by some films. On the other hand, the special effects will be illustrated by showing the «making off» of some other films.

Finally, three main issues will be emphasized: the question of viewpoint, the convenient distance, the focus, according either to photographic and cinematographic understanding, or to the psychopathologic process.

Key-words: Anamorphosis – Cinema – Illusion

Introduction

De tous temps, la question des rapports entre l'illusion et le réel a soulevé des passions chez les penseurs de tous pays, et cela dans tous les champs d'étude. Nous allons successivement passer en revue ces différents champs, assez rapidement pour les premiers (philosophie, peinture, psychologie, psychanalyse, théâtre), où il y aurait pourtant tellement de points à développer, plus longuement pour le dernier (cinéma), qui est le plus récent et aussi mon médium de prédilection.

I/ Chez les **philosophes** grecs, déjà, on trouvait dans les discours de SOCRATE, cette phrase, rapportée par PLATON, à propos de l'apologue de la caverne: *«Le savoir de l'homme n'est qu'une illusion. Aux ombres qu'ils voient, ils donnent les noms des choses elles-mêmes»* (1).

Par la suite, nous citerons seulement SPINOZA et son célèbre exemple dit de *«L'illusion de la rame brisée»*, à propos de la différence entre l'image réfléchie et l'image réfractée de la rame dans l'eau, d'où il fait découler la supériorité de la connaissance déductive sur la connaissance sensible (2).

II/ Les illusions ont par ailleurs largement été utilisées par les **peintres**, en particulier par Salvator DALI qui nous donne par exemple à voir:

- à propos de son «Hommage à Rothko» de 1976: *«Gala, regardant la mer Méditerranée, qui à vingt mètres, se transforme en portrait d'Abraham Lincoln»* (catalogue du musée Dali à Figueras),
- ou encore, dans une autre peinture de 1940, intitulée «Marché d'esclaves, avec le buste invisible de Voltaire», faisant apparaître soit le portrait de deux duègnes, soit celui de Voltaire, selon le lieu exact d'où l'on observe le tableau et le point de vue qu'on en a,
- ce qu'on retrouve dans toutes les phrases de DALI, lorsqu'il commente ces œuvres qu'il englobe dans sa recherche dite de l'«espace-temps», par exemple lorsqu'il décrit sa «Vierge Sixtine» de 1958, comme: *«Une peinture presque grise qui, vue de près, est abstraite, et vue à deux mètres, devient la Madone Sixtine de Raphaël, alors qu'à quinze mètres, apparaît l'oreille d'un ange peinte avec de l'anti-matière, et mesurant un mètre et demi»* (3, p. 127-129),
- ou encore, dans la peinture de 1963 décrite comme *«Cinquante peintures abstraites par lesquelles, à trois mètres, on voit trois Lénine déguisés en Chinois, le tout formant la gueule d'un tigre royal»* (id.)

III/ Mais, bien avant, le phénomène visuel dit des anamorphoses était connu de longue date, puisque l'on pense que c'est DURER qui, en 1525, aurait inventé une lentille dite *«Le portillon de Dürer»*, pour produire ces illusions d'optique, qui ont passionné les thaumaturges du XVI^e, les philosophes du XVII^e siècle, les historiens de l'art (4), et aussi les **psychanalystes** puisque LACAN

a fait de ce leurre l'image du fantasme, pour traiter du désir du psychanalyste, et illustrer son séminaire de 1964 sur le regard (5), par la reproduction du célèbre tableau d'HOLBEIN daté de 1533, intitulé «Les ambassadeurs» (p.82), où l'on pouvait voir, selon la place qu'occupait l'observateur, «soit une curieuse aile volante, soit un os creux, soit enfin, par la droite, une tête de mort» (6), comme on en trouvait si fréquemment dans les peintures, à l'époque dite des «vanités».

IV/ La question des illusions a également, bien sûr, passionné **les psychologues**, qui les ont d'ailleurs «utilisées» dans les tests projectifs, par exemple. C'est ainsi que chaque planche du test de RORSCHACH repose bien sur l'étude des images que chacun peut avoir «l'illusion» qu'elle représente.

V/ Dans le monde des arts du spectacle, nous ne nous arrêterons pas sur les **marionnettistes et «illusionnistes»** en tous genres, ni même sur **le théâtre**, bien qu'il repose en lui-même sur une illusion, bien sûr, puisque l'acteur est censé être seul (en scène), alors qu'il est face à des centaines de spectateurs dans la salle. Ceci a d'ailleurs été combattu par certains metteurs en scène, qui ont d'abord supprimé le rideau de scène, puis ont fait que les acteurs s'adressent au public, voire parsèment la salle, etc. Cette illusion peut aussi être multipliée par différents artifices afin que l'on ne sache plus du tout dans quel plan on se trouve, comme par exemple dans le personnage de «Willy Whynot», qui représente l'acteur de théâtre émergeant d'un écran sur lequel est projeté l'image de l'auteur de la pièce, en train d'écrire le rôle, mais interprété par le même comédien (H.Gruvman) que l'on voit donc en même temps sur scène et sur écran, dans deux attitudes différentes.

VI/ Mais c'est surtout le **cinéma** qui a décuplé les possibilités d'illusion, puisqu'il est par son essence même un leurre, une image sur une pellicule pouvant paraître vraie au point de terroriser les spectateurs voyant une locomotive à vapeur rouler vers eux, dans l'un des premiers films des Frères Lumière (Lumière L. 1895). Mais la salle de cinéma est en même temps une belle métaphore du crâne, comme l'a justement souligné Paul Auster dans «Le livre des illusions»: *«Si je me concentre suffisamment, les mots peuvent, en vérité, susciter pour moi des images et c'est comme si je regardais à nouveau le film, ou en tout cas de petits extraits, dans la salle de projection qu'est mon crâne»* (7, p.318).

Nous n'aborderons pas ici l'évolution de la technique allant des «trucages» initiaux, aux plus savantes modélisations informatiques des «effets spéciaux» les plus récents.

Nous voudrions seulement nous arrêter sur quelques films importants pour notre propos:

- soit qu'ils révèlent un génie inventif comme celui de MELIES, pour les «trucages»,

- soit qu'ils décident de briser la convention de l'illusion, en montrant l'envers du décor,
- soit qu'ils montrent des exemples d'illusions provoquées intentionnellement (pour le sujet du film) à un individu
- soit enfin qu'ils décrivent des exemples psychopathologiques de délire interprétatif ou illusionnel.

1. LES PIONNIERS DU «TRUCAGE»

Le grand Méliès

C'est autour des années 1900 que Georges Méliès révéla tout son art.

Il fut en effet à la fois auteur, producteur, réalisateur, acteur, décorateur, machiniste, et spécialiste des «effets spéciaux». Et Edgar Morin le décrira, dans «LA MAGIE MELIES» (Mény J. 1997), comme: *«le prestidigitateur qui mit le cinématographe dans un chapeau pour en faire sortir le cinéma»*.

C'est en effet à 25 ans, en 1896, qu'il délaissa, ou enrichit son métier d'illusionniste, directeur du célèbre Théâtre Robert Houdin, situé à Paris, près du carrefour Richelieu-Drouot, en incluant des films dans ses spectacles, tournant dans ce qu'il appelait son «usine à rêves», c'est-à-dire son studio de Montreuil, près de 500 films, qu'il vendait par la suite au mètre, comme un vulgaire ruban, d'abord en France, aux forains, puis aux USA, grâce à sa succursale de New-York, gérée par son frère, pour être projetés dans les célèbres «nickel-odéons».

Ces films étaient de deux catégories:

- soit des «reportages d'actualité», mais recomposés en studio, tels que l'exécution d'un condamné à la guillotine, ou bien la cérémonie de couronnement du Prince de Galles, du fait qu'il était interdit de filmer à l'intérieur de l'abbaye de Westminster, ce qui fit d'ailleurs s'exclamer le roi Edward VII, lorsqu'on lui projeta le film: *«C'est merveilleux, le cinématographe: on voit même dans ce film des scènes qui ne se sont pas déroulées!»*. En effet, la cérémonie réelle avait dû être écourtée par le protocole, en raison de l'état de santé du roi...
- soit des films fantastiques dans lesquels ce qu'on appelait alors les «trucages» faisait s'extasier le public, qu'il s'agisse d'une tête qui apparaissait comme «gonflable», dans «L'HOMME A LA TETE EN CAOUTCHOUC» (G.Mélie 1901), ou de l'extraordinairement inventif «LE MELOMANE» (G.Mélie 1903) dans lequel les repassages, les collages, et l'aide d'un masque noir, sur un fond noir, faisaient croire que c'était sa propre tête que Méliès accrochait sur une portée musicale, comme s'il s'agissait de croches, ou encore du célèbre «VOYAGE DANS LA LUNE» (G.Mélie

1902), avec son fiacre caracolant entre Saturne et les étoiles, après que la fusée ait aluni dans «l'œil» lunaire.

«**Laisser-passer**» (B. Tavernier 2002) nous montre volontairement un trucage «primitif» du même type, avec une main dans une boîte noire, apparaissant détachée du corps, comme sans les nombreux films à la mode dans les années 40 du type «LA MAIN DU DIABLE» (Tourneur 1942), «LA BÊTE AUX CINQ DOIGTS» (Florey 1946), etc...

«**Body double**» (B. de Palma 1984) fait apparaître, dans le pré-générique, un paysage de western trompeur, car on le voit bientôt se déplacer sur roulettes, car il ne s'agit en fait, que d'un décor changeant de studio, à Hollywood.

2. L'ENVERS DU DECOR

«**Et vogue le navire**» (F. Fellini 1983) nous montre, à la fin du film, l'envers du décor, avec sa soufflerie agitant une toile, pour figurer les vagues, et le montage figurant le bateau.

Dans une optique analogue, un reportage, diffusé naguère par l'émission «Thalassa», nous montrait le tournage, à Saint-Malo, d'un téléfilm intitulé «**Entre Terre et Mer**» mêlant vrais marins et comédiens professionnels, le rôle principal étant tenu par Bernard Fresson. Et ce qui était surtout remarquable, c'était la reconstitution de la pleine mer, dans un grand hangar, la cabine du bateau se trouvant en effet sur une sorte de «dos d'âne», en équilibre sur des madriers que deux techniciens manoeuvraient à «babord» et à «tribord» pour figurer un roulis «*plus vrai et plus fort que nature*» s'étonnaient les vrais marins. D'où la conclusion satisfaite du metteur en scène: «*En mer, on n'aurait jamais pu tourner ces scènes: on n'aurait pas eu le recul dans une vraie cabine, et ici, il n'y a pas d'imprévus, on contrôle tout: il pleut quand on veut, ça pue pas la morue, la pêche est bonne, et on mange bien ...vive le cinéma!*»

«**La nuit américaine**» (F. Truffaut 1973) surtout, démystifie l'illusion qu'est le cinéma, d'où son titre, puisque cette expression désigne en fait une sorte de filtre bleu destiné à donner l'illusion des plans tournés la nuit.

Et c'est l'aventure du tournage d'un film, que le réalisateur nous conte ici, en y jouant lui-même son propre rôle, la caméra nous montrant d'abord un plan du film, puis dans un travelling arrière, nous faisant découvrir la grue, les autobus qui tournent en rond, les figurants qui sortent, sur ordre, du faux métro, la gifle itérative de Jean Pierre Léaud à Jean Pierre Aumont, les pompiers arrosant l'escalier et les branches de neige artificielle, etc...

Enfin, insistons sur trois éléments récurrents dans la plupart des films:

- l'importance du contrôle de la situation créée, on l'a vu,
- la prééminence de la fiction sur le réel, apparaissant par exemple ici lorsque le producteur venu annoncer la mort accidentelle (réelle) de l'acteur prin-

cipal, se voit tenu à distance pour ne pas interrompre le déroulement de la fiction,

- et l'importance de l'injonction «musique!» de la part du réalisateur, lorsqu'il veut faire naître l'émotion en «jouant sur la chanterelle».

3. LES ILLUSIONS PROVOQUEES

«**The Truman show**» (P. Weir 1998) représente le comble de l'illusion, puisque – bien plus que ne l'était «**Mort en direct**» (B. Tavernier 1980), dans lequel Romy Schneider était filmée à son insu, pour montrer l'évolution de son cancer – c'est ici depuis sa naissance (et même avant, sa vraie mère ayant abandonné son enfant à la naissance, et cédé tous les droits de reproduction de son image, y compris de l'échographie fœtale), que Truman Burbank/Jim Carrey est filmé à son insu, en permanence, mais pire encore, il ne sait pas que absolument tous: meilleur ami, voisins, patron, collègues de travail, et même sa femme et ses parents, sont des figurants, acteurs professionnels!

Dans le film «**Le facteur**» (Michael Radford 1995), ce facteur inculte qui livrait le volumineux courrier de Pablo Neruda en exil, lui demandait un jour: «*Alors le monde entier serait une métaphore?*», ce à quoi Neruda/Philippe Noiret, embarrassé, répondait: «*Attends demain, il faut que je réfléchisse*». Ici, c'est le monde entier qui est, pour Truman, une illusion, puisqu'il est, sans le savoir, le héros d'un «reality show» qui passionne la population de cette petite ville, diffusé chaque soir, comme un téléfilm à épisode, ce qui est rendu possible du fait qu'il s'agit d'une très petite île dénommée «Sea Heaven», que tous s'arrangent pour qu'il ne puisse jamais en sortir, le maître d'œuvre/réalisateur/démiurge régnant, tout puissant, dans son studio aérien baptisé «Sirius», et pouvant, à volonté, faire apparaître une fausse pleine lune, un orage, une tempête, ou même à volonté le jour et la nuit! Et c'est ainsi que dans une scène mémorable, on va le voir, tel un chef d'orchestre, diriger, yeux demi-fermés, extatique, la réapparition du «père» de Truman, qu'il avait cru noyé quinze ans avant, avec «plan rapproché, et musique», ici encore, pour tirer des larmes d'émotion aux téléspectateurs lorsque père et fils se retrouvent et tombent dans les bras l'un de l'autre.

Plusieurs fois, T. s'étonne, par exemple en voyant tomber du ciel un sunlight malencontreusement détaché de l'unité de production, ou bien en réalisant que l'averse ne tombe que sur lui, se déplaçant comme un jet ponctuel lorsqu'il bouge, ou encore lorsque sa femme ou son ami montrent trop ostensiblement, face à la caméra, la marque de leur dernière emplette, ou de la bière qu'ils sont en train de boire.

Mais surtout, on va voir naître un tableau d'automatisme mental quasi-expérimental, lorsque T. capte, sur son autoradio la fréquence de la production, et entend: «*Attention, il tourne sur Lancaster square*», ou encore lorsque le réalisateur «souffle» ses répliques à son meilleur ami, au moment où il lui explique qu'il a

l'impression que: «*tout le monde à l'air de mèche*», car au courant de tous ses faits et gestes, ajoutant: «*si je fais quelque chose d'inhabituel, personne n'a l'air de le voir*», comme si toute sa vie était déjà à la fois divulguée, et aussi programmée, dirigée, sans espace de liberté possible pour lui.

Et lorsque, enfin, T. découvre la vérité, car son bateau, en pleine mer bute... sur le décor, il s'étonne, s'insurge: «*Alors rien n'était vrai?*», ce à quoi le réalisateur, interprété par Ed Harris, et qui se présente comme «*le créateur d'un jeu télévisé dont il est le héros*», lui répond, impérial: «*Si, toi, tu étais vrai; c'est pour ça que tu étais si bon*». Puis il ajoute: «*Il n'y a pas plus de vérité derrière cette porte (où est inscrit EXIT), pas moins de mensonges. Mais, dans mon monde, tu n'as rien à craindre*».

«**L'amour extra-large**» (Farely Br. – 2001) repose aussi sur une illusion provoquée, mais présentée ici comme bénéfique, puisque c'est grâce à l'intervention d'une sorte de «gourou» que Hal, enrobé, balourd, et de ce fait repoussé par toutes les filles qu'il essaie d'approcher, va soudain se retrouver apprécié par des «filles-canons», ou du moins le croit-il. En effet, ce que lui a apporté le psycho-sociologue «new-age», c'est l'illusion de voir «l'intérieur des êtres et non leur apparence», ce qui fait que des «boudins» lui apparaissent «canons», et bien sûr, tombent toutes amoureuses de lui, tant ces obèses sont peu habituées à ce qu'on s'intéresse à elles! Un quiproquo, drôle et révélateur, allant bien dans le sens de la dysmorphophobie habituelle des anorexiques ou des boulimiques, se répète chaque fois que face à une nouvelle conquête, qu'il invite au restaurant, il la félicite pour sa ligne, en soulignant «*De ce côté, vous n'avez vraiment pas de souci à vous faire, vous pouvez manger ce que vous voulez*», l'autre croit qu'il se moque d'elle et se met à pleurer!

4. LES DELIRES

«**Spider**» (D.Cronenberg – 2002) nous fait entrer dans un autre monde, celui de la schizophrénie, en nous montrant un patient logé en foyer, au sortir d'un séjour en hôpital psychiatrique où il séjournait pour avoir tué sa mère, enfant, en la confondant avec une prostituée qui lui avait jadis montré son sein, dans un «pub» fréquenté par son père. Et dans ce foyer, le même délire se reproduit, correspondant à ce qu'il est convenu d'appeler l'illusion des sosies, et ce patient (surnommé jadis «spider» tant il transformait sa chambre en toile d'araignée, avec des bouts de ficelle) va s'approcher, la nuit, armé d'un marteau et d'un tournevis, du lit de la directrice du foyer, en la prenant, là encore, pour la mauvaise mère, la blonde prostituée, jusqu'à ce qu'elle se réveille et s'écrie «*what did you do?*», avant de le faire réhospitaliser.

«**Dédales**» nous montre un psychiatre qui est en même temps un tueur en série, mais qui ne le «sait pas», puisqu'il agit dans un état crépusculaire et que c'est «une seule de ses personnalités multiples» qui est meurtrières, à l'insu des autres (Ariane, Claude, Thésée, Minotaure, Mathieu), dans un tableau de dédoublement

schizophrénique de personnalité, un de ces tableaux qui plaisent tant aux américains qu'on a pu voir des meurtriers acquittés «pour ne pas punir injustement les autres personnalités qui étaient en eux!».

«**L'esprit de Cain**» (B.de Palma) nous montre un tableau identique d'un meurtrier en série qui est (encore) un psychiatre ayant l'illusion d'avoir un frère jumeau doué de pulsions meurtrières à qui il attribue tous les meurtres qu'il commet (dont celui de sa femme). Mais ici, le tableau se complète puisque sa pathologie est montrée comme causée jadis par le comportement pervers de son propre père qui, lui-même chercheur en psychologie, faisait sur son propre fils des expériences traumatisantes, dans le but de confirmer son hypothèse sur l'étiologie des personnalités multiples chez l'adulte.

5. UNE PLACE A PART

«**Meurtre dans un jardin anglais**» (P.Greenaway – 1982)

Nous avons choisi de placer à part ce film, pour une double raison:

- du fait que son sous-titre est: «Une question de points de vue», puisque le contrat stipule que la châtelaine s'offrira au peintre chaque fois qu'il réalisera un dessin d'un plan différent de son manoir, et on a vu, à propos des anamorphoses, combien l'«endroit où on se place» était importante,
- et du fait que le réalisateur enferme son propos dans une *artificielle numérotation*, dans la plupart de ses films: qu'il s'agisse des sept jours de la semaine, dans «**Le cuisinier, le voleur, la femme et l'amant**» (Greenaway 1989), des cent plans numérotés de «**Drawing by numbers**» (Greenaway 1988), ou bien ici des treize points de vue correspondant aux treize dessins du peintre, chacun ayant été cadré dans une grille correspondant à une mire. Et dans ces trois films, le dernier chiffre correspond chaque fois à la mort du héros.

Conclusion

Les éléments récurrents, que nous avons soulignés dans ce bref survol de l'illusion cinématographique, sont:

- d'une part le **contrôle de la réalité, sa maîtrise**, comme dans le rêve de tout obsessionnel, qui préférera toujours l'illusion, surtout si elle est reproductible, au réel et au spontané par définition imprévisible,
- d'autre part **l'importance du point de vue** d'où on observe la réalité comme dans la peinture, nous l'avons vu à propos des anamorphoses, mais aussi et surtout **de la mise au point**. On sait combien fréquemment les cinéastes jouent, et abusent même, parfois, du variateur de profondeur de

champ, pour focaliser sur un des sujets ou un autre, de profil, plutôt que de cadrer champ/contre-champ, de face, plus lourdement; il semble bien en être de même sur le plan psychiatrique, puisque les délires interprétatifs, ou illusionnels, peuvent être considérés comme une erreur de mise au point qui fait que seuls certains détails deviennent signifiants, et font réagir, alors que les autres restent dans le flou, avec une sorte de «frayage» des voies nerveuses facilitant seulement certaines fréquences, certaines couleurs, certaines personnes, certains phonèmes.

BIBLIOGRAPHIE

- (1) **PLATON** Dialogues socratiques. 1950. Paris: Gallimard.
- (2) **SPINOZA** Ethique. 1934. Paris: Garnier.
- (3) **DRAEGER A.** Dali. 1968. Paris:Ed. Le soleil noir.
- (4) **BALTRUSAITIS J.** Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux.. 1969. Paris: Ed. Olivier Perrin.
- (5) **LACAN J.** Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire. Livre XI. 1973. Paris: Le Seuil.
- (6) **GASNIER P.** Une crise au royaume de Dieu. Synapse; 1999; 160: 57-66.
- (7) **AUSTER P.** Le livre des illusions. 2003. Arles: Ed. Actes Sud/Babel.

FILMOGRAPHIE

- CRONENBERG (David)(2002) – «Spider» (Canad.)
- FARELLY (brothers) (2001) – «L'amour extra-large» («Shallow Hal») (US)
- FELLINI (Federico) (1983) – «Et vogue le navire» («E la nave va») (It.)
- FLOREY (Robert) (1946) – «La bête aux cinq doigts» («The beast with five fingers») (US)
- GREENAWAY (Peter) (1982) – «Meurtre dans un jardin anglais» («The draught's man contract») (GB)
- GREENAWAY (Peter) (1988) – «Triple assassinat dans le Suffolk» («Drowning by number») (GB)
- GREENAWAY (Peter) (1989) – «Le cuisinier, le voleur, la femme et l'amant» («The cook, the thief, his wife, and her lover») (GB)
- LUMIERE (Louis) (1895) – «L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat» (Fr.)
- MENY (Jacques) (1997) – «La magie Méliès» – La sept/Arte/Vidéo – (Fr.)

MELIES (Georges) (1901) – «L'homme à la tête en caoutchouc» (Fr.)
MELIES (Georges) (1902) – «Le voyage sur la lune» (Fr.)
MELIES (Georges) (1903) – «Le mélomane» (Fr.)
PALMA (Brian de) (1984) – «Body double» (US)
PALMA (Brian de) (1992) – «L'esprit de Caïn» («Raising Caïn») (USA)
RADFORD (Michael) (1995) – «Le facteur» («Il postino») (It.)
TAVERNIER (Bertrand) (1980) – «Mort en direct» (Fr.)
TAVERNIER (Bertrand) (2002) – «Laissez passer» (Fr.)
TOURNEUR (Maurice) (1942) – «La main du diable» (Fr.)
TRUFFAUT (François) (1973) – «La nuit américaine» (Fr.)
WEIR (Peter) (1998) – «The Truman show» (US)

Présentation de l'auteur:

Dr J.G. VEYRAT, neuropsychiatre
Vice-Président de la Société Française de Psychopathologie
de l'Expression et d'Art-Thérapie
Centre Jean Mermoz – 85 avenue Henri Barbusse
93700 DRANCY – France

Photographie – Peinture: une rencontre qui interroge

A propos de peintres photographes au tournant du siècle dernier

P. Moron & G. Perriot

Résumé

Il a été souvent question dans l'histoire de l'art du lien entre peinture et photographie, quand tout semble opposer ces deux approches artistiques. Au travers de certains peintres ayant utilisé la photographie comme Vuillard, nous aimerions mieux comprendre l'influence d'un art sur l'autre et interroger le processus créatif.

Mots clés: Effet de réel – Modernisme – Peinture – Photographie – Synesthésie.

Photography – Painting: an encounter for reflexion

On photographic painters of the turn of the last century

Summary

In the history of art, there has often been the question of the link between painting and photography, though everything seems to oppose these two artistic approaches. Through certain painters who have used photography, like Vuillard, we would like to understand better the influence of one upon the other and to question the creative process.

Key words: Modernism – Painting – Photography -Synesthesia -Real effect

C'est en visitant l'exposition VUILLARD qui s'est tenue au Grand Palais (PARIS), du 25 septembre 2003 au 5 janvier 2004 (1), que nous nous sommes posés la question des relations entre peinture et photographie. Edouard VUILLARD, qui a vécu de 1868 à 1940, a utilisé pour son compte personnel la photographie à partir de 1897 et nombre de ses clichés étaient représentés dans cette exposition. Ils sont de petite taille, correspondant à la photographie d'amateur de l'époque et ne représentent, en général, que les proches de VUILLARD: sa mère, sa sœur, ses amis comme le couple NATANSON; rien qui ne puisse – à priori – devoir les inscrire dans une histoire de la photographie.

Il n'empêche que ces petites photographies prennent dans l'exposition une valeur documentaire exceptionnelle et nous éclairent sur l'univers personnel de l'artiste

mais aussi sur sa façon de regarder, de mettre en forme, de saisir des instantanés de la vie quotidienne: bref, sur son style.

Il n'est pas le seul peintre, loin de là, à s'être servi de la photographie, incidemment ou de manière intentionnelle, voire obsessionnelle. Les plus connus en furent DEGAS (2), BONNARD (3), Maurice DENIS qui partagèrent avec VUILLARD ce goût pour les scènes intérieures, les petits gestes qui signent à la fois l'intimité et la personnalité des sujets.

D'autres de ses contemporains, comme GAUGUIN, qui a bénéficié lui-même d'une exposition au Grand Palais, simultanément à celle de VUILLARD, ont utilisé la photographie autrement, comme source de modèles vivants ou en pierre, apportant à l'artiste la matérialisation iconique de ses rêves et de ses mythes. L'image argentique a été d'un grand secours aux peintres qui voyaient là l'opportunité d'avoir chez soi et pour un prix modique tous les sujets ou les modèles qu'ils dessinaient.

Mais nous nous intéresserons surtout à la photographie comme pratique parallèle à une autre oeuvre, qu'elle soit picturale ou littéraire, et capable d'influencer celle-ci, voire de lui faire prendre d'autres chemins que l'artiste ne pouvait sans doute pas soupçonner au préalable.

Il fallait, pour cela, que la photographie puisse être l'affaire de tous et sorte du cadre des professionnels seuls, avertis des difficultés techniques auxquels la photographie a été affrontée pendant ses soixante premières années.

L'invention de la photographie d'amateur en revient essentiellement à George EASTMAN, avec la mise au point du rouleau de papier émulsionné (appelé plus tard pellicule) en 1884, puis la fabrication d'une simple boîte de petites dimensions (16,5 sur 8,3 cm), munie d'un objectif simple et d'un déclencheur fonctionnant au 1/20 de seconde. Cet appareil photographique pouvant être utilisé par quiconque, baptisé «Kodak», chargé d'un rouleau pelliculaire de 100 vues et qui devait être retourné à l'usine avant que les tirages obtenus soient re-expédiés au propriétaire avec un nouvel appareil rechargé (4) a changé non seulement le monde de la photographie mais peut-être aussi celui des mentalités.

C'est l'origine du fameux slogan de la firme KODAK «Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste.» Mais c'est peut-être à partir de là que certains, jugeant la pratique trop facile, se sont mis à douter de la dimension artistique de la photographie. D'où cette volonté marquée par toute la génération du tournant du siècle d'utiliser des procédés comme la gomme bichromatée pour rendre à la photographie cet aspect velouté, vaporeux, la rapprochant, par son rendu, du dessin au fusain et qui fut la marque de l'école pictorialiste de la photographie. Tout s'est alors passé comme si l'image photographique avait du mal à abandonner les critères de l'esthétique traditionnelle. On réalisait des photos comme des tableaux et on attendait qu'elles soient appréciées selon les mêmes codes.

Revenons à VUILLARD, peintre renommé à son époque et qui souffrit, après sa mort, d'être relégué dans le camp des artistes bourgeois, peu propre à refléter

l'esprit de son temps et ses formidables évolutions esthétiques. En quoi on s'est beaucoup trompé et notre époque lui rend maintenant l'hommage qu'il mérite (5).

Qui était VUILLARD? L'homme né en 1868 est mort en 1940. Issu d'un milieu modeste (sa mère est corsetière), il se dirige très tôt vers la peinture. Au Lycée Condorcet qu'il a fréquenté, des professeurs aussi prestigieux que BERGSON et MALLARME enseignent. Il y fait la connaissance de Kerr Xavier ROUSSEL (peintre et graveur) et d'Aurélien LUGNE-POE (l'homme de théâtre) qui deviendront ses amis et l'introduiront dans les cercles intellectuels de PARIS, notamment celui des nabis où il rencontre RANSON, SERUSIER, DENIS et BONNARD. Nous sommes en bonne compagnie et chacun est imprégné de l'esprit symbolique qui représentait alors l'art nouveau.

Dès l'âge de 19-20 ans, Edouard VUILLARD participe donc à la vie artistique et culturelle de son époque. Il n'est pas isolé. Néanmoins, de caractère plutôt timide, très attaché à sa mère, il resta célibataire, même si, la gloire venue, il a collectionné les aventures et les liaisons. Nous n'avons pas les éléments pour construire une pathographie; nous évoquerons seulement son obstination à faire épouser sa sœur à son plus proche ami, Kerr Xavier ROUSSEL, réputé à son époque pour être plutôt inconstant en amour. Cette initiative ne pouvait qu'entraîner des déboires et le malheur du couple. Et certains se sont demandés s'il ne s'agissait pas là d'une homosexualité inconsciente où ce mariage n'aurait été qu'une forme de déplacement de désirs sexuels non avoués envers son ami.

On note aussi qu'il s'est attaché pendant longtemps à des femmes inaccessibles, mariées, comme Misia NATANSON, muse, égérie et mécène. L'explication en est peut-être qu'il a vécu dans un milieu très féminin (sa mère et sa sœur), ayant perdu son père jeune.

Le portrait que l'on peut donc faire d'Edouard VUILLARD est celui d'un artiste réservé, plutôt «complexé» (roux, petit, chauve, il se croyait laid et se tenait toujours en retrait), bien qu'introduit très tôt dans les cercles parisiens et mondains, et qui a vécu tranquillement une existence plutôt bourgeoise, malgré une célébrité qui ne s'est pas démentie jusqu'à sa mort et qui resta fidèle à une certaine tradition artistique, bien qu'il ait toujours été curieux des avant-gardes. Par lui-même, il reflète déjà l'ambiguïté des artistes de transition, difficiles à situer dans l'évolution de la peinture et qui, paradoxalement, peuvent encore avoir une influence sur les plasticiens d'aujourd'hui.

S'il fallait établir des comparaisons littéraires, ce pourrait être avec PROUST, écrivain indémodable par excellence et qui, lui aussi, s'est plutôt intéressé à la vérité intérieure de ses personnages, leur transformation dans le temps, en leur donnant ainsi une valeur universelle où chacun peut se reconnaître.

Il en est de même pour VUILLARD, cérébral et sensuel – comme on l'a dit – qui réunit toutes les qualités pour nous émouvoir intimement, au point qu'il est diffi-

cile parfois de s'éloigner physiquement de certains de ses tableaux, qui portent en eux tout le poids de l'intimité ajoutée à l'essentiel du fait pictural.

Quelle importance a donc eu la photographie dans ce contexte? Venait-elle à point pour renforcer le caractère très personnel de son oeuvre, surtout celle de sa première époque, celle des petits formats aux influences nabis, où les personnages sont soit découpés sur un fond uni, soit mêlent les fleurs ou les carreaux de leur costume aux motifs des papiers peints de la maisonnée? On sent que VUILLARD aime la peinture pour elle-même sans abandonner la question de la forme; Quelle place pouvait-il alors donner à la photographie?

VUILLARD considérait à priori sa pratique photographique comme un journal, un aide-mémoire. Il en a été de même pour des écrivains comme ZOLA et, plus proche de nous, des romanciers comme Bernard CLAVEL. La photographie vécue comme autant de cailloux permettant au sujet de se souvenir, de réfléchir sur sa vie actuelle et passée, est peut-être une banalité de toute la réflexion photographique, qu'elle soit passée ou d'aujourd'hui. Il n'empêche qu'elle trouve sa nécessité interne au sein de beaucoup d'œuvres (picturales, littéraires ou autres) qui ont besoin de ce retour sur l'image pour alimenter la fiction.

La photographie n'est donc pas seulement un document, un objet de mémoire, c'est aussi une certaine façon de voir les choses, de les apprécier dans leur concrétude. On ne peut réaliser de toute évidence des instantanés sans que le regard soit, en retour, modifié par toute l'interactivité qui s'établit entre le sujet et son objet. La pratique du médium argentique n'a donc pas pu être neutre chez VUILLARD comme elle ne l'est d'ailleurs pas chez n'importe quel preneur de photos, qu'il soit professionnel ou amateur. La photographie travaille en nous comme des pensées intimes, infléchit les styles, provoque des ruptures qui peuvent même être dangereuses dans le cas de certains photographes fascinés jusqu'au vertige par leurs modèles (on connaît le cas de Diane ARBUS, personnalité connue comme fragile, qui semble ne pas avoir supporté le spectacle des handicapés mentaux ou physiques qu'elle s'était donné à photographier et s'est suicidée).

VUILLARD est loin de tout ça, mais on relève qu'il a eu une expérience qui se rapproche beaucoup des photographes de guerre. Mobilisé en août 1914 puis en novembre 1916, il fut affecté comme peintre à Gérardmer dans les Vosges, chargé d'exécuter des croquis puis des peintures de prisonniers allemands. La mise en scène, très photographique avec des effets de contre-plongée, montre que, depuis des années, l'artiste était marqué par l'esthétique du médium argentique. Surtout cette expérience montre qu'il était fasciné par ce qu'il voyait (les soldats, les chirurgiens), à l'image de ceux que l'on nomme à présent les reporters photographes.

Avant d'acheter son KODAK en 1897, il avait réalisé aussi ses grands panoramas qui ont beaucoup fait pour sa propre gloire (jardins publics de 1894, commande des NATANSON) et prolongeait le goût de l'époque pour les panoramas photographiques.

La photographie n'était donc pas seulement pour VUILLARD un aide-mémoire, un simple journal. Elle a affecté profondément son oeuvre au même titre que le théâtre. On a beaucoup parlé à ce propos de mises en scène, inspirées de sa fréquentation de LUGNE-POE, dans les petits formats d'avant-guerre. On pourrait tout autant parler d'un art de la découpe, influencé par l'estampe japonaise mais aussi par la photographie. On ne peut laisser de côté, non plus, ce que pouvait révéler la photographie: le contre jour, les flous et les bougés qui ont profondément changé le regard de l'époque.

Tout ceci nous amène à penser de nouveau l'importance des nouvelles techniques sur les arts qualifiés de traditionnels. C'est dans le rapport parfois étroit, parfois désiré, mais souvent inconscient, entre nouvelles et anciennes expressions que nous paraît se dessiner l'évolution des arts; C'est peut-être d'ailleurs plus dans leur intrication que dans leur opposition – on pourrait même dire dans une certaine forme d'ambiguïté relationnelle- que des oeuvres immortelles comme celles de VUILLARD prennent jour.

Ainsi, nous avons le sentiment que les peintres du tournant du siècle comme BONNARD, DENIS, VUILLARD se sont servis de la photographie comme les photographes de maintenant se servent du numérique. On perçoit chez tous ces artistes que les effets artistiques relevant des nouvelles techniques font évoluer les styles comme les formes. C'est un fait souvent révélé dans l'histoire de l'art; comme si le médium en engendrant d'autres façons de voir renouvelait nécessairement l'idée que l'on se fait de l'esthétique. En général, l'idée du beau n'est pas une constante dès lors que la technique nous en révèle la multiplicité des facettes.

Ce qui nous a semblé plus intéressant dans le cas plus précis de la photographie amateur c'est que, sous couvert de servir d'aide-mémoire, elle offre des fragments de réel aux artistes, capable de stimuler leur créativité et leur imagination. On pourrait même penser que la photographie, dont on dit un peu trop souvent que «l'effet de réel» a libéré la peinture en la déchargeant de sa fonction de représentation (cf. René BAZIN), a pu aussi être à l'origine d'une certaine façon d'appréhender le tableau et sa mise en page. On a ainsi vu proliférer le flou avec les impressionnistes, les plongées et les contre-plongées, les focalisations sur certains points, les plans et les figures coupées, tout ceci notamment dans la peinture américaine du début du XX^e siècle, avant que le cinéma prenne la relève et donne la priorité au mouvement (dans le cas du Futurisme italien par exemple).

Chez les peintres qui nous intéressent aujourd'hui, BONNARD, VUILLARD, DEGAS, la photographie pouvait aussi servir de miroir offert à une réflexion portant sur ce qu'est la réalité de la peinture avec des questions comme: qu'est ce qu'on peut en déduire de nos choix artistiques? Pourquoi privilégier tel support plutôt qu'un autre? Qu'est ce que la modernité? Peut-on sortir de la narration et ne s'occuper que de l'art pour l'art? Une comparaison peut être faite entre l'exemple de cette génération de peintres et ce que l'on constate aujourd'hui autant dans les

biennales que dans les galeries d'art contemporain. Le désir de l'artiste semble être celui qui n'a pas envie d'être catalogué dans tel ou tel domaine, qui garde la possibilité d'aborder d'autres genres, d'autres formes.

L'expérience des peintres photographes, tout aussi nombreux aujourd'hui qu'hier à jouer – pour ainsi dire – sur deux tableaux, montre bien cette complémentarité du visuel qui fait de la main le complément indispensable du cerveau. S'il y a ambiguïté dans le rendu (peintures plus ou moins photographiques au sein de certains courants comme l'hyperréalisme, la photographie plasticienne s'inspirant du pictorialisme ou abusant de la mise en scène), cette ambiguïté ne se retrouve pas forcément dans l'intention avouée du peintre (ou du photographe) qui semble ne vouloir considérer qu'une seule chose: épuiser le réel visible.

On sait que VUILLARD a changé son style dans les années 1920, apparaissant à nos yeux d'aujourd'hui plus académique, surtout dans ses portraits de nature très officielle. Il y eut alors chez lui un souci de réalisme pouvant aller jusqu'à peindre chaque objet du décor jusque dans les moindres détails, même si cela pouvait nuire à la beauté de l'ensemble. On peut penser que cette recherche de vérité n'était pas éloignée de sa pratique photographique.

VUILLARD a donc posé plus que tout autre, peut-être, la question de l'ambiguïté de l'artiste qui emprunte à chaque médium ce qui lui convient intimement.

Le rapport, souvent évoqué, des influences réciproques entre peinture et photographie a été traité au cours d'un colloque à la bibliothèque nationale en mars 1999 intitulé «La confusion des genres en photographie» dont les minutes ont été éditées en juin 2001 (BNF juin 2001). La conclusion de couverture en forme d'interrogation rend bien compte du problème soulevé ici: «L'actuelle confusion des genres en photographie est-elle un avatar de l'histoire conflictuelle des arts plastiques et de la poétique ou bien l'effet de l'ambiguïté perceptrice de la photographie entre image et vision?» On peut même dire que très souvent, photographier chez un peintre ne tient pas seulement d'un projet mais d'un comportement qui éclaire sur ses propres pulsions scopiques.

Nous devons ainsi décrire la façon dont VUILLARD prenait ses photos. Il a réalisé des milliers de clichés tel un boulimique d'images. Tout lui importait: ses amis, des objets, des détails, des points de vue. Sans cesse, il suspendait les conversations en cours pour photographier ses amis et le plus souvent, les prenait à l'aveugle, sans regarder dans le viseur. Le comportement peut sembler étrange à celui qui n'est pas photographe. En réalité, il est assez courant, surtout maintenant, comme si le regard habituel de l'artiste peintre ne suffisait pas pour approcher convenablement la matérialité de ce qui l'entoure; comme si le recours à d'autres techniques permettait d'élargir le champ des explorations personnelles et d'aiguiser la curiosité. Il n'est donc pas étonnant a priori qu'un peintre comme VUILLARD, tout entier tendu sur l'extérieur, soit à l'écoute de tous les signes qui pouvaient faire sens pour lui. Le monde est une énigme à déchiffrer, et ce qui pourrait sembler à première vue

comme un hobby, une petite manie, participe à une archéologie du réel dont le peintre ne prend sans doute conscience qu'après coup. C'est ainsi que ses photographies, pouvant à l'époque, passer pour des ratés prennent un aspect moderne, peut-être plus que ses tableaux eux-mêmes.

Mais tel était aussi l'état d'esprit de l'époque: faire feu de tout bois notamment dans le domaine du visible, mélanger les genres et les sens (la mode était encore à l'exploration des synesthésies inaugurées par les symbolistes.) Cet appétit de sensations se retrouve dans l'utilisation de différents médiums. On a l'impression que chaque tournant de siècle semble maintenant trouver ses équivalences (on peut faire ici le parallèle avec l'esprit post-moderne du début des années 2000) avec, à chaque fois, le sentiment que de nouveaux chemins sont à explorer, mais aussi que tout a été dit et qu'il faut tenir compte des acquis, mélanger les styles et les techniques et attendre de cette juxtaposition des genres l'émergence de nouvelles voies. Au début du XX^e siècle, comme maintenant, il semblait que l'on était à l'heure des bilans et que la modernité devait se rechercher dans les racines du sujet (racines qui pourraient être tout à la fois anthropologiques, historiques et psychologiques.) Dans ces premières années du XX^e siècle, on s'est tourné vers les arts dits primitifs (ce que n'a d'ailleurs pas fait VUILLARD) quand actuellement on scrute la trace, l'empreinte, l'allusion d'une présence, l'emprise du désir et du narcissisme. Mais, paradoxalement, on sent que la tradition peut encore susciter des vocations qu'elles soient picturales ou photographiques. Cela n'est pas sans nous rappeler ce qu'il en était de même vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. A l'époque de VUILLARD, l'expressionnisme et le cubisme étaient sur le point d'éclorre, la photographie préparait ses grandes révolutions esthétiques. Si on en croit les critiques émises à posteriori, VUILLARD représenterait la fin d'une époque. Et pourtant, ses intentions plastiques le rendent encore très moderne à nos yeux, surtout dans ses petits formats où se mêlent la forme et le fond, où il suggère des éléments de sa vie personnelle dans certaines parties de ses tableaux, dans sa façon (très matissienne) de juxtaposer des couleurs. L'exemple de VUILLARD est intéressant pour nous en cela qu'il pose la question de la modernité. Nous savons à présent tous que la modernité ne représente plus rien d'autre qu'un mot qui n'a plus beaucoup de sens mais qui continue de nous interpeller, notamment dès lors que l'on touche plus ou moins à l'art, en particulier dans les ateliers d'expression.

La peinture de VUILLARD montre bien que chaque voie artistique ne s'épuise pas facilement, et qu'il faut toujours tenir compte de postérités possibles, ce que l'expérience de l'art thérapie nous démontre d'ailleurs si souvent; évocation supplémentaire pour définir une histoire de l'art buissonnante plutôt que linéaire. Il n'est certainement pas d'expérience art-thérapeutique sans recherche de soi à travers l'utilisation de différents médiums. Le cheminement qu'a pris VUILLARD lui est très personnel. Il ne se soucie pas trop des modes. En cela, il nous montre que l'essentiel est peut-être de rester à l'écoute de ce qui se fait, comme de soi-même. Trou-

ver la voie qui nous est propre reste une préoccupation qui affecte l'artiste comme le thérapeute Et c'est sans doute l'ambiguïté du médium comme du discours qui permet à la relation art-thérapeutique de découvrir , par une sorte d'expérimentation, en continu, le cheminement qui convient, même si cela ressemble parfois – ainsi que le dit le poète – à un «bégaïement», un échappement de la pensée.

BIBLIOGRAPHIE:

- (1) **COGEVAL G.** (dir) Catalogue d'exposition: Edouard Vuillard (1868-1940). 23 septembre 2003-4 janvier 2004. Grand Palais 2003. Paris.
- (2) **TERRASSE A.:** Degas et la photographie. 1983. Paris: Denoël.
- (3) **HEILBRUN F. – NEAGU P.** Pierre Bonnard – Photographe 1987. Firenze: Alinari
- (4) **FRIZOT M.** (dir). Nouvelle Histoire de la Photographie. 1994. Paris: Bordas.
- (5) **COGEVAL G.** Vuillard. Le temps détourné. 2003. Paris: Gallimard.

Présentation des auteurs:

Dr Gilles PERRIOT – Psychiatre des hôpitaux, Vice-Président de la SFPE, – CHS de SEVREY, 71100 CHALON SUR SAONE.

Prof. Pierre MORON – Professeur émérite de Psychiatrie, Président de la SFPE – Le Brantalou – 2 Chemin du Pont d'Auzil – Vielle Toulouse – 31320 – Castanet-Tolosan.

Organisation limite et marginalisation: ouverture sur la musicothérapie

L. Schiltz

Résumé

La proportion d'adolescents et de jeunes adultes présentant une organisation limite de la personnalité tendrait à augmenter. Après avoir distingué entre les approches structurale, catégorielle et dimensionnelle des Etats Limites, nous présenterons une synthèse des données cliniques et empiriques actuelles sur la psychopathologie de base de l'organisation limite et nous donnerons un aperçu sur les instruments diagnostiques pertinents.

Nous réfléchissons sur les possibilités de la musicothérapie psychanalytique avec des adolescents à fonctionnement limite en nous basant sur des résultats d'études longitudinales personnelles.

Ces résultats nous fournissent nos hypothèses de travail dans une recherche pluriannuelle portant sur différents groupes de personnes en voie de marginalisation et d'exclusion. Cette recherche nous permettra éventuellement d'éclaircir l'hypothèse traumatogène du fonctionnement limite

Mots-clés: adolescence, exclusion sociale, Idéal du Moi, musicothérapie, organisation limite.

Borderline Personality Organization and Marginalization: Might Music Therapy be a Solution.

Summary

At present the proportion of adolescents and young adults suffering from a borderline personality organization seems to increase. After having distinguished between the structural, categorical and dimensional approach of the borderline functioning, we shall present a synthesis of current clinical and experimental data about the core psychopathology of the borderline personality organization and we shall give a survey of the most pertinent diagnostic tools.

We shall reflect on the impact of psychoanalytical music therapy with borderline adolescents, basing our analysis on personal research results.

From these considerations we derive our working hypotheses for a research project running over several years, focused on different populations risking marginalization and exclusion. This study might enable us to investigate the traumatogenic hypothesis of borderline functioning.

Key-words: adolescence, borderline personality organization, Ego Ideal, music therapy, social exclusion.

Introduction

Selon le témoignage de nombreux cliniciens, il existerait à l'heure actuelle une proportion plus élevée d'adolescents présentant une organisation limite de la personnalité. Cette évolution serait en rapport avec des changements au niveau de la société, du style éducatif et des moeurs (1,2,3).

Marcelli et Braconnier (4) rappellent que, pour les Etats Limites, la spécificité ne réside pas dans le tableau des symptômes, mais dans l'organisation conflictuelle, économique et dynamique sous-jacente, à savoir la prévalence des mécanismes mentaux archaïques, tels que le clivage, l'identification projective, l'idéalisation ou la dévaluation primitive, le déni. Par conséquent, le moi perd une partie de son potentiel d'adaptation, ses relations d'objet se font avec des objets partiels, tantôt idéalisés tantôt dépréciés, avec de brusques changements d'un état à l'autre. Ces mécanismes archaïques empêchent le sujet d'accéder à l'ambivalence névrotique, caractérisée par l'inquiétude, la culpabilité envers l'objet et le désir de réparation.

Comment élaborer les critères diagnostiques différentiels entre les troubles de la conduite passagers, liés à la quête de l'identité de l'adolescence, et le fonctionnement limite risquant d'évoluer vers les différents tableaux de la personnalité pathologique à l'âge adulte?

Pour analyser la structure profonde de la personnalité, le recours aux questionnaires de personnalité et aux grilles d'observation comportementale est insuffisant, car ni les indices comportementaux ni la description qu'on donne de soi-même ne permettent de donner un diagnostic différentiel entre les troubles passagers liés à la quête d'identité et le fonctionnement limite. En effet, un passage à l'acte violent paraît plus dramatique qu'une disposition habituelle aux mensonges et petits larcins; mais le premier peut être une réaction unique à une situation de stress émotionnel, alors que la seconde, beaucoup plus discrète, peut signaler l'absence d'instances morales personnalisées et indiquer un risque d'évolution vers la personnalité anti-sociale.

L'organisation sous-jacente de la personnalité apparaît dans les tests projectifs, qui permettent entre autre d'étudier l'adaptation du sujet à la réalité, ses ressources cognitives et émotionnelles permettant de résister au stress et à l'angoisse, l'économie établie des mécanismes de défense. Dans ce contexte, la personnalité limite se caractérise par la prévalence des mécanismes de défense archaïques, méca-

nismes que tout le monde utilise à l'occasion et surtout au moment de la crise d'adolescence, mais non pas de manière envahissante, comme c'est le cas dans les organisations limite (5). Pour faire ce diagnostic différentiel, il peut être intéressant d'utiliser, à côté du TAT, du Rorschach et du Rotter, les histoires écrites sous induction musicale, pour lesquelles nous avons montré qu'elles peuvent fonctionner à la manière d'un test projectif (6,7). La grille d'analyse de contenu des histoires permet de passer des catégories qualitatives à la quantification et au calcul statistique, à condition de rester au niveau de mesure ordinal.

1. Du fonctionnement limite à la personnalité limite

Pour les Etats Limites, les chercheurs distinguent traditionnellement entre les approches structurale, catégorielle et dimensionnelle (8).

L'approche structurale

La conception structurale est illustrée par les développements théoriques de Jean Bergeret (9).

Tableau 1: *Comparaison entre les lignées structurelles*

	Instance dominante dans L'organisation	Nature du conflit	Nature de l'angoisse	Défenses principales	Relation d'objet
Structures névrotiques	Surmoi	Surmoi avec le Ça	De castration	Refoulement	Génitale
Structures psychotiques	Ça	Ça avec la réalité	De morcellement	Déni de la réalité Dédoublement du Moi	Fusionnelle
Structures limites	Idéal du Moi	Idéal du Moi avec: -Ça - réalité	De perte d'objet	Clivage des objets Forclusion	Anaclitique

(d'après Bergeret, 1996, p. 146)

Ce tableau montre la spécificité de l'organisation limite par rapport aux structures psychotiques et névrotiques. Il est basé sur quatre critères de classification:

- la nature de l'angoisse latente
- le mode de relation d'objet
- les mécanismes de défense principaux
- le mode d'expression habituelle du symptôme

A partir des organisations limites, qui sont provisoires et instables, il y a une évolution possible vers les structures névrotiques, de même qu'il y a un danger d'évolution vers les structures psychotiques ou vers la régression psychosomatique. D'autre part, le tronc commun peut donner lieu à des aménagements spontanés caractériels.

La possibilité de réaménagements ultérieurs vers des structurations plus stables en profondeur ou vers des organisations caractérielles compensatoires montre cependant l'urgence d'interventions thérapeutiques préventives au moment de l'adolescence et pourrait donner naissance à une attitude d'optimisme thérapeutique, mais devrait aussi nous alerter sur les évolutions malignes possibles.

L'approche catégorielle ou classificatoire

L'approche catégorielle, représentée par le DSM-IV et l'ICD-10, comprend, dans le groupe B des personnalités pathologiques, la personnalité limite, la personnalité narcissique et la personnalité antisociale. Celles-ci correspondent au fonctionnement limite dans son sens plus large, évoqué également par le concept d'Etats Limites.

L'approche dimensionnelle

L'approche dimensionnelle admet une continuité entre le fonctionnement normal et pathologique, d'où la tendance à étudier les tableaux psychopathologiques avec des échelles de psychologie générale (8).

L'approche intégrative actuelle

Plusieurs auteurs essaient actuellement de concilier l'approche descriptive ou catégorielle avec l'approche structurale issue de la tradition psychodynamique.

S'appuyant sur une longue expérience thérapeutique dans le traitement institutionnel d'adolescents et de jeunes adultes borderline de bas niveau, Dulz et Schneider, (10) décrivent une fluctuation des symptômes sous l'effet du traitement psychothérapeutique et médicamenteux, une symptomatologie d'allure psychotique, caractérisée par des pseudo-hallucinations, pouvant par exemple se résoudre en une problématique narcissique, relayée ensuite par une problématique anxieuse ou dépressive ou par des symptômes névrotiques (ou pseudo-névrotiques) classiques.

Aux Etats-Unis, Kernberg, Weiner et Bardenstein (11) essaient de concilier l'approche dimensionnelle et l'approche classificatoire, en se plaçant dans une perspective développementale. Ils affirment que le diagnostic de fonctionnement limite peut déjà être fait à l'enfance, d'où la possibilité d'une prise en charge psychothérapeutique préventive.

2. La psychopathologie de base

Gunderson (12, p 295) passe en revue les théories les plus importantes par rapport à la psychopathologie de base («core psychopathology») des Etats limites en les confrontant aux résultats de la recherche empirique. Les théories suivantes sont retenues:

- L'agressivité excessive (13)
- L'angoisse d'abandon liée à une déficience dans la 2^e phase de séparation-individuation, appelée phase de rapprochement par Mahler (14)
- Le dérèglement affectif (15, 16, 17, 18)
- L'incapacité d'être seul liée à une déficience du mécanisme de l'attachement (19, 20, 21)
- Un état de stress posttraumatique complexe (22).

Parmi ces théories, seule la troisième présuppose une base constitutionnelle, les autres privilégient les facteurs environnementaux.

Interprétation psychanalytique

Selon la terminologie kleinienne (23), la pathologie limite peut apparaître comme une tentative inachevée d'élaborer la problématique de la **position dépressive**, d'où une oscillation perpétuelle entre le sentiment de toute-puissance et le sentiment de nullité, ce qui expliquerait l'instabilité émotionnelle et le manque de constance dans les buts bien caractéristiques, ainsi que l'incapacité d'accepter l'ambivalence inhérente aux relations humaines.

Or, le fonctionnement psychique archaïque se traduit par des perturbations à la fois affectives et cognitives. Celles-ci correspondent à une inhibition de la **fonction symbolique** (24), ce qui nous permet d'avoir un autre regard sur la dysgnosie et la dyschronie des psychopathes (25) ou sur le fonctionnement opératoire de la personnalité psychosomatique (26).

D'après l'analyse de Bergeret (9), toutes les formes d'organisation limite se caractérisent par une **relation objectale anaclitique**, se manifestant clairement dans une symptomatologie dépressive sous-jacente. Une conception actuelle relie l'incapacité d'être seul ou l'avidité sociale à un trouble de l'attachement (21,27).

Pour Cahn (2) les Etats limites ne se situent pas entre la névrose et la psychose mais entre «*la capacité et l'incapacité à accéder à la position de sujet*» (p.54); ces sujets éprouvent une difficulté majeure pour faire le travail de mise en sens, étape ultime du processus de subjectivation, d'où leur propension à l'agir.

Dans toutes les théories psychanalytiques, nous voyons à l'oeuvre une agressivité archaïque, liée beaucoup plus aux avatars de l'économie psychique interne, qu'à celles de la réalité extérieure.

L'hypothèse traumatogène des Etats Limites

A côté de la lecture psychodynamique classique, une lecture plus actuelle, basée sur l'étude des **états de stress posttraumatiques** est possible (28). En effet, les cliniciens commencent à faire un rapprochement entre le fonctionnement limite et les séquelles d'un traumatisme violent. Certains auteurs, ayant une longue expérience de la prise en charge psychothérapeutique des adolescents et jeunes adultes présentant une organisation limite, (10, 29, 30) disent que les carences affectives ou les blessures psychologiques ne suffisent pas, mais qu'il faut avoir subi la violence dans son corps, sous forme d'abus sexuel ou d'agression physique, qu'il faut donc avoir éprouvé le non-respect de son intégrité corporelle, pour en arriver à scotomiser une partie de son vécu psychique. Une autre possibilité d'explication, c'est que la pathologie limite résulte d'une suite de traumatismes ayant dépassé à la longue les capacités d'adaptation du sujet, qu'il s'agit donc d'une forme de pathologie adaptative. D'après ces théories, le **clivage**, mécanisme de la défense fondamental de la pathologie limite apparaît dans une autre lumière, puisqu'il est lié à des troubles de la mémoire objectivables. La littérature clinique récente commence d'ailleurs à souligner la parenté entre le fonctionnement limite et les troubles dissociatifs, qui eux aussi sont accompagnés de dysfonctionnements de la mémoire (31).

L'hypothèse neuropsychologique

D'autre part, des études neuropsychologiques ont mis en évidence un facteur organique (troubles instrumentaux d'origine frontale ou liés à un dysfonctionnement de l'hémisphère droit) chez un grand nombre d'enfants souffrant de troubles de la conduite (11). Ce facteur organique pourrait concourir à l'éclosion des troubles de la personnalité en favorisant l'impulsivité et la difficulté à tolérer les frustrations. Gunderson (28) évoque également les bases neuropsychologiques des troubles anxieux qui pourraient jouer un rôle dans l'évolution vers la personnalité limite.

3. Instruments de diagnostic

D'après Rapaport (32), le diagnostic structurel peut être fait dès l'enfance. Il ne doit pas se baser uniquement sur l'observation des conduites, ni sur des questionnaires de personnalité, mais exige également le recours aux tests projectifs. Espada & Dufour (5) présentent une grille d'entretien clinique permettant de cibler les troubles spécifiques de la symbolisation, les perturbations du sentiment d'identité, ainsi que les fantasmes de «recherche d'un objet contenant» chez les enfants borderline. Kernberg, Weiner et Bardenstein (11) préconisent l'utilisation du CBCL (Child Behaviour Checklist, 33) parallèlement au CPTI (Children's Play Therapy Instrument, 34). Cet inventaire permet d'induire le fonctionnement des mécanismes de défense et des stratégies d'ajustement grâce à l'observation directe de l'enfant durant une situation de jeu.

Pour le diagnostic des personnalités pathologiques à l'âge adulte, il est possible de recourir à différents questionnaires et entretiens semistrukturés issus des classifications internationales comme par exemple au DIB (Diagnostic Interview for Borderline Patients, 35) ou au PDQ (Personality Diagnostic Questionnaire, issu du DSM III, 36).

Il n'existe pas d'instrument d'analyse de ce type pour l'adolescence. Le PAI (Personality Assessment Interview, 37) constitue un premier essai d'adapter l'interview structural développé par Otto Kernberg (38) à la tranche d'âge de l'adolescence, en posant systématiquement des questions sur la représentation de soi et d'autrui, l'empathie, ainsi que l'auto-observation des affects et des cognitions. Cet instrument n'a pas encore été validé et son utilisation est soumise aux précautions générales liées aux entretiens cliniques avec les adolescents. En effet, ceux-ci sont hypersensibles à la problématique des limites et se défendent contre les questions intrusives.

En tout cas, il s'agit d'un domaine critique et relativement inexploré, et, d'après l'état de la recherche, nous avons intérêt à combiner l'approche psychométrique, l'approche projective et l'observation clinique directe dans le cadre d'une consultation ou de l'interaction thérapeutique.

4. Le pouvoir restructurant de la musicothérapie

Plusieurs études expérimentales et cliniques que nous avons effectuées au cours des dix dernières années et dont l'analyse détaillée a été présentée ailleurs (39), ont abouti à la conclusion que l'utilisation d'une psychothérapie à médiation musicale spécifique peut aboutir à une restructuration de la personnalité chez les adolescents à fonctionnement limite. Les changements ont été mis en évidence au moyen d'un plan quasi-expérimental systématique à mesures répétées, à travers des tests psychométriques et projectifs, et par rapport à des critères de validation extérieurs à la thérapie et espacés dans le temps. Nous présenterons quelques résultats qui permettront de concrétiser nos attentes par rapport à la musicothérapie (6, 40, 41).

Méthodologie de traitement et d'évaluation

Des adolescents présentant des troubles de la conduite liés à un fonctionnement limite étaient suivis par une psychothérapie hebdomadaire à médiation artistique, combinant la musicothérapie active et réceptive, c'est-à-dire l'improvisation musicale et l'écriture d'histoires sous induction musicale, pendant une durée variant entre six mois et deux ans. Nous présenterons quelques données de l'étude longitudinale comparative du sous-groupe clinique I, caractérisé par l'inhibition et la direction de l'agressivité contre le corps propre et le groupe D, caractérisé par la prédisposition aux passages à l'acte auto-agressifs (6).

Changements survenus à l'intérieur du groupe clinique

a. Changements prétest-posttest au niveau du TAT et des histoires écrites sous induction musicale

Groupe I Test de Wilcoxon: TAT (N = 25)

Variable	Z	Signification bilatérale	Sens de la différence
Pa	- 2.142	< 5 %	I > II
Mea	- 2.074	< 5 %	I > II
Dep	- 2.006	< 5 %	I < II
Ipp	- 2.343	< 5 %	I < II
So	- 2.131	< 5 %	I > II
Pt	- 1.647	< 10 %	I < II

Pa = passage à l'acte auto-agressif, Mea = mécanismes de défense archaïques, Dep = dépression, Ipp = image paternelle positive, So = omission, Pt = perspectives temporelles de durée longue

Entre la phase I et la phase II, nous assistons à une diminution significative du passage à l'acte autoagressif, des mécanismes de défense de type archaïque, de l'humeur dépressive, de la tendance à la soumission chez les héros. Nous trouvons une augmentation significative des descriptions d'image paternelle positive et de la présence de perspectives temporelles de durée longue.

Groupe D Test de Wilcoxon: TAT (N = 25)

Variable	Z	Signification bilatérale	Sens de la différence
Ep	- 2.060	< 5 %	I < II
Blo	- 2.214	< 5 %	I > II
Mea	- 2.219	< 5 %	I > II
Ipn	- 2.345	< 5 %	I < II
Pre	- 1.841	< 10 %	I < II

Ep = élaboration psychique, Blo = blocage, Ipn = image paternelle négative, Pre = préoccupations morales

Entre la première et la deuxième phase, nous trouvons une augmentation significative de l'élaboration psychique et des tendances aux préoccupations morales, ainsi qu'une diminution significative du blocage imaginaire et des mécanismes de défense archaïques.

A la fin du traitement, nous trouvons chez les adolescents désinhibés (groupe D) une augmentation des descriptions d'images paternelles négatives, ce qui, vu leur histoire familiale dans la vie réelle, peut être un signe d'accès à la conscience et à l'élaboration imaginaire d'une réalité traumatisante, scotomisée jusqu'ici ou évacuée grâce à l'instabilité et aux passages à l'acte.

Chez les adolescents bloqués (groupe I), par contre, fixés surtout à la figure maternelle dans la première phase du traitement, l'apparition plus fréquente d'une figure paternelle positive peut être un signe d'assouplissement du lien de dépendance exclusive à la mère et indiquer une possibilité d'accès à la triangulation, du moins sur le plan imaginaire.

**Groupe I Test de Wilcoxon:
histories écrites sous induction musicale (N = 25)**

Variable	Z	Signification bilatérale	Sens de la différence
Or	- 2.217	< 1 %	I < II
Des	- 2.078	< 5 %	I > II
Ri	- 2.345	< 5 %	I < II
Dn	- 1.925	< 10 %	I < II
Str	- 2.214	< 5 %	I > II
Fs	- 2.008	< 5 %	I > II
Rd	- 2.130	< 5 %	I > II
Es	- 2.060	< 1 %	I > II
Ta	- 2.212	< 5 %	I < II

Or = originalité, Rd = richesse de détails, Des = description, Es = élaboration symbolique, Ri = richesse imaginaire, Ta = thèmes archétypaux, Dn = dénouement, Fs = flexibilité stylistique, Str = structuration

Dans les deux sous-groupes cliniques, l'évolution entre la première et la deuxième phase est assez semblable. Nous trouvons une augmentation significative de la richesse imaginaire, des qualités formelles et stylistiques, de l'élaboration symbolique et artistique et de la présence de thèmes archétypaux. Dans le groupe I, nous assistons en outre à une augmentation significative d'un dénouement confirmé, alors que dans le groupe D, il est apparu une augmentation significative de l'agressivité adaptée et de la tendance à décrire des conflits entre pairs.

Groupe D Test de Wilcoxon: histoires écrites sous induction musicale

Variable	Z	Signification unilatérale	Sens de la différence
Co	- 2.156	< 1 %	I > II
Des	- 2.532	< 5 %	I > II
Ri	- 2.074	< 5 %	I < II
Rd	- 2.142	< 5 %	I < II
Vn	- 2.217	< 5 %	I < II
Es	- 2.343	< 5 %	I < II
Ea	- 1.914	< 10 %	I < II
Cp	- 2.131	< 5 %	I < II
Ta	- 2.060	< 5 %	I < II

Co = conformisme, Des = description, Ri = richesse imaginaire, Rd = richesse de détails, Vn = vocabulaire nuancé, Es = élaboration symbolique, Ea = élaboration artistique, Cp = conflit entre pairs, Ta = thèmes archétypaux

b. Covariation au niveau de la production musicale et littéraire

L'hypothèse de travail prévoyait une covariation au niveau de la production musicale et littéraire, dépendant de l'amélioration des capacités d'élaboration imaginaire et symbolique du sujet.

Corrélations entre la différence prétest- posttest des histoires et la production musicale: Matrice des coefficients Rho de Spearman (N total = 50)

Variable Histoire	Variable Production musicale	Rho	Niveau de signification
Agp	Sf	0,516	< 1 %
Vec	Ip	0,472	< 5 %
Agp	Fl	0,465	< 5 %
Agp	Ip	0,454	< 5 %
Vec	Sf	0,441	< 5 %
Vec	Ic	0,436	< 5 %
Vec	Fl	0,433	< 5 %
Agp	In	0,432	< 5 %
Agp	Ic	0,352	< 10 %
Vec	In	0,335	< 10 %

Age	Em	0,332	< 10 %
Age	Ic	0,320	< 10 %
Mis	Em	- 0,320	< 10 %
Age	Ip	0,320	< 10 %
Mis	Ic	- 0,319	< 10 %

Agp = agressivité primaire, Vec = vécu dépressif, Age = agressivité élaborée, Mis = mise à distance intellectualisante, Sf = Structuration formelle, Ip = Intégration des différents paramètres, Fl = Flexibilité, Ic = Implication corporelle, In = Individuation, Em = Expressivité musicale, Mis = mise à distance intellectualisante

L'augmentation de l'agressivité primaire dans les extraits musicaux est corrélée positivement à l'amélioration de la structuration formelle, de la flexibilité, de l'intégration des différents paramètres, de l'individuation, de l'implication corporelle dans le jeu musical. L'augmentation du vécu dépressif est liée positivement à ces mêmes variables. L'augmentation de l'agressivité élaborée est liée à l'expressivité musicale, à l'implication corporelle et à l'intégration des différents paramètres, tandis que la mise à distance intellectualisante est corrélée négativement avec l'expression musicale et l'implication corporelle dans le jeu musical. Ce résultat montre la convergence des changements qualitatifs dans la production littéraire et musicale, plaidant en faveur de l'hypothèse qu'un processus symbolique commun sous-tend ces deux formes d'expression.

c. Changements dans la structure groupale des sous-groupes cliniques I et D, caractérisés par l'inhibition ou la désinhibition de l'agressivité. (N total = 50)

L'hypothèse de travail prévoyait une évolution spécifique dans les deux sous-groupes.

Structure groupale des sous-groupes cliniques phase I (pré-test)

<i>Musique baroque</i> Groupe I Groupe D	Un bonheur qui ne peut pas durer La discorde
<i>Musique ethnique</i> Groupe I Groupe D	Lutte sans merci se soldant par la victoire d'un des protagonistes Idem
<i>Musique romantique</i> Groupe I Groupe D	Besoins affectifs inassouvis Lutte pour combler ses besoins personnels

Structure groupale des sous-groupes cliniques phase II (post-test)

<i>Musique baroque</i> Groupe I Groupe D	Accès à une rivalité saine dans une atmosphère non anxiogène. Tendance accrue aux préoccupations morales et sociales
<i>Musique éthique</i> Groupe I Groupe D	Les âges de la vie et de la civilisation Idem
<i>Musique romantique</i> Groupe I Groupe D	La quête d'amour et d'aventures Idem

Alors que, dans la première phase du traitement, l'analyse phénoménologico-structurale permet de dégager une structure groupale commune, les histoires deviennent beaucoup plus disparates et individualisées dans la phase finale. On peut seulement décrire quelques tendances générales, correspondant aux préoccupations habituelles des jeunes du même âge. L'évolution va à la fois dans le sens de l'individualisation et de la socialisation.

D'autre part, la thématique générale est assez semblable dans les deux sous-groupes au début du traitement; dans le groupe D, elle se caractérise par une dramatisation plus prononcée. Par la suite, les deux sous-groupes évoluent de manière analogue.

Synthèse des résultats de recherche

Grâce à plusieurs recherches cliniques et expérimentales (6,7, 40, 41, 42), nous avons eu l'occasion de montrer que la capacité d'élaboration imaginaire et symbolique peut être renforcée grâce à la musicothérapie psychanalytique, ce qui réduit la tendance à évacuer l'excitation émotionnelle et les tensions accumulées par le recours au passage à l'acte, par la somatisation ou par le retrait défensif consistant à se couper soi-même de ses affects et de ses fantasmes.

Au niveau de la **production musicale**, il y a eu une évolution dans le sens d'une plus grande flexibilité rythmique et dynamique, de l'intégration des différents paramètres musicaux, de la diminution de l'attitude fusionnelle, de l'amélioration de la structuration formelle et du développement d'un style musical personnel. Parallèlement, les protocoles des histoires sont devenus plus riches, plus nuancés et plus conflictuels.

Une des conclusions de la recherche, c'était la suivante: C'est grâce à la possibilité de faire émerger l'agressivité inconsciente, d'en permettre la canalisation, l'élaboration imaginaire et la symbolisation que la musicothérapie est efficace dans la

prévention du passage à l'acte auto- ou hétéroagressif et qu'elle peut donc empêcher une évolution vers la marginalisation et l'exclusion. En effet, elle aboutit à une restauration des capacités de mentalisation et à un regain d'énergie psychique.

5. Un projet de recherche pluriannuel

A partir de l'étude théorique du domaine (43, 44, 45) et en nous basant sur des résultats d'études exploratoires, nous avons donc des raisons d'admettre qu'une prise en charge musicothérapeutique des personnes complètement démotivées et en rupture de projet de vie peut faciliter l'émergence de leur motivation intrinsèque et de leur désir authentique. Elle pourra aboutir à un regain d'énergie permettant à la personne de faire de nouveau des choix personnels (46).

Au Centre de Recherche Public- Santé à Luxembourg, nous avons mis en place un projet pluriannuel portant sur les relations entre le fonctionnement limite et l'évolution vers l'exclusion et la marginalisation. La recherche théorique et méthodologique est suivie d'une recherche-action. Celle-ci comporte 3 volets:

- Une recherche biographique et psychosociale, basée sur des entretiens semi-structurés et des questionnaires, a été entreprise auprès de personnes fréquentant une structure recueillant des SDF. Nous essayerons de donner un aperçu sur le devenir de ces personnes, d'identifier d'éventuels événements biographiques traumatogènes, de décrire les facteurs sociaux à risque, d'analyser les conditions de vie actuelle des SDF, de décrire leur état psychique du moment, de mettre à jour les relations entre les variables psychiques et somatiques et de découvrir l'éventuel potentiel d'évolution des différents sous-groupes (47).
- Cette recherche est accompagnée par un **examen clinique approfondi** d'un groupe de jeunes en rupture de projet de vie (chômage de longue durée, SDF, vagabondage, toxicomanie etc.). L'objectif de cette étude, c'est la compréhension approfondie de la structure de personnalité de ces adolescents marginalisés, ainsi que le dégagement d'une typologie.
- Dès le début de notre recherche, un **service d'art thérapie** est mis à la disposition des SDF et d'autres exclus. En effet, comme nous l'avons exposé ci-dessus, les psychothérapies à médiation artistique et surtout musicale peuvent être particulièrement utiles pour traiter un déficit des capacités de mentalisation.

Dans certains cas, les séances de musicothérapie de groupe pourront constituer l'amorce d'une psychothérapie individuelle de longue durée, aboutissant éventuellement à une restructuration véritable de la personnalité.

Les dimensions diagnostiques les plus pertinentes

De l'étude qualitative et quantitative de notre matériel projectif se sont dégagées quelques dimensions diagnostiques bipolaires particulièrement discriminatives qui seront à l'origine des hypothèses de travail pour notre recherche-action (47):

- Le narcissisme pathologique ou mature
- L'agressivité archaïque ou adaptée
- La relation d'objet anaclitique ou l'autonomie
- La maturité ou l'immaturité des instances morales
- La richesse ou la pauvreté au niveau des caractéristiques formelles et structurales du discours.

Les dimensions hypothétiques fondamentales ont servi à la construction de grilles d'analyse de contenu pour le Rotter et d'autres tests projectifs. L'interprétation du Rotter est basée sur l'approche phénoménologico-structurale globalisante (48) et non pas sur l'analyse psychosociale traditionnelle.

6. Perspectives d'avenir

Les premiers résultats de notre étude nous ont montré que, parmi les personnes marginalisées, il existe parfois des blocages très profonds, qui les réduisent à mener une existence appauvrie, tournant uniquement autour de la satisfaction des besoins oraux primaires. D'un autre côté, certaines personnes présentent des séquelles de traumatismes récents et ont adopté des mécanismes de défense et d'adaptation dysfonctionnels, ayant servi à la survie physique, mais bloquant toute évolution psychique véritable.

Les résultats exploratoires (47) nous montrent la pertinence de notre approche méthodologique et nous encouragent à poursuivre les recherches qui permettront à long terme d'acquérir une compréhension approfondie du fonctionnement psychique des personnes en situation d'exclusion (voir également l'article ci-dessous).

Nos premiers essais de mise en place d'ateliers d'art thérapie à l'intention de ces populations en rupture de projet de vie ont d'ailleurs montré que, parmi toutes les médiations artistiques, la médiation musicale semble être la plus efficace pour redynamiser les personnes et pour les motiver pour un travail thérapeutique plus approfondi.

A travers ce projet de recherche pluriannuel, nous nous attendons à trouver des réponses par rapport à nos interrogations théoriques sur les relations entre le fonctionnement limite et l'impact des événements traumatisants récents, et également une compréhension approfondie des compatibilités ou incompatibilités entre les approches structurale, dimensionnelle et catégorielle des Etats Limites.

BIBLIOGRAPHIE

- (1) **ANATRELLA T.** La violence-transgression, in L'ABBE Y.(dir). La violence chez les jeunes. 1995. Montréal: Science et Culture. p. 37-51.
- (2) **CAHN R.** L'adolescent dans la psychanalyse. L'aventure de la subjectivation. 1998. Paris: PUF.
- (3) **HENDREN R.L.** (ed.) Disruptive Behavior in Children and Adolescents. 1999. Washington: American Psychiatric Press, Inc.
- (4) **MARCELLI D., BRACONNIER A.** Adolescence et psychopathologie. 1999. Paris: Masson.
- (5) **ESPASA F.P., DUFOUR R.** Diagnostic structurel chez l'enfant. 1995. Paris: Masson.
- (6) **SCHILTZ L.** Musique et élaboration imaginaire de l'agressivité à l'adolescence Evaluation d'une expérience thérapeutique. Thèse de doctorat en psychologie clinique. 1999. Paris: Université Paris-V.
- (7) **SCHILTZ L.** Archétypes signalant la reprise du processus de subjectivation. *La Revue de Musicothérapie* 2002; XXII, 1: 8-11.
- (8) **FELINE A., GUELFY J-D., HARDY P.** Les troubles de la personnalité. 2002. Paris: Flammarion.
- (9) **BERGERET J.** La personnalité normale et pathologique, (3^e éd.), 1996. Paris: Dunod.
- (10) **DULZ B., SCHNEIDER A.** Borderline Störungen Theorie und Therapie. (2^e éd:), 1996. Stuttgart: Schattauer.
- (11) **KERNBERG P.F., WEINER A.S., BARDENSTEIN K.K.** Personality disorders in children and adolescents. 2000. New York: Basic Books.
- (12) **GUNDERSON J.G., GABBARD G.O.** (eds) Psychotherapy for Personality Disorders. 2000. Washington DC: American Psychiatric Press.
- (13) **KERNBERG O.** Borderline Personality Organization *Journal of American Psychoanalytical Association* 1967; 15: 641-685.
- (14) **MASTERSON J.F.** Diagnostic et traitement du syndrome «Borderline» chez les adolescents. *Confrontations Psychiatriques* 1972; 7: 125-155.
- (15) **KLEIN D.** Psychopharmacology and the Borderline Patient. In Mack I. (ed). *Borderline State in Psychiatry*. 1975. New York: Grune & Stratton. p. 75-92.
- (16) **AKISKAL' H.S.** Subaffective Disorders: Dysthymic, Cyclothymic and Bipolar II Disorders in the «Borderline» Realm. *Psychiatric Clinic of North America* 1981; 4(1): 25-46.
- (17) **STONE M.** Contemporary Shift of the Borderline Concept from a Sub-schizophrenic Disorder to a Subaffective Disorder. *Psychiatric Clinic of North America* 1979; 2: 577-594.

- (18) **LINEHAN M.M.** Cognitive-Behavioral Treatment of Borderline Personality Disorder. 1993. New York: Guilford.
- (19) **GUNDERSON J.G., SINGER M.** Defining Borderline Patients. An Overview. *American Journal of Psychiatry* 1975; 132: 1-10.
- (20) **ADLER G., BUIE D.H. jr.** Aloneness and Borderline Psychopathology: the Possible Relevance of Child Development Issues. *International Journal of Psychoanalysis* 1979; 60: 83-96.
- (21) **FONAGY P.** Thinking about Thinking: Some Clinical and Theoretical Considerations in the Treatment of a Borderline Patient. *International Journal of Psychoanalysis* 1991; 72(4): 639-656.
- (22) **HERMAN J.** Trauma and Recovery. 1992. New York: Basic Books.
- (23) **KLEIN M., RIVIERE J.** L'amour et la haine. Le besoin de réparation. trad.franç. 1968. Paris: Payot.
- (24) **SEGAL H.** Rêve, art, phantasme, (trad. De l'angl.). 1993. Paris: Bayard.
- (25) **FLAVIGNY H.** De la notion de psychopathie. *Revue de Neuropsychiatrie infantile* 1977; 25, 1: 19-75.
- (26) **MARTY P.** Mentalisation et psychosomatique. 1991, Paris: «Les Empêcheurs de tourner en rond», Ulysse.
- (27) **GUEDENEY A., GUEDENEY N.** L'attachement. 2003. Paris: Masson.
- (28) **GUNDERSON J.G.** Borderline Personality Disorder. 2001. Washington D.C: American Psychiatric Publishing, Inc.
- (29) **GOODWIN J.M., ATTIAS R.** (ed.) Splintered Reflections. Images of the Body in Trauma. 1999. New York: Basic Books.
- (30) **SPENCER E.** (ed.) PTSD in Children and Adolescents. 2001. Washington DC: American Psychiatric Publishing Inc.
- (31) **HACKING I.** L'âme réécrite, étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire. 1998. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo.
- (32) **RAPAPORT J.L.** (ed.) Childhood Onset of «Adult» Psychopathology. 2000. Washington D.C American Psychiatric Publishing, Inc.
- (33) **ACHENBACH T.M.** Child behaviour checklist for ages 4-18. *University of Vermont monographs of the society for research in child development* 1991; 56, 3: 225.
- (34) **KERNBERG P.F. & al.** The Children's Play Therapy Instrument (CPTI). *Journal of Psychotherapy Practice and Research* 1998; 7, 3: 196-207.
- (35) **GUNDERSON J.G. et al.** The Diagnostic Interview for Borderline Patients. *American Journal of Psychiatry* 1981; 138: 896.
- (36) **HYLER S.E.** The Personality Disorder Questionnaire (PDQ-4+). 1994. New York: New York State Psychiatric Institute.

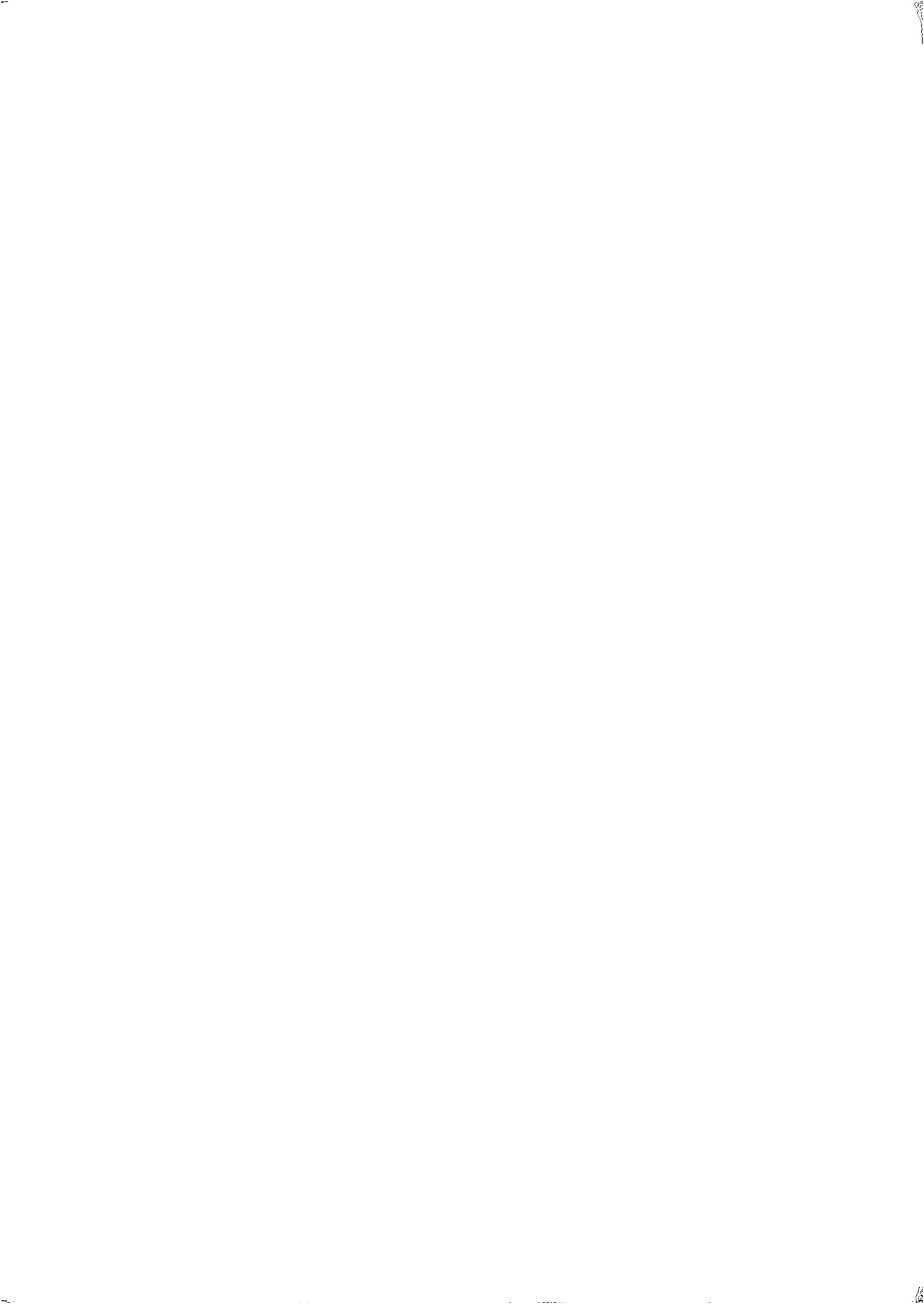
- (37) **SELZER M.A. & al.** The personality assessment interview: preliminary review. *Psychiatry* 1987; 50, 2: 142-153.
- (38) **KERNBERG O.** The Diagnosis of Borderline Conditions in Adolescence. In. FEINSTEIN S. & GIOVACCHINI P. (eds). *Adolescent Psychiatry*. 1978. Chicago: University of Chicago Press. Vol 6; p. 298-319.
- (39) **SCHILTZ L.** La subjectivation entravée. Approche clinique et expérimentale intégrée. Habilitation à diriger des recherches. 2004c. Metz: Université de Metz.
- (40) **SCHILTZ L.** Morosité, déficience rythmique et blocage imaginaire. *La Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale*. 2001; V, 44: 11-15.
- (41) **SCHILTZ L.** Musicothérapie et processus de symbolisation chez les adolescents à fonctionnement limite. *La Revue française de Psychiatrie et de Psychologie médicale* 2004; VII, 73: 17-20.
- (42) **SCHILTZ L.** Lorsque le temps s'est arrêté.... La pratique de la musicothérapie auprès des personnes traumatisées. *La Revue de Musicothérapie* 2004; XXIV, 1: 44-49.
- (43) **D'ALLONDANS A.G.** L'exclusion sociale. 2003. Paris: L'Harmattan.
- (44) **DAMON J.** La question SDF. 2002. Paris: PUF.
- (45) **KOVESS-MASFETY V.** Précarité et santé mentale. 2001. Ruel-Malmaison: Doin.
- (46) **DELAGE M.** Conséquences de la notion de résilience pour la pratique du soin en psychiatrie. *La Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale* 2004; VII, 62 p. 55-60.
- (47) **SCHILTZ L. HOUBRE B.** Idéal du Moi et Surmoi chez les personnes en situation d'exclusion. *La Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale* 2004; VII, 81: 21-28.
- (48) **MUCCHIELLI A.** L'Analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines. 1983. Paris: PUF.

Présentation de l'auteur:

Lony SCHILTZ, docteur en psychologie clinique, HDR,
chercheur au Centre de Recherche Public-Santé à Luxembourg

Adresse professionnelle:

CRP-Santé, 18,rue Dicks L-1417 Luxembourg
E-mail: Lony.Schiltz@education.lu



Entre authenticité et facticité, l'ambiguïté de l'art: à propos des autoportraits croisés de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Émile Bernard et Charles Laval

Jean-Marie Barthélémy

Résumé

Cette analyse part d'une expérience originale d'autoportraits, avec dédicaces et correspondances croisées, réalisée en 1888 par Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Émile Bernard et Charles Laval. Son parcours montre comment une initiative généreuse, amicale et communautaire se transforme, dans sa mise en œuvre, en un réseau de complexités dans lequel les rapports artistiques et interhumains se chargent d'ambiguïtés partagées dont il convient de rechercher et spécifier la vraie nature.

Mots clés: ambiguïté, autoportrait, Bernard (Émile), correspondance, Gauguin (Paul), Laval (Charles), Van Gogh (Vincent).

**Between authenticity and artificiality, the ambiguity of art:
about the crossed self-portraits of Vincent van Gogh, Paul Gauguin,
Émile Bernard and Charles Laval**

Summary

This analysis starts from an original experience of self-portraits, including crossed dedications and correspondences that Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Emile Bernard and Charles Laval carried out in 1888. We try to demonstrate how a generous, friendly and community initiative turns into a complex scenario where artistic and interpersonal relationships melt into an ambiguous chapter. It is thus advisable to seek and specify the true nature of this ambiguity.

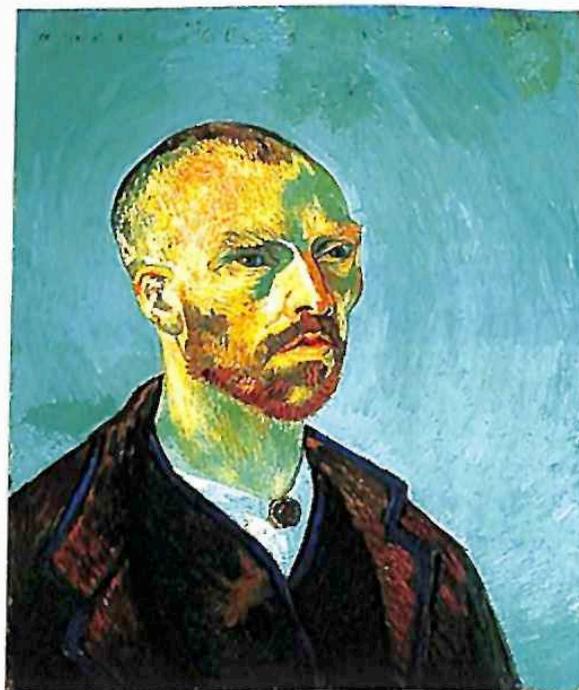
Key words: ambiguity, Bernard (Émile), correspondence, Gauguin (Paul), Laval (Charles), self-portrait, Van Gogh (Vincent).

Est-il vraiment indispensable de commencer par en référer à Platon ou à l'approche philosophique pour démasquer, au cœur de la démarche artistique, une ambiguïté qui s'impose d'emblée à l'observation phénoménologique la plus élémentaire? Sans procéder à une revue de détail, comment pourrait-elle passer inaperçue alors qu'elle infiltre les contraintes techniques, les procédés et jusqu'aux fondements propres à toutes les formes de réalisation de l'œuvre? Embarqué dans une équivoque avec le Grand Créateur, le sculpteur prétend faire devenir chair le vulgaire amas de limon dont il est lui-même issu; il voudrait donner vie à un bloc de marbre ou une coulée de bronze. Le graveur, c'est bien connu, fait tout à l'envers, le comédien nous abuse et se mystifie à travers ses morts de

pacotille, le cinéaste vient buter sur l'écran, le peintre sur la toile, le photographe sur un négatif, un révélateur de surprises et un papier surtout sensible à un lot d'imprévus. Et si haut que le danseur hisse l'espace de ses aspirations, il sera toujours reconduit, serait-ce avec grâce, sur un bien ingrat plancher des vaches. N'y aurait-il donc que la musique pour échapper à ce monde d'illusionnistes et de dupes? Un envieux céderait presque à le reconnaître, sous les traits d'un des protagonistes principaux de l'histoire dont il sera bientôt question. Paul Gauguin en effet déclare tout net: «le musicien lui est privilégié. Des sons, des harmonies. Rien d'autre. Il est dans un monde spécial.» (1). C'est probablement oublier trop vite au moins un des leurres les plus irréductibles de la musique qui ne nous empêchera jamais de l'aimer: nous faire assimiler ou au moins coïncider ce qui provient à l'évidence d'une extériorité et le for intérieur de notre intimité. Mais Gauguin ne l'entend pas de cette oreille, qui s'en fait une alliée et l'érige même en idéal pour sa propre discipline tandis qu'il continue ainsi sa réflexion: «La peinture aussi devrait être à part; sœur de la musique elle vit de formes et de couleurs. Ceux qui ont pensé autrement sont tout près de leur défaite.» (1).

Vers cette étoile et d'autres astres tourbillonnants tend déjà en cet été 1888 un de ses serviteurs les plus ambitieux, Vincent Van Gogh, pas trop mal placé pour assurer qu'«il vaudrait mieux travailler dans la chair même que dans la couleur» et qui rêve alors de transformer son récent isolement provençal et sa maison jaune en véritable phalanstère d'artistes et de copains. En attendant, et après avoir amèrement regretté qu'ils ne se prennent pas les uns les autres pour modèles, il leur propose une variante: entre le pont d'Arles et Pont-Aven, un pont de peintres et d'amitié en quelque sorte, où chacun serait appelé à réaliser son autoportrait pour l'échanger avec les autres. Ce défi de l'image de soi risquée au regard des autres nous a paru un port d'attache susceptible d'éclairer la question de l'être et de l'apparence dans la peinture. Nous choisirons donc cet épisode attachant et émouvant d'une histoire d'amitié entre hommes et d'amour fou de la peinture pour tenter de comprendre comment, dans un contexte d'initiative riche des meilleures intentions, vient se cristalliser la question de l'ambiguïté de l'art dans une de ses dimensions concrètes, à la fois psychologique et relationnelle, comme la double face d'une seule réalité.

Tout à son enthousiasme, Vincent se pose en fer de lance et montre le chemin dès septembre 1888.



*Vincent Van Gogh, Autoportrait, sept. 1888
(dédié à Paul Gauguin)*

Dans une lettre du 17 septembre adressée à son frère Théo (2,3), il décrit sa création en ces termes, sans s'étendre ni mentionner une dédicace à Paul Gauguin – «à mon ami Paul G» – qui n'existe peut-être pas encore et reste peu visible aujourd'hui: «Le troisième tableau de cette semaine est un portrait de moi-même *presque décoloré*, (Van Gogh souligne ces termes) des tons cendrés sur un fond véronèse pâle.» Dans une option picturale qui donnera toujours priorité à la couleur, noir et blanc inclus, par rapport à la précision des formes, entendre Vincent insister sur le caractère «presque décoloré» de son portrait ou de lui-même – l'épithète peut aussi bien s'appliquer aux deux- a de quoi surprendre. D'autant que les autres toiles de la même semaine (*Le café de nuit*, et *Soleil du Midi* appelé aussi *Clairière du Midi: le Jardin du Poète*) ne la laissent aucunement à l'écart, ni bien sûr les plus de trente autoportraits passés ou à venir, réalisés sur une période de trois ans et demi, au milieu desquels celui qu'il vient d'achever se trouve presque exactement situé.

Dans cette lettre, Vincent souligne encore à Théo que, pour arriver à ses fins, il a fait la dépense d'un miroir: «J'ai acheté exprès un miroir assez bon pour pouvoir travailler d'après moi-même à défaut de modèle, car si j'arrive à pouvoir peindre la coloration de ma propre tête, ce qui n'est pas sans présenter quelque difficulté, je pourrai bien aussi peindre les têtes des autres bons hommes et bonnes femmes.» (Lettre 537F, 17 sept. 1888). Nulle complaisance autocentrée, donc, d'après lui, dans cette démarche; c'est un choix par défaut où la capacité de représenter sa propre image, de travailler d'après soi-même et non sur soi-même, constitue seulement le meilleur des tremplins pour accéder à celle d'autrui.

Et voilà que ce prochain semble se précipiter à sa rencontre avec une belle affluence, autant vers la toile que vers sa maison. Avant que ne lui parvienne l'autoportrait de Gauguin, Vincent écrit en effet à Théo quelques jours plus tard en lui joignant un précieux document: «Ci-inclus une bien remarquable lettre de Gauguin que je te prierai de mettre à part comme ayant une importance hors ligne. Je parle de sa description de soi, qui me touche jusqu'au fond des fonds. Elle m'est arrivée avec une lettre de Bernard que Gauguin aura probablement lue et que peut-être il approuve, où Bernard dit encore une fois qu'il désire venir ici et me propose au nom de Laval, Moret, un autre nouveau [il s'agit du peintre E. Chamaillard] et lui-même un échange avec eux quatre. Il dit aussi que Laval viendra également et que ces deux autres ont le désir de venir. Je ne demanderais pas mieux, mais lorsqu'il s'agira de la vie de plusieurs peintres, je stipule avant tout qu'il faudrait un abbé pour y mettre de l'ordre et que naturellement cela serait Gauguin.» La confession si touchante de Gauguin conflue donc avec le succès dans la proposition d'échange de toiles et en particulier d'autoportraits et d'un rassemblement de peintres tellement au delà des espérances de Vincent que celui-ci commence à anticiper qu'il conviendrait d'y mettre bon ordre.

L'échange des tableaux vaut pour tout le monde sauf pour celui qui vient justement d'être intronisé par lui comme chef abbé du futur groupe; dans sa future

fonction comme dans sa valeur de peintre, Vincent semble l'évaluer largement au-dessus du lot: «entre parenthèses il va sans dire que je ne ferai pas l'échange du portrait de G., (Gauguin) parce que je pense qu'il doit être beau, mais je le prierai de nous le céder pour son premier mois ou en remboursement de son voyage. Mais tu vois bien que si je ne leur avais pas écrit un peu fortement ce portrait n'existerait pas et Bernard en a fait un aussi donc.

Mettons que je me suis fâché, mettons que c'est à tort, mais voilà toujours que Gauguin a accouché d'un tableau et Bernard aussi» (Lettre N° 544).

Qu'importent les fâcheries! Seul compte le résultat pour le rayonnement de la peinture, Vincent fait volontiers amende honorable du reste et en particulier de sa maladroite insistance. Il n'a toujours pas vu, à ce moment, l'autoportrait de l'ami éloigné mais a reçu de lui assez de mots convaincants et connaît suffisamment son talent pour être impressionné à l'avance. Il lui écrit ainsi en réponse à son courrier annonciateur du travail accompli: «Votre conception de l'impressionnisme en général dont votre portrait est un symbole, est saisissante. Je suis on ne peut plus intrigué de voir cela -mais il me semblera, j'en suis sûr d'avance, que cette œuvre soit trop importante pour que j'en veuille en échange. Mais si vous voulez la garder pour nous, mon frère vous la prendra – ce que je lui ai immédiatement demandé – si vous voulez, à première occasion, et espérons que cela sera bien sous peu.» Et il se met à parler de sa propre réalisation, en termes à la fois plus techniques et plus personnels qu'il ne l'avait fait pour son frère, aidé peut-être par l'épanchement préalable de Gauguin: «J'ai un portrait de moi tout cendré. La couleur cendrée qui résulte du mélange de véronèse avec la mine orangée sur fond véronèse pâle, tout uni à vêtement brun rouge. Mais exagérant moi aussi ma personnalité j'avais cherché plutôt le caractère d'un bonze simple adorateur du Bouddha éternel. Il m'a coûté assez de mal mais il faudra que je le refasse entièrement si je veux réussir à exprimer la chose. Il me faudra même encore me guérir davantage de notre ainsi-nommé état civilisé afin d'avoir un meilleur modèle pour un meilleur tableau.»

Comme Gauguin, Vincent reconnaît y avoir forcé quelque peu sa personnalité afin de lui fournir plus d'impact sur la toile et prend ainsi le costume et les traits d'un bonze tellement adorateur de la perfection du Bouddha qu'il ne pourra se montrer satisfait de sa propre image, seulement la regarder d'un air critique, quoiqu'il n'ait guère ménagé sa peine. Pour conquérir quelque progrès, il conviendrait de s'émanciper encore de toutes ces empreintes sociales et culturelles dont il sait l'exotique Gauguin préoccupé et sourcilleux; la référence au bonze se veut sans doute, pour un ancien apprenti pasteur, une première étape symbolique de cette désintoxication. Un meilleur autoportrait dépend d'abord d'un modèle mieux affranchi.

Quant aux idées sous-jacentes, elles se déclarent beaucoup plus modestes et rudimentaires que celles de son émule:

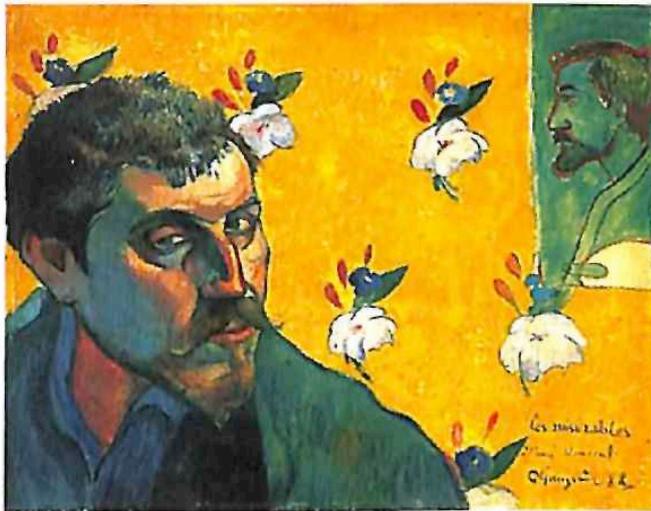
«Je trouve excessivement communes mes conceptions artistiques en comparaison des vôtres.

J'ai toujours des appétits grossiers de bête.

J'oublie tout pour la beauté extérieure des choses que je ne sais pas rendre, car je la rends laide dans mon tableau et grossière alors que la nature me semble parfaite.

Maintenant pourtant l'élan de ma carcasse osseuse est tel qu'il va droit au but. De là il résulte une sincérité quelquefois originale peut-être dans ce que je sens, si toutefois le motif puisse prêter à mon exécution brutale et inhabile.» (Lettre N° 553a).

Mais à quoi et à qui est-il vraiment en train de se mesurer?



Paul Gauguin, *Autoportrait*, sept. 1888
(dédié à Vincent Van Gogh,
en médaillon Émile Bernard)

Écoutons d'abord ce qu'en dit l'auteur au dédicataire: «Masque de bandit mal vêtu et puissant comme Jean Valjean qui a sa noblesse et sa douceur intérieure. Le sang en rut inonde le visage et les tons de la forge en feu qui enveloppent les yeux indiquent la lave de feu qui embrase notre âme de peintre. Le dessin des yeux et du nez semblable aux fleurs sur les tapis persan résume un art abstrait et symbolique (...). Ce petit fond de jeune fille, avec ses fleurs enfantines, est là pour attester notre virginité artis-

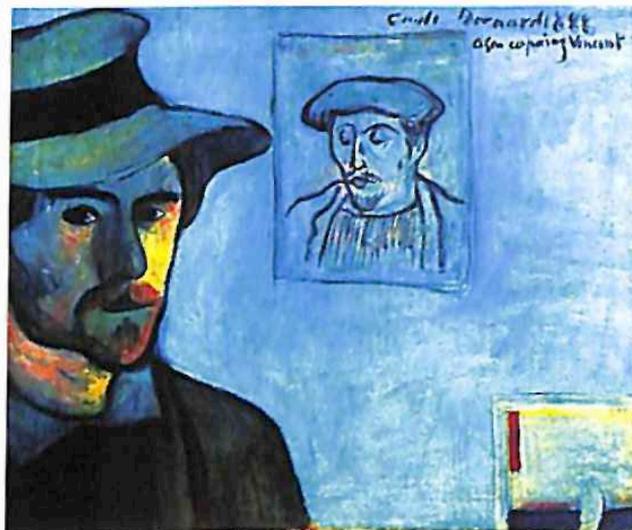
tique. Et ce Jean Valjean que la société opprime, mis hors la loi avec son amour, sa force, n'est-il pas l'image aussi d'un impressionniste aujourd'hui? Et en le faisant sous mes traits, vous avez mon image personnelle ainsi que notre portrait à tous, pauvres victimes de la société, nous en vengeant en faisant le bien.»

Le contraste avec le bonze décoloré ne réside pas seulement dans l'usage des pigments mais aussi dans la puissance évocatrice, pulsionnelle, plus impressionnante qu'impressionniste, avec laquelle Gauguin évoque sa création. Cependant, ce portrait est plus en demi-teintes qu'il n'y paraît au premier abord. Une fois apaisés ce déluge de feu et de sang et cette sauvagerie fièrement revendiquée, la douceur et l'élégance de Valjean guident le regard vers ce «petit fond de jeune fille» aux fleurs stylisées à la japonaise. Tout à la fois Valjean et fille en fleur, bandit et jeune vierge, Gauguin avance masqué, mais, en porte-fanion valeureux, hisse haut et fort la figure écartelée d'un antagonisme manichéen, emblème de cette communion d'artistes peu rancuniers à l'égard d'une société qui les repousse. «À l'ami Vincent», envoie la dédicace précédée de la mention «Les misérables», allusion à la fois à Valjean et à Hugo mais aussi à la communauté de ces peintres

en détresse, dont un médaillon décalé rappelle un des exemplaires sous les traits du copain commun, Émile Bernard.

Venons-en à lui justement pour traiter ensemble et comparer les réactions de Vincent aux portraits de ses deux compagnons

L'autoportrait de Bernard, excentré dans le coin gauche comporte la dédicace «à son copain Vincent». Au milieu de la composition trône le médaillon d'un Gauguin dont les yeux baissés semblent couvrir d'un air protecteur son élève qu'il appelle «le petit Bernard» cependant qu'une évocation de marine avec une petite note rouge verticale isolée viennent équilibrer et stimuler le coin droit du tableau. Le fond bleu si paisible qui n'est pas sans rappeler celui de l'autoportrait de Van Gogh destiné à Gauguin,



Émile Bernard, autoportrait 1888
(dédié à Van Gogh, en médaillon Paul Gauguin)

les douceurs de lignes et de nuances de gris n'ont pas grand-chose en commun avec l'audace sanguine et le défi véhément de l'autoportrait de Gauguin. Quel décalage aussi entre cette présence si affirmée sur sa propre toile et sa discrétion méditative sur celle de Bernard!

Dans une lettre immédiate à Théo, Vincent commente de part et d'autre: «Maintenant je viens de recevoir le portrait de Gauguin par lui-même et le portrait de Bernard par Bernard avec, dans le fond du portrait de Gauguin, celui de Bernard et vice versa. Le Gauguin est remarquable d'abord, mais moi j'aime fort celui de Bernard. C'est rien qu'une idée de peintre quelques tons sombres, quelques traits noirâtres, mais c'est chic comme du vrai Manet. Le Gauguin est plus étudié, poussé loin.

C'est ce qu'il dit dans la lettre et cela me fait décidément avant tout l'effet de représenter un prisonnier. Pas une ombre de gaieté. Ce n'est pas le moins du monde de la chair, mais hardiment on peut mettre cela sur le compte de sa volonté de faire une chose mélancolique, la chair dans les ombres est lugubrement bleuie.

Voilà qu'enfin j'ai l'occasion de comparer ma peinture à celle des copains.

Mon portrait que j'envoie à Gauguin en échange se tient à côté j'en suis sûr, j'ai écrit à Gauguin en réponse à sa lettre, que s'il m'était permis à moi aussi d'agrandir ma personnalité dans un portrait, j'avais en tant que cherchant à rendre dans mon portrait non seulement moi, mais en général un impressionniste,

j'avais conçu ce portrait comme celui d'un bonze, simple adorateur de Bouddha éternel. Et lorsque je mets à côté la conception de Gauguin et la mienne, le mien est aussi grave mais moins désespéré. Ce que le portrait de Gauguin me dit surtout c'est qu'il ne doit pas continuer comme cela, il doit redevenir le Gauguin plus riche des Négresses.

Je suis très content d'avoir ces deux portraits, qui nous représentent les copains fidèlement à cette époque, ils ne resteront pas comme cela, ils reviendront à la vie sereine.» Lettre N° 545, P. 228).

Le moins qu'on puisse dire c'est que la réaction est mitigée et même qu'une note de déception est devenue manifeste en face de l'œuvre impatientement attendue de Gauguin. Dans son goût, Vincent affiche une préférence nette pour l'étude de Bernard au point qu'il en parle d'abord par le menu, en loue l'élégance dépouillée et la simplicité qui s'accordent assurément mieux avec ses propres options. Le Gauguin apparaît plus travaillé, c'est du moins ce qu'en dit l'intéressé; il est aussi plus recherché, plus intellectualisé, tout ce que Vincent semble à l'évidence rechigner à reconnaître comme des qualités. Derrière la concession à une orientation mélancolique de l'intention expressive, pointe une critique plus experte sur le métier: «ce n'est pas le moins du monde de la chair»; Gauguin s'égare, il fait fausse route, vivement qu'il revienne à ses richesses antérieures! Et l'on découvre alors que la mise en relation avec la peinture des copains, et en particulier avec le talentueux Gauguin, n'a pas seulement fonction de rapprochement affectueux mais aussi valeur de réassurance sur ses propres capacités habituellement moins affirmées au-dedans de soi mais qui supportent néanmoins, avec une conviction acquise, l'épreuve de la comparaison avec d'autres. Ces autoportraits d'ailleurs ne représentent qu'une étape, un témoignage fidèle certes, mais sur une vie de bohème provisoire destinée à évoluer dans le bon sens.

Pendant ce temps, Gauguin écrit à Schuffenecker avec un jugement bien plus élogieux et même hyperbolique sur sa composition: «C'est je crois, une de mes meilleures choses: absolument incompréhensible (par exemple), tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean (Les Misérables) personnifiant aussi un peintre impressionniste déconsidéré (...) les yeux, la bouche, le nez sont comme des fleurs de tapis persan personnifiant aussi le côté symbolique. La couleur est une couleur loin de la nature.» (lettre du 8 octobre citée dans (4))

Mais Van Gogh par deux fois dans des lettres rapprochées à Théo enfonce le clou et argumente sur ses désaccords de fond:

«Ci-joint encore une lettre que j'écrivais ces jours-ci sur le portrait de Gauguin. Je te l'envoie, parce que je n'ai pas le temps de la transcrire, mais le principal c'est que je souligne ceci: que je n'aime pas ces atrocités de <l'œuvre>, qu'en tant que quant à nous montrant notre chemin. Notre chemin c'est de ne pas les endurer pour nous, ni les faire endurer aux autres, au contraire ce chemin.

Ne crois pas que j'exagère pour le portrait de Gauguin, ni pour lui-même. Il doit manger, se promener avec moi dans la belle nature, tirer une fois ou deux son coup, voir la maison comme elle est et comme nous la ferons, et enfin se distraire sérieusement.

Il a vécu à bon marché, oui, mais il en est devenu malade à ne plus pouvoir distinguer un ton gai d'un ton triste.

Eh bien cela ne vaut rien du tout

Il est grand temps qu'il vienne, allez, et il se guérira bien vite.» (Lettre N°546 F)

«Ci-joint une lettre d'hier, que j'envoie telle quelle. Tu y verras ce que j'y pense du portrait Gauguin. Trop noir, trop triste. Je ne dis pas que je ne l'aime pas tel quel, mais il changera et doit venir.

Oui, va ils dépensent moins que moi, oui, mais – si j'étais à trois comme eux – en dépensant un peu plus ce serait mieux.

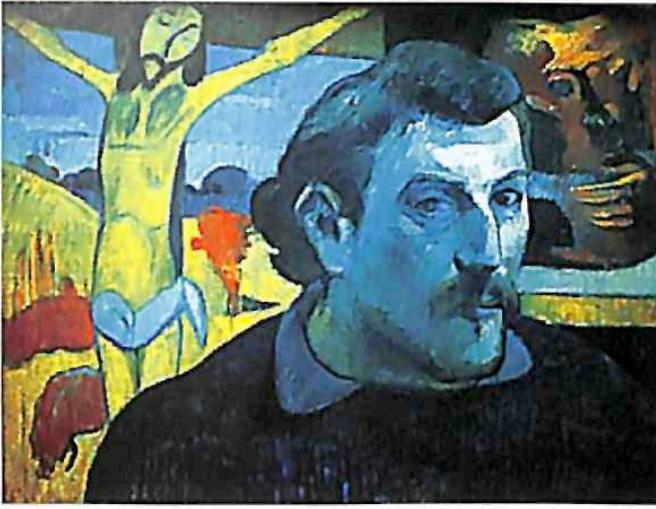
Encore une fois il ne faut pas dessiner avec du bleu de Prusse dans de la chair! Car alors cela cesse d'être de la chair, ça devient du bois. Et pour Gauguin il n'a rien de plus pressé ni de mieux à faire, que de me rejoindre. Cependant j'ose croire que quant à la coloration, les autres tableaux bretons soient supérieurs à ce portrait qu'il m'envoie, fait en somme à la hâte.» (Lettre N°547).

Commençons par la fin: après s'être fié à son auteur en reconnaissant au portrait de Gauguin le mérite du labeur, Vincent vient à remettre en cause ce critère et même à le discréditer en se fondant sur ses propres sentiments: finalement Gauguin a travaillé vite, trop vite. Il revient aussi sur un usage de la couleur qu'il ne partage pas, spécialement lorsqu'il s'agit de respecter la chair pour n'en point faire du bois. Le conflit entre naturalisme et symbolisme ne représente qu'une des péripéties de l'ambiguïté en peinture; il prend corps ici et se réactive dans ce qui peut passer pour une simple querelle de points de vue ou de personnes. Dans la lettre où il remercie Bernard de lui avoir envoyé son autoportrait Van Gogh écrit: «... vrai de vrai, j'ai tant de curiosité du possible et du réellement existant, que j'ai peu le désir et le courage de chercher l'idéal en tant que pouvant résulter de mes études abstraites.

D'autres peuvent avoir pour les études abstraites plus de lucidité que moi, et certes tu pourrais être du nombre ainsi que Gauguin... et peut-être moi-même quand je serai vieux.

Mais en attendant je mange toujours de la nature» (Lettre B 19 F).

Au moment où il voudrait s'écarter de toute spéculation, se mettre à l'abri de toute référence à un système d'orientation philosophique préalable, Vincent parle de vrai – voire de vrai de vrai! –, de possible, de réel, d'existant, d'idéal et d'abstraction, c'est-à-dire d'une bonne cascade des concepts-clés de cette discipline, pour finir par «manger de la nature» ainsi qu'il le dit d'une façon tellement

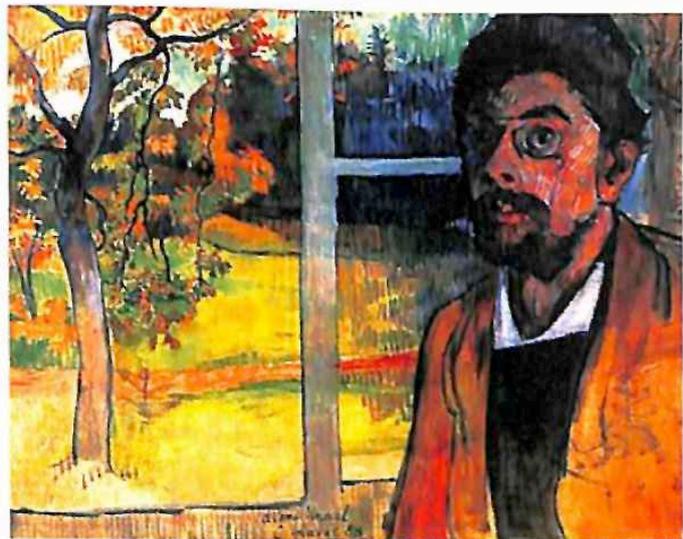


Paul Gauguin, autoportrait 1889

soire à la métaphore artistique. De plus, dans sa lettre à Théo il fixe également avec sérieux une mission à l'art et peut-être aussi une éthique sur laquelle il insiste: la peinture ne peut prendre pour finalité de souligner les «atrocités» du peintre ni celles du monde, de s'y complaire soi-même, de s'en faire le témoin, le messager ou le martyr, encore moins s'en saisir pour embarquer ses semblables dans cette aventure. Si Gauguin ne sait plus voir que la noirceur du monde qui reflète la sienne, s'il devient incapable de différencier les couleurs gaies et tristes, il n'est plus seulement indigent ou maladif mais en grave danger de n'être plus peintre. Un bon séjour en Provence avec tous les moyens du bord pour le remettre en selle devrait venir à bout de ce petit coup de fatigue et de cette phase d'égarement. Le chef a besoin d'un peu de repos, l'ami y veillera. Il restera d'ailleurs convaincu, sur la base d'un nouvel autoportrait, après que Gauguin aura retrouvé Pont-Aven suite aux avatars épiques bien connus d'une communauté orageuse partagée, que cette période l'a remis sur pieds, ainsi qu'en témoigne une lettre à Théo du 9 janvier 1889: «Si tu comparais le portrait que Gauguin a fait de soi alors, avec celui que j'ai encore de lui, qu'il m'a envoyé de Bretagne en échange du mien, tu verrais que personnellement il s'est en somme tranquilisé ici.» (Lettre 570 F).

Entre deux, l'autoportrait de Laval est arrivé en Arles cou-

juste et irremplaçable, en opposition flagrante avec le projet de Gauguin qui s'en méfie et s'en éloigne comme le mentionne la lettre à Schuffenecker. On sait par ailleurs qu'il en viendra à manger réellement ses tubes de couleurs, dans des moments de pire détresse sans doute, mais avec des désirs d'authenticité et de levée de l'ambiguïté tellement urgents qu'ils aboutissent à une indifférenciation totale entre lui et sa réalisation et d'inaccessibilité absolue et provi-



*Charles Laval, autoportrait 1888
(dédié à Vincent Van Gogh)*

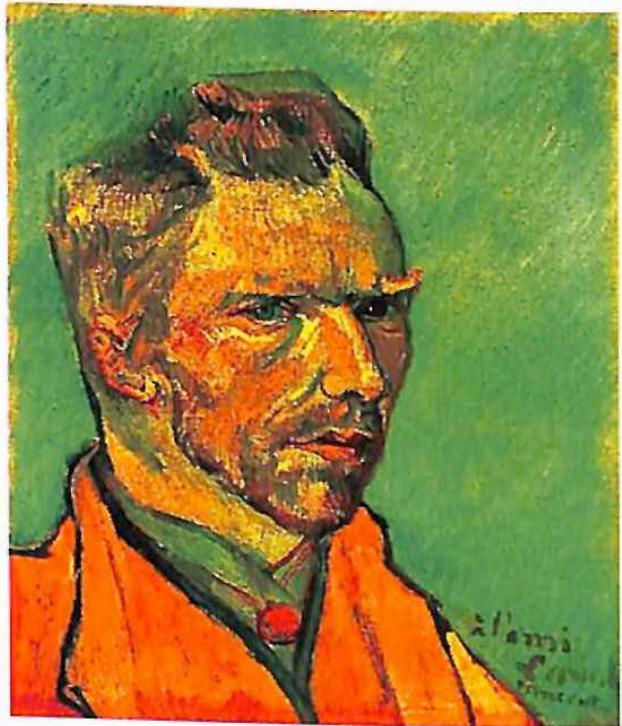
C'est un bien grand artiste et un bien excellent ami.» (Lettre 562 F).

Sans l'analyser intellectuellement, Van Gogh a saisi intuitivement le caractère courageux et toutes les qualités de distinction de la posture à la fois picturale et humaine de Laval; elle transparait et passe par cette droiture d'un regard qui s'étend bien au-delà du visuel, que Vincent attend de l'autre et auquel il aspire constamment pour lui-même et sur lui-même, qui se présente ici comme point décalé de l'effet de fascination qu'exerce ce tableau sur sa personne. Il y revient dans une lettre insistante à Théo en Septembre 1889: «As-tu encadré le portrait de Laval, tu ne m'as pas dit ce qu'il t'en semblait je crois, je trouvais cela épatant, le regard à travers le lorgnon, regard si franc.» (Lettre 604 F).

Par évocation, il continue de veiller à rassembler cette communauté de peintres en parlant du travail de Gauguin, qui est encore à ses côtés à cette période et qu'il encense sans plus aucune restriction dans l'art comme dans l'amitié, mais aussi de Laval et Bernard restés à Pont-Aven, dont le courrier lui apporte les réalisations, et encore de Luce qui pourrait enrichir la collection d'autoportraits.

Il en peint un nouveau de lui-même en novembre-décembre 1888, dédié «à l'ami Laval», en échange et retour de celui qu'il apprécie tant.

Le regard de Vincent n'est pas moins impressionnant que celui de Laval dans son autoportrait, mais il est surtout d'une autre nature, marqué et tendu par une farouche inquiétude annonciatrice d'une périlleuse inflexion. La «haute note jaune» a aiguisé ses crocs et s'il mange encore la peinture à présent, c'est toute crue. La couleur, en effet, beaucoup plus incisive et saturée que dans son précédent autoportrait de septembre dédié à Gauguin, laboure sans complaisance avec ses stridents sillons bilieux le visage tourmenté de l'artiste, dans un rapprochement d'intention et de palette avec son ami qui semble l'avoir converti à la véhémence. Comment attribuer cette évolution exclusivement à son contact et à une influence pédagogique dont Gauguin aimait se prévaloir à l'égard de ses semblables, ou à leurs effets combinés ou coïncidant avec un violent désordre intérieur sur le compte duquel Vincent mettait auparavant les audaces et partis pris stylistiques de son compagnon d'infortune? Toujours est-il que Gauguin ne va plus pouvoir se



*Vincent Van Gogh, autoportrait 1888
(dédié à Charles Laval)*

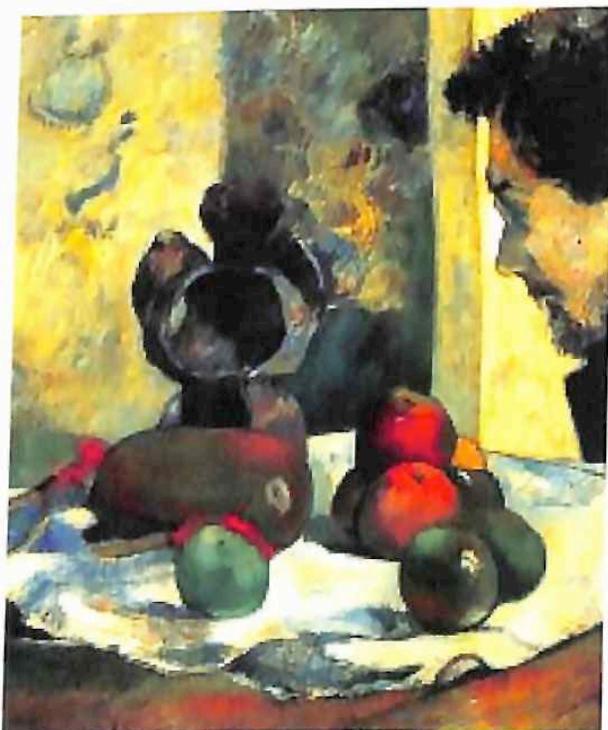
plaindre encore longtemps que la peinture de Van Gogh manque du «son du clairon», comme il disait, il va au contraire en redouter de plus en plus le vacarme étourdissant et même devoir s'en mettre à l'abri.

Simultanément, il représente un Van Gogh concentré sur ses tournesols dans un portrait fort connu. On a fait justement remarquer qu'il n'avait pu être réalisé d'après nature, ce dont Gauguin ne s'est jamais privé ni caché, car Vincent n'a jamais peint de tournesols durant le séjour de Gauguin en Arles, ne serait-ce que parce que cette saison ne coïncidait aucunement avec la période de maturité de la fleur. Dans ses souvenirs Gauguin racontera l'accueil réservé par Vincent à son portrait: «C'est bien moi, reconnaît et accepte-t-il, dans un moment d'identification prémonitoire avec ce que Gauguin propose de lui, mais moi devenu fou».

On pourrait le comparer au portrait complètement excentré que Gauguin fera de Laval contemplant son œuvre et



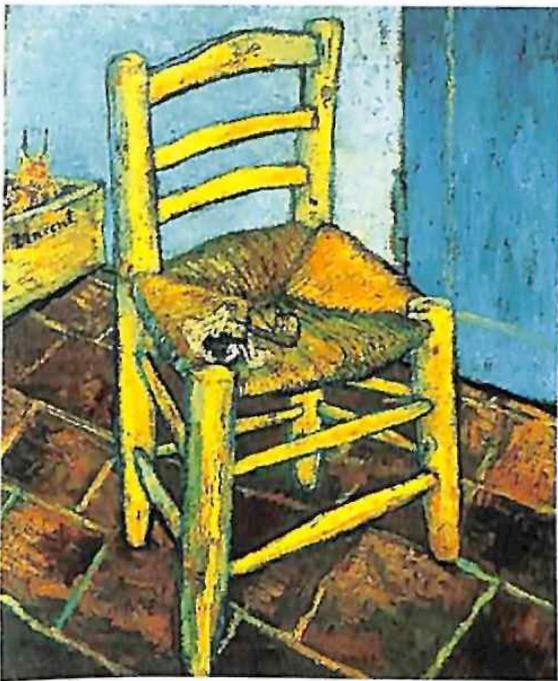
*Paul Gauguin,
portrait de Van Gogh, 1888*



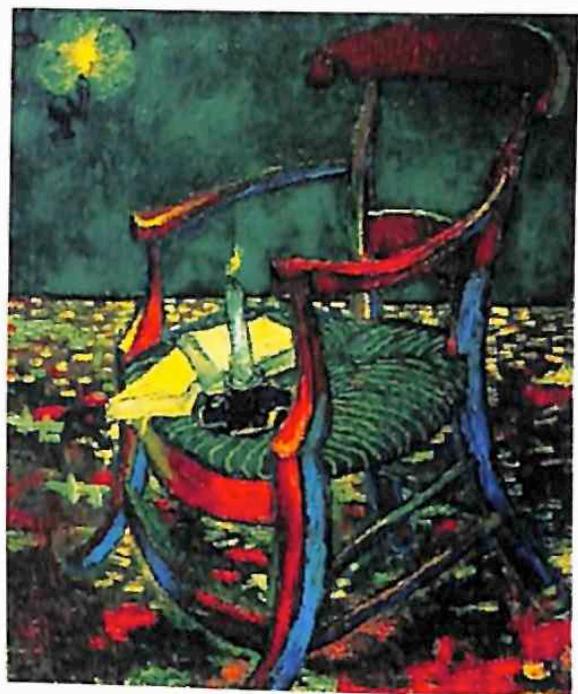
*Paul Gauguin,
portrait de Paul Laval, 1886-1887*

antérieur aux deux autoportraits de lui-même et de Laval.

Avant le drame de Noël 1888 et la dispute à plus d'un titre déterminante dans le destin de ces deux grands créateurs, Vincent a aussi pressenti la menace de séparation définitive. S'il ne fera jamais le portrait de Gauguin comme celui-ci l'avait fait de lui, il peindra sa propre chaise vide suivie du fauteuil de Gauguin qui symbolisent à leur manière deux impossibles représentations superposées et convergentes de l'absence à soi-même et de l'absence de l'autre, à égale distance entre l'inaccessible coïncidence et l'inconcevable séparation de l'autoportrait et du portrait.



Vincent Van Gogh, La chaise de Vincent



Vincent Van Gogh, Le fauteuil de Gauguin

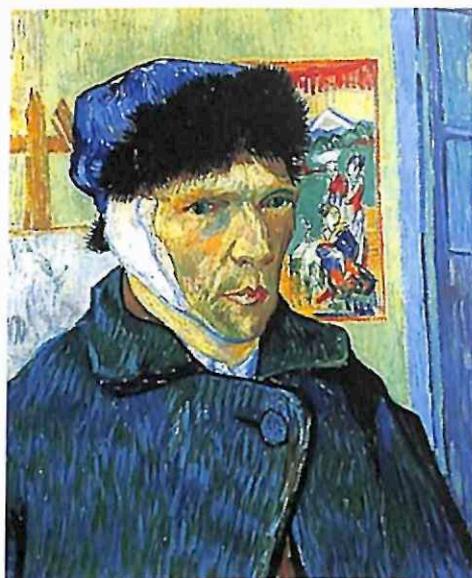
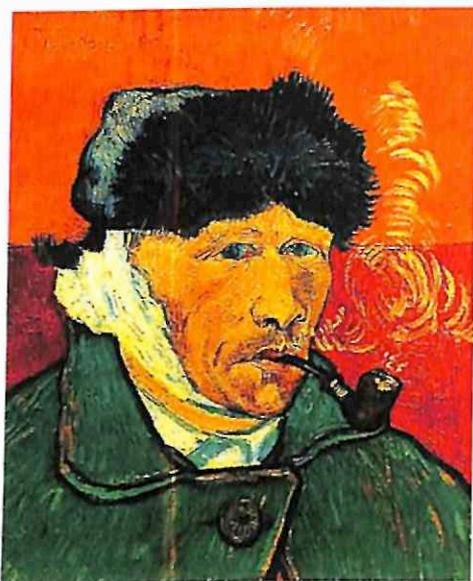
décembre 1888, repris en janvier 1889

Il reprendra pour les terminer ces deux études après son séjour à l'Hospice d'Arles ainsi que l'atteste une lettre du 17 janvier 1889 à Théo: «Je voudrais bien que De Haan voie une étude de moi d'une chandelle allumée et de deux romans (l'un jaune, l'autre rose) posés sur un fauteuil vide (justement le fauteuil de Gauguin) toile de 30, en rouge et vert. Je viens de travailler encore aujourd'hui au pendant, ma chaise vide à moi, une chaise de bois blanc avec une pipe et un cornet de tabac.»

Dans la même lettre Vincent s'inquiète avec acrimonie du devenir de son autoportrait destiné à Laval: «As-tu l'adresse de Laval, l'ami de Gauguin, tu peux dire à Laval que je suis très étonné que son ami Gauguin n'ait pas emporté pour le lui remettre un portrait de moi, que je lui destinais. Je te l'enverrai maintenant à toi, et tu pourras le lui faire avoir. J'en ai un autre pour toi aussi.» (Lettre 571 F).

À peine remis de son épisode tragique, probablement aussi pour s'en remettre et se reconstituer, Van Gogh a en effet entrepris, en même temps qu'un portrait du docteur Rey qui l'a accueilli à l'hôpital, deux nouveaux autoportraits dont l'un est destiné à son frère et dans lesquels les pansements à l'oreille restent encore présents.

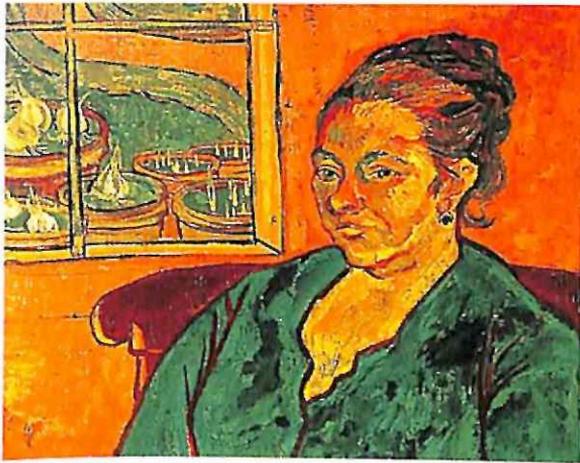
Le premier est d'un convalescent lointain, distant, ses dominantes bleutées plutôt froides le rapprochent de la palette de l'autoportrait dédié à Gauguin, le second réchauffé par la pipe fumante, revenue de la chaise à la bouche, et surtout par un fond beaucoup plus ardent et soutenu, comme au croisement coloré d'une hésitation entre deux tendances de tonalités qui se cherchent, deux orientations



Vincent Van Gogh, autoportraits, janvier 1889

possibles, peut-être autant psychiques que picturales. Le coin gauche du premier autoportrait est clôturé par le haut du trépied d'un chevalet sur lequel repose une toile au motif végétal à peine visible; son centre est rehaussé d'une note d'exotisme japonisant par la citation bien distincte d'une estampe de Sato Torakiyo, tandis que dans le coin droit s'entrouvre peut-être le battant vertical décalé d'une fenêtre ou d'une porte, comme si le peintre hésitait entre ses attaches paysannes dont la glaise colle à ses sabots et à sa peinture, la tentation de l'exil où va repartir Gauguin et une autre ouverture potentielle qui reste à inventer, où se profile comme une réminiscence de l'autoportrait de Laval. Ce rapprochement pourra sembler aléatoire, il est cependant conforté par une convergence de faits: dans sa lettre à Vincent, la référence à l'autoportrait de Laval est immédiatement contiguë à celle de son propre autoportrait; celui-ci est le seul de Van Gogh à intégrer un fond de porte ou de fenêtre; enfin parmi tous les portraits réalisés par Van Gogh un seul retient ce même motif de fond, c'est le portrait d'Augustine Roulin commencé en novembre-décembre 1888, en même temps que la réception de l'autoportrait de Laval et que Vincent déclare dans une lettre à son frère du 23 janvier avoir repris à son retour de l'hôpital:

«J'ai en train le portrait de la femme Roulin, où je travaillais avant d'être malade. J'avais arrangé là-dedans des rouges depuis le rose jusqu'à l'orangé, lequel montait dans les jaunes jusqu'au citron avec des verts clairs et sombres. Si je pouvais terminer cela, cela me ferait bien plaisir, mais je crains qu'elle ne voudra plus poser son mari absent» (Lettre 573 F). Qu'y aurait-il donc de si surprenant que, dans une période où il cherche pour sa vie et son œuvre un commun rétablissement et une nouvelle orientation, Vincent puisse retrouver ainsi intuitivement et puiser dans



Vincent Van Gogh, *Portrait d'Augustine Roulin*, 1888,
repris en janvier 1889

l'une et l'autre des motifs solides d'enracinements et d'appui dont il ressent avec lucidité la profonde nécessité et les tensions divergentes: «Si je me refais, je *dois recommencer*», résumait-il en le soulignant à Théo dès le 9 janvier 1889, à la fois fort et faible du courage et de la ténacité qu'on lui connaît. (Lettre 570 F).

À l'écart d'une publicité tapageuse qui réclame des bannis et des héros – et suscite peut-être parfois, chez des artistes qui s'en construisent ainsi une plus

ou moins commode protection de façade, des comportements finissant par refléter cette attente – des moments, des œuvres, circonstances et témoignages de première main, de pinceau comme de plume, nous apparaissent pouvoir servir d'authentiques repères, autrement précieux et rigoureux, à la description d'une ambiguïté de l'art bien mieux validée et identifiée dans ses composantes et ses déterminants internes. À partir de l'analyse de cette expérience originale d'autoportraits, avec dédicaces et correspondances croisées, suscitée par Vincent Van Gogh, et relayée par Paul Gauguin, Émile Bernard et Charles Laval, nous avons essayé de montrer comment une initiative généreuse, amicale et communautaire se transforme, dans sa mise en œuvre effective, en un réseau de complexités dans lequel les rapports artistiques et interhumains se chargent d'ambiguïtés partagées et interactives.

«Il y a deux êtres en lui, l'un merveilleusement fin et doux, l'autre égoïste et insensible», constatait à propos de Vincent un Théo qu'une affectueuse solidarité fraternelle, indéfectible et inconditionnelle, tient à l'abri pour toujours de toute suspicion stigmatisante à l'égard de son frère respecté et vénéré.

Une lettre de Gauguin à sa femme Mette résonne de la même façon avec de bien discordantes et pourtant concordantes dissonances. «Depuis mon départ, afin de conserver mes forces morales, j'ai fermé petit à petit le cœur sensible. Tout est endormi de ce côté-là et il serait dangereux pour moi de voir mes enfants à côté de moi pour m'en aller après. Il faut se souvenir qu'il y a deux natures chez moi, l'Indien et la sensitive.

La sensitive a disparu, ce qui permet à l'Indien de marcher tout droit et fermement.» (février 1888).

Comment deux personnalités autant opposées, deux caractères aussi antithétiques que ceux de Van Gogh et de Gauguin parviennent-ils à faire confluer avec un tel

unisson des jugements si proches dans l'énoncé de leur écartèlement, que son éclairage et son témoignage proviennent du dehors de la fraternité ou du dedans de l'intimité. De quelle présomption pourrait se prévaloir le meilleur ou même le plus mauvais larron d'entre nous, qui prétendrait échapper à une telle ambivalence de définition. Comment serait-il possible de confondre la dualité si authentique, par laquelle Van Gogh comme Gauguin se sentent évidemment concernés et déterminés et la duplicité si fausse étrangère à l'un comme à l'autre malgré tout ce qui les sépare?

Perdu dans le Borinage, Vincent se noircit le visage de suie pour s'incorporer des mineurs dont il voudrait tant faire ses brebis; à l'ami dont il aspire à partager l'existence et les enthousiasmes artistiques, il envoie son portrait tout cendré; à l'asile Saint-Rémy, il prend le seau à charbon comme lavabo sans que grand monde autour de lui puisse naturellement comprendre ou se préoccuper de la portée et de l'appel désespéré d'un tel geste, quand bien même il serait issu de la pire des confusions. La prétendue ambiguïté de l'art ne réside pas dans l'art. Elle se tient tapie et niche au cœur de l'artiste, c'est-à-dire de l'Homme authentique, à peine vivant et bientôt mort, qui, s'il s'efforce de le servir avec passion, ne pourra manquer de la débusquer et de l'exhumer. Il l'apprivoisera comme il peut, la célébrera quelquefois, en tout cas la rappellera ainsi autant pour lui-même – quitte à reconnaître, avec humilité ou ce qu'on prend trop vite et à tort pour de l'orgueil, venir constamment s'y heurter – que pour la cohorte présente et future des bons entendeurs que nous ne parvenons pas toujours à être et à qui il peine à s'adresser tout en l'entraînant dans le sillage irisé de l'arche d'alliance d'une condition humaine partagée.

BIBLIOGRAPHIE

- (1) **GAUGUIN P.** Cahier pour Aline, fac-similé du manuscrit. 1963. Société des Amis de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris.
- (2) **VAN GOGH V.** Correspondance complète de Vincent Van Gogh, enrichie de tous les dessins originaux. 1960. Paris: Gallimard/Grasset.
- (3) **BARBILLON, C. & GARCIN, S:** Lettres illustrées de Vincent Van Gogh, Fac-similés, 1888-1890, Textuel. 2003. Paris: Le Seuil.
- (4) **CACHIN F.:** Gauguin, Ce malgré moi de sauvage . 1989. Paris: Gallimard.

LECTURES CONSEILLÉES:

BARTHÉLÉMY, J-M. L'analyse phénoméno-structurale dans l'étude psychologique des alcooliques – L'expérience de la cure et l'apport des poètes. 1987. Toulouse: Editions ERES.

BARTHÉLÉMY, J-M.: De la «Gestaltung» de Prinzhorn à une psychopathologie du monde des formes de l'image. In: Image et Imaginaire. 1996. Bruxelles: Goethe Institut.

BARTHÉLÉMY, J-M. Symptôme, style, structure: histoire de leurs relations dialectiques dans le courant de la psychopathologie phénoméno-structurale. In: STEINER B, MORALES G. Le style, structure et symptôme. Entre esthétique et clinique. 1997. Paris: l'Harmattan. p. 91-114.

BARTHÉLÉMY, J-M. Apport de la psychopathologie structurale à la compréhension du mécanisme essentiel du lien dans le monde des formes expressives. La Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale, 2000; IV, 41

BARTHÉLÉMY, J-M. Courbes et lignes, hachures et points comme formes rythmiques spatiales fondamentales de la structure de personnalité. La Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale, 2001; V, 44,

BARTHÉLÉMY, J-M. Évolution des recherches et des idées dans les relations entre psychopathologie phénoméno-structurale et création artistique. La Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale, 2002; VI, 59: 5 à 8.

BARTHÉLÉMY, J-M. Apport de la psychopathologie phénoméno-structurale à l'étude des relations entre image et imaginaire. Phénoménologies et Imaginaire. 2004. Paris: Ed. Kimé.

BONAFoux, P. Les peintres et l'autoportrait. 1984. Genève: Skira.

BONAFoux, P. Van Gogh, le soleil en face. 1987. Paris: Gallimard.

HELMAN, Z. Structure et évolution dans le courant de la psychopathologie structurale. Psychopathologie structurale III, structure et évolution. 1980. Lille: Presses Universitaires de Lille.

HELMAN, Z. La vision en images dans le courant de la psychopathologie structurale. Bulletin de Psychologie, 1983; XXXVI, 362.

MINKOWSKA, F. Van Gogh, sa vie, sa maladie et son œuvre. 1963. Paris: Presses du Temps Présent.

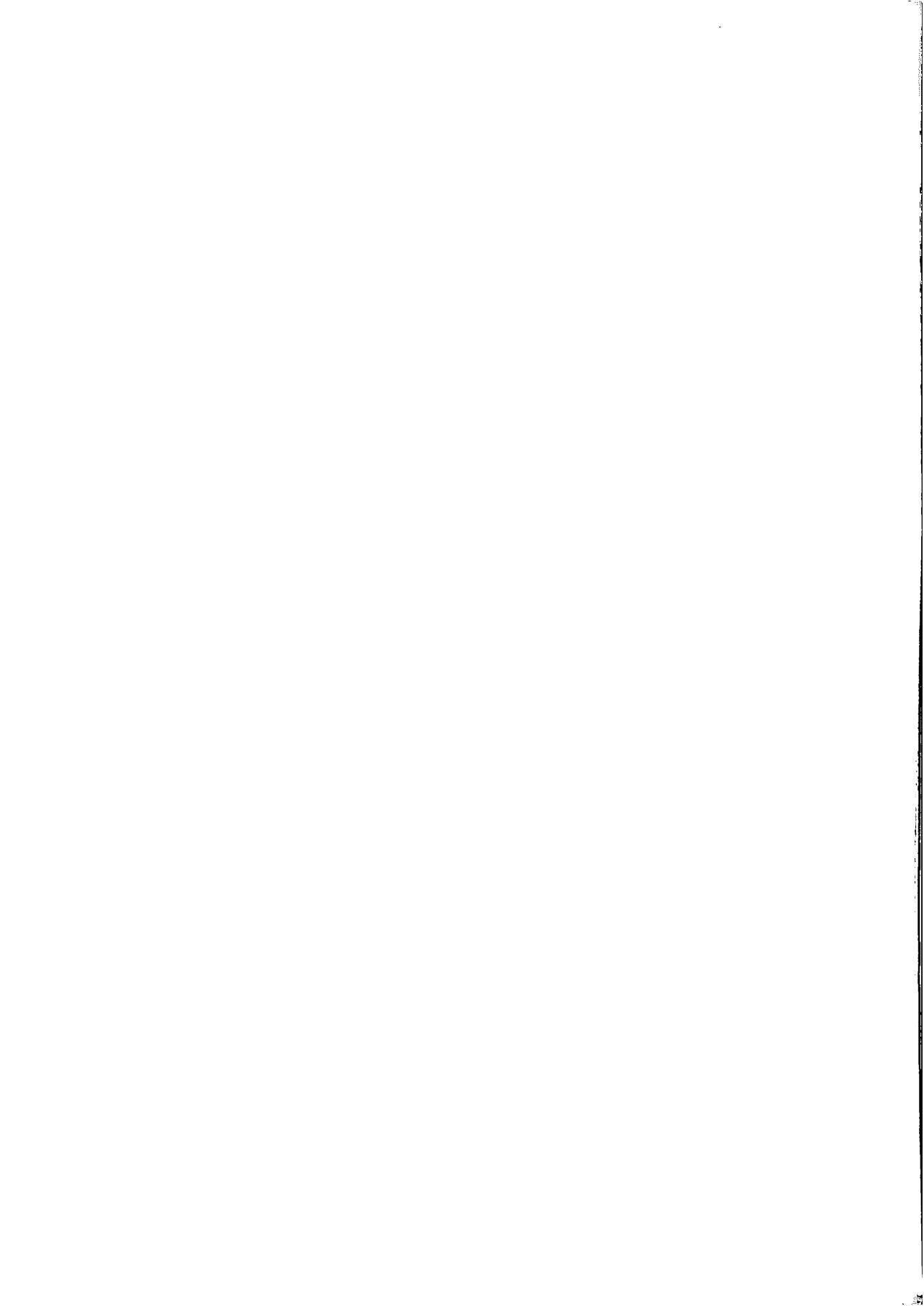
MINKOWSKA, F. De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants. 1949. Paris: Presses du Temps Présent.

TERRASSE, A. Pont Aven, L'École buissonnière. 1992. Paris: Gallimard.

WALTER, I F, & METZGER, R. Vincent Van Gog., L'Œuvre complète Peinture. 1997. Köln: Taschen.

Présentation de l'auteur:

Jean-Marie Barthélémy, Docteur ès Lettres et Sciences Humaines, professeur de psychopathologie et psychologie clinique, Université de Savoie, Chambéry France
e-mail: barthelemy@univ-savoie.fr



L'art contemporain entre être et apparence

P. Kremer

Résumé

L'idée d'une chose est vraie, au sens fort. La chose (perceptible p.ex.) en est une image faible. La représentation (artistique) de la chose enfin est imitation. Voilà, en bref, la conception de l'Art pour Platon.

Le romantisme au contraire voit dans l'art le lien privilégié où s'annonce un être qui dépasse le discours. Nous restons largement tributaire de cette conception.

Toutefois, l'Art contemporain conteste le caractère sacré de l'Art depuis qu'un urinoir peut s'appeler fontaine – voyez Duchamp.

La philosophie humaniste a raté les deux changements de paradigme. Un rajeunissement ne s'impose-t-il pas?

Mots-clefs: Art-imitation; art sacralisé; art contestation/art-dérision; philosophie-poésie conceptuelle; anti-philosophie?

Contemporary art between being and appearance

Summary

The idea of something is true, in the emphatic sense. The thing (something perceptible for example) is a weak image of it. The (artistic) representation of the thing finally is imitation. That is, in short, Plato's conception of art.

Romantics on the contrary see in art the privileged link that announces a being transcending discourse. We are still strongly relying on this conception. However, contemporary art is contesting the sacred character of art since an urinal can be called a fountain – see Duchamp.

Humanist philosophy missed the two changes of paradigm. Would it not be time for a renewal?

Key-words: anti-philosophy, imitation of art; sacred art; contesting art/derision-art; conceptual philosophy-poetry.

Osons des variations sur un thème! – Le thème est vénérable. Il remonte à Platon, premier théoricien de l'Art – même s'il ne se l'avoue pas.

Nous connaissons la thèse: il y a trois lits. – Il y a le lit dans lequel vous ou moi ou quelqu'un d'autre, nous dormons. De ces lits-là il y en a beaucoup et il ne viendrait à l'esprit de personne de parler du lit, sans préciser duquel il s'agit. Ces lits-là, ce sont des lits: des exemplaires, des échantillons, des exemples ou «occurrences» de lit, tous unis dans leur diversité. Du lit à baldaquin au lit de camp, nous y reconnaissons quelque chose de commun que tous les lits partagent sous peine de cesser d'en être un. Ce quelque chose de commun, l'idée, fait l'unité de ce qui s'appelle, à chaque fois, un lit. – Notons que l'idée unique du lit est à la fois plus abstraite que le modèle de lit qu'a en tête le fabricant de tel(s) ou tel(s) lit(s), et plus concrète, plus durable puisque tous les lits visibles, tangibles, utilisables finissent un jour par ne plus être là, par ne plus être du tout – si jamais ils ont été une chose au sens fort du mot être – alors que l'idée du lit qui seule nous permet de comprendre le mot «lit» et de l'appliquer à la réalité des lits qui peuplent les chambres à coucher ou les salons d'exposition du meuble... – s'annonce comme «éternelle». Mieux: comme située en dehors du temps qui mesure les choses perceptibles.

Et le troisième lit? Où est-il? Ou qu'est-il? Eh bien, Platon nous dira que c'est le lit que vous voyez en peinture. Par exemple le lit fruste, cadre en bois aux couleurs troublantes, peint par un certain Van Gogh.

Ramassons les trois lits quitte à y insérer un quatrième, entre le numéro 1 et le numéro 2.

En haut, nous aurons l'idée du lit. C'est le présupposé à toute pensée articulée, présupposé qui est, et que nous notons et qui nous fait comprendre par exemple le discours du vendeur de meuble qui nous vante les lits placés devant nous.

Puis il y a les lits visibles, ordonnés, présentés, style Louis-Philippe ou plutôt Bauhaus ou autre – comme vous voulez. – Entre l'idée du lit telle quelle et le lit accessible au supermarché, on pourrait insérer le modèle qu'avait devant les yeux Rennie Mackintosh quand il a créé le lit qui porte son nom.

Enfin, il y a le lit peint par Vincent, quelque part entre Arles et les Alpilles.

Que dit Platon des trois lits? – Il nous dit que le premier, et rien que le premier, est, au sens fort du terme. – Le lit dit réel, sur lequel nous couchons, c'est déjà un lit de seconde classe – en terme de dignité «ontologique». Les lits, comme les hommes qui s'y reposent ou qui y font l'amour, appartiennent au domaine de l'éphémère, du passager comme tout ce qui est tangible, visible, perceptible. Ils accusent un manque d'être, contrairement à l'idée du lit qui, elle, n'est ni visible ni saisissable par aucun organe des sens et qui se présente au seul regard de la pensée – et encore –. Il est immuable, à jamais.

Pour finir, il y a le lit du tableau, le lit, objet d'art, et qui est une copie, plus ou moins conforme – ou difforme, quand c'est Picasso à qui nous la devons – du lit à usage quotidien. Il est échantillon; il exemplifie l'idée.

L'être est réservé à l'idée. Le produit de menuiserie, et a fortiori, celui du peintre sont du domaine du paraître – paraître voulant dire, ni plus ni moins, que: se présenter aux organes des sens, et non au regard de la pensée.

Hector et Achille se battent. Voilà un exemple de courage ou de bravoure. Hector et Achille qui se battent ne sont pas le Courage ni la Bravoure. Et Homère qui représente dans son œuvre, dans son chef-d'œuvre, Hector et Achille qui se battent, illustre un exemple de vertu guerrière. L'artiste copie une réalité qui, elle, est déjà une copie de l'Idée.

D'accord, dira-t-on. Platon a certes défini l'art comme un 3^e échelon en dignité ontologique. – Essayons de nous mettre à sa place! Que voulait-il? Où évoque-t-il cette théorie de l'Art? – Il le fait, surtout, dans deux écrits majeurs. Le premier s'appelle: «La république» et vise à élaborer l'idée d'un Etat stable et juste. Le second s'appelle: «Les lois» et vise à élaborer l'idée d'un Etat stable, juste et autarque et, qui plus est, qui aurait la chance de se réaliser un jour. Bref, le contexte est un contexte de réflexion politique ou politologique où il y va d'une vision globale de l'homme et de la vie en société. Il va sans dire que la production artistique en sera un secteur parmi d'autres. L'idéologue de service aura à le prendre en considération lors de l'élaboration des structures sociopolitiques. La production artistique devra se soumettre aux exigences «éthiques» du législateur, comme toujours: sous les nazis, en régime soviétique, en Arabie saoudite ou en Union européenne où le bon emploi des symboles et des œuvres qui les véhiculent est réglé d'après les canons du sacré du moment. Dès lors il sera clair que le censeur rejettera telle ou telle production artistique au motif qu'elle est non conforme avec les «valeurs» inabandonnables et incontournables de l'Etat idéal. – Un exemple: Homère sera exclu de la cité rêvée parce que ses héros, copies de copies, risquent par leur côté humain trop humain – Achille pleure (!) la mort de son ami Patrocle... – de donner le mauvais exemple aux futurs appelés de la Wehrmacht idéale. L'Art, domaine de la re-présentation du paraître, pêche par légèreté. En situant un exemple de bravoure elle donne, forcément, le mauvais exemple. On bannira donc Homère pour proposer à la place la lecture étudiée et méditée de la Constitution. –

Nous risquons de ne pas prendre au sérieux la vision de Platon. D'abord nous croyons savoir que tout art ne fait pas qu'imiter. Platon lui-même subodore cette réalité quand il refuse de laisser se développer une musique purement instrumentale, donc délestée de toute parole, parce que pour lui, les paroles et ce qu'elles disent ou préconisent, permettent de jauger la qualité musicale davantage que les seuls modes musicaux: langoureux, rêveur, passionné ou martial. Platon ne retiendra bien sûr que le mode martial, viril et condamnera les modes efféminés qui nous invitent à nous laisser aller. – Par ailleurs nous, hommes du XX^e voire du XXI^e siècle, nous nous croyons affranchis de toute vision «idéale» ou inspirées par des idées «éternelles» des choses et les remplaçons par des perspectives d'apparence moins contraignantes, plus ludiques et plus «créatrices». Enfin, la conception de l'Art développée par les romantiques allemands, et que nous par-

tageons toujours majoritairement, nous a habitués à voir dans l'œuvre d'Art non plus un manque d'être, une simple apparence, mais un plus-être. Depuis l'époque des Schlegel et Schelling et autres l'Art signifie la création d'un monde nouveau. L'artiste, comme autrefois seul le Très Haut, est un créateur. Son œuvre s'appelle création, et le créateur et la création en disent davantage sur l'être que le discours prosaïque fût-il celui des sciences. L'Art devient et reste pour beaucoup de nous, le lieu où paraît un être privilégié, au-delà de la banalité du réel qu'il transcende en le transfigurant. – Ceci vaut même là où le premier coup d'œil pourrait croire déceler une opposition avec la théorie romantique.

Donnons un exemple! – Récemment un sondage réalisé en Grande-Bretagne déclare qu'une majorité de Britanniques reconnaissent l'œuvre la plus importante du siècle dans la «Fontaine» de Duchamp. Rappelons pour mémoire que Duchamp est l'artiste qui réussit à faire passer pour une œuvre d'art un objet certes non de sa création, mais déjà fait – ready made – appelé vulgairement urinoir, dont il fit une fontaine du fait de lui en donner le nom. – Allons-nous y voir une variante du paraître artistique qui joue à être?

Décrivons d'abord le geste de Duchamp en nous cachant derrière le grand dos de Gérard Genette (1)!

Tout le monde ou presque – sous nos latitudes – sait ce qu'est un urinoir. Tout le monde comprend aussi que cette vasque peut suggérer à l'esprit quelque peu pervers la vasque d'une fontaine alors que par ailleurs la fontaine est censée faire jaillir au jour une eau pure et propre alors que l'urinoir est censé en faire disparaître une qui n'est ni pure ni «propre». C'est dire qu'un esprit quelque peu malin qui voudrait faire un jeu de mots pourrait appeler un urinoir une «fontaine»; l'assistance en rirait – ou non – et puis on passerait à autre chose. De là à entreprendre de faire passer un urinoir pour une fontaine œuvre d'art, et à y réussir, c'est une autre paire de manches.

Deux choses nous y intéressent: comment faire pour y arriver? – Et: en quoi consiste l'œuvre du nouvel art? – La première question peut s'envisager comme une interrogation sociologique, la deuxième touche au statut de l'œuvre d'art ou à sa «substance».

Laissons de côté l'aspect sociologique. Que nous offre comme réponse le penseur cité, Gérard Genette? – Il déclare que l'objet matériel, à savoir l'urinoir n'est que l'occasion de l'œuvre qui, elle, se définit par le geste qui installe en milieu artistique consacré et consacrant la nouvelle fontaine où les non-avertis ne verront toujours qu'un urinoir rebaptisé!

De nouveau deux choses paraissent claires: ce qui compte dans ce type d'œuvre, c'est le discours, explicite ou implicite, qui instaure l'œuvre, et c'est le milieu – exposition, musée etc. – qui entérine le geste innovateur.

Le geste innovateur se distingue dans son essence des gestes innovateurs connus par le passé. Alors que jusque là, c'était à l'intérieur d'une pratique artistique

rodée que des nouveautés se sont fait jour, ce sera désormais à la frontière du domaine artistique d'avec le quotidien, ou de la banalité, que s'installera l'apport innovateur. L'Art se fait réflexif et tend à effacer la différence d'avec ce à quoi il avait coutume de s'opposer – pour nous.

Il n'en reste pas moins qu'on peut se sentir en droit de demander en quoi le dépassement ou l'effacement des frontières canoniques de l'Art peut être perçu ou est perçu de fait – comme le montre l'institution muséale – comme un geste d'artiste, et non comme le geste d'un mauvais plaisant, d'agent provocateur ou de fumiste (2).

En quoi une fontaine italienne de la Renaissance ou baroque, au centre d'une piazza bruyante à la fois «historique» et branchée, est-elle une œuvre d'Art? Parce que du marbre précieux (*causa materialis*) y a été transformé de la main d'un grand artiste (*agens*) en fontaine (*causa formalis*) destinée à nous rappeler la grâce de nymphes antiques tout en nous offrant la fraîcheur d'une eau vive et pétillante (*causae finales*).

Bien sûr que la réponse donnée – qui s'inspire d'Aristote tout en y rajoutant des éléments plus modernes, comme le clin d'œil qui insinue que l'Art d'aujourd'hui est bien souvent le Religieux d'hier, ou l'allusion au beau phantasme du XIX^e siècle finissant qui voyait dans l'art une stimulation de la force vitale – pêche, comme la métaphysique du même Aristote, en partie par sa circularité plus ou moins cachée quand elle montre qu'une œuvre d'Art est due à un artiste, lequel se verra déclaré artiste parce qu'il est père d'œuvres d'Art.

N'empêche que la réponse donnée paraîtra du moins intelligible et plausible au niveau phénoménologique. Comparons dès lors la fontaine de type canonique à celle de Duchamp!

Peut-être que la première sera dite perçue comme étant une œuvre d'art alors que l'autre ne fait que singer cet être dans la mesure où elle est défi, ou contestation.

Car que dit le geste de Duchamp? D'abord il s'appuie sur un jeu d'oppositions sémantiques entre «fontaine» et «urinoir». Elles se regroupent sous le label de l'opposition englobante noble/plébéen, ce qui donnera: eau/urine; jaillir/évacuer; frais/usé; ouvert/caché; promesse/déchet. Le geste de Duchamp renverse ces oppositions et les biffe. Elles sont renversées par la célébration de l'urinoir qui se substitue à la fontaine traditionnelle. Les caractéristiques de l'urinoir sont déclarées équivalentes en noblesse et en valeur à celles de la fontaine. Le «ressentiment plébéen» – pour parler avec Nietzsche – s'affirme historiquement à une époque qui de fait verra disparaître l'ancienne classe, qui se prévalait de sa «classe», au profit de la «révolte des masses» prolétariennes.

Les deux interprétations se chevauchent – celle qui décrit la nouveauté duchampienne en termes de gommage d'oppositions sémantiques et celle qui y voit la révolte du roturier contre les dieux, les rois et leurs palais égayés par les fontaines

– se lisent en termes de mouvement de bascule de l'être vers l'apparence. Il est vrai que l'être n'y est pas l'être platonicien de l'idée ni l'apparence le paraître de la perception vulgaire, mais l'être déchu est l'être de la statue divine ou royale que symbolise la fontaine du parc ou de la piazza entourée des palais de l'aristocratie – fût-elle celle de l'argent. L'apparence sera celle qui narguera désormais le statut de la statuaire classique détrônée: la fontaine d'hier n'est et n'a toujours été plus noble qu'en apparence. L'urinoir en vante la dignité. Il est aussi digne – même de notre intérêt artistique – que les tritons et dauphins que nous retrouverons sur les dépliant publicitaires vantant une beauté passée que viendront visiter – les congés payés.

Si le geste – ou faudra-t-il désormais parler de la geste de Duchamp? – peut se décrire comme le renversement suivi de la mise à égalité de deux groupes de sèmes opposés ou comme l'élimination d'un ancien régime (artistique) élitiste auquel s'en substituera un nouveau, «démocratique», donc ouvert à n'importe qui et au n'importe quoi, il reste en grande partie le paradigme par excellence de l'Art contemporain. Au niveau structurel l'illustre par exemple la boîte contenant de la «merda d'artista», contrefaçon parodique – ou sérieuse? – des écrans ecclésiastiques, chevaleresques, romantiques ou romanesques qui protègent les graals, reliques, bijoux ou autres bijoux uniques.

Andy Warhol ou Beuys – pour ne citer que les «grands» – n'ont-ils pas tourné en dérision les œuvres d'Art des siècles passés, du fait qu'ils présentèrent les leurs, quelle qu'ait été leur «intention», qui de toute façon restera toujours difficile à découvrir après coup et par un tiers? – Il y a peut-être lieu de faire la part des choses d'une autre façon et de retenir qu'il y a à l'heure qu'il est deux peintures et deux sculptures, – y inclus les «mobiles» et autres «happenings» ou promenades artistiques: à savoir celles qui relèvent de l'Art dit contemporain et qui s'établissent en déclassant l'être de l'Art classique pour ne lui garder qu'une apparence liée aux dates de parution, et d'autre part les épigones des formes et des styles artistiques du passé qui restent bien vivants et qui se défendent sur le marché même si ce n'est pas celui-là qui fait la une des journaux. –

Essayons de jeter un regard oblique sur d'autres arts (3)! Qu'en est-il en littérature? Sera-t-il permis de prendre pour exemples les plus significatifs ceux que les instances (auto)-qualifiées en la matière couronnent de prix comme le Nobel, le Goncourt, le Pulitzer, un peu comme les ventes aux enchères chez Sotheby's fixent les – ou des – standards en art contemporain? – Un coup d'œil suffira à nous informer: on écrit comme on écrit depuis Homère. On mélange peut-être un peu les plans narratifs, on joue un peu sur les reflets changeants offerts par des perspectives qui se relaient, mais on est loin des essais d'une déconstruction – sémantique ou phonologique – de la langue et les «collages» les plus osés n'en sont plus, depuis belle lurette. – En musique, pareillement. L'institution officielle – l'affiche des concerts prestigieux – est loin de variations sur le thème «musique traditionnelle versus bruit de pots d'échappement». Les variations restent marginales.

Il en ressort que la peinture, qui s'est développée en partant de l'image, et des structures géométriques ou colorées qui la sous-tendent pour aboutir à un «retour aux choses», aux objets des anciennes natures mortes ou fonds de tableaux pour les incorporer dans une gesticulation qui les redispose en les sortant du cadre du tableau et les installe dans l'espace (d'un coin de musée). Les objets sont intégrés dans un art-statuaire, sorte de banalité transfigurée, comme a dit l'autre. – Il en ressort que la peinture, ou mieux, son descendant contemporain occupe une place à part dans le concert des arts si on la mesure à la distance qui la sépare des traditions qui en fixaient les frontières conceptuelles par le passé. Pour le dire en un mot: nous sommes toujours à l'écoute de Bach et de Beethoven vivants et pour ainsi dire contemporains alors que les Rubens ou Delacroix, pour grands qu'on les juge, ne sont plus de notre époque – du moins pour tous ceux qui savourent la post-modernité. –

Il serait piquant d'essayer de transposer le dépassement de la frontière opéré par Duchamp à d'autres arts. Imaginez une architecture qui dresserait des tours destinées à s'écrouler aux tempêtes d'automne ou des ponts calculés pour se fissurer quitte à se maintenir dans cet état. On objectera que la part de rationalité utilitaire est beaucoup plus importante en architecture qu'en peinture, en sculpture ou en musique. C'est vrai même si A. Speer a conçu des bâtisses monumentales en les voulant encore impressionnantes mille ans plus tard, à l'état de ruines...

Toutefois l'idée est séduisante. S'affranchir d'un prétendu être millénaire et le ravalier au niveau d'un paraître tout en relevant le faux être de toujours et l'établir à titre d'être. Khephren assis – ou sa statue – mourra pour de bon – même si l'objet de musée reste. – La chaise portant le célèbre monticule de graisse de Beuys le remplacera.

De façon étonnante, il y a un endroit où l'air du temps paraît exiger la mise en question radicale de la limite qui en définit l'être (canonique) pour nous faire basculer dans ce que les éthiciens du monde entier ou presque condamnent et n'y voient que cauchemars ou hallucinations, bref l'apparence sous ses formes les plus déroutantes.

Il s'agit de la philosophie. – «Ce n'est pas un art» objectera le lecteur stupéfait. – Peut-être bien que oui, peut-être bien que non. Pensons à la muse Clio, patronne de l'histoire. Cette dernière est-elle un art, comme la danse, ou une «vérité», comme la physique? – On répondra que la physique non plus n'est un domaine du vrai et que par ailleurs l'histoire a une solide prétention au vrai et que certains hommes politiques entendent arrêter et fixer certaines «vérités historiques» une fois pour toutes, mêlant allègrement méthodologie et «éthique», dans un cocktail à la fois grotesque, illogique et réel. Passons!

Passons à la philosophie! La vieille dame, connue pour sa curiosité, ne sait pas au juste ni qui elle est ni ce qu'elle a à dire. Regarde-t-elle le monde et la réalité avec des yeux de chouette pour en mémoriser la silhouette à la tombée de la nuit, au

crépuscule des dieux et des hommes? Ou est-elle une prophétesse hugolienne qui montre le chemin aux peuples?

Victor Kraft, un des penseurs du Cercle de Vienne, lui a donné le nom de «Begriffsdichtung», de poésie conceptuelle. Nous aurons compris. La poésie traditionnelle est un art du langage qui en exploite les ressources rythmiques, phonétiques et métaphoriques ou métonymiques – La philosophie est un art du langage qui en exploite les ressources morphologiques, syntactiques et lexicographiques. Expliquons brièvement! Morphologiques: la philosophie, grecque, sanskrite, latine ou allemande, a toujours exploité à fond les systèmes de dérivation nominale des langues. Syntactiques-lexicographiques: depuis sa naissance jusqu'à Heidegger, la philosophie a testé les variétés d'agencements syntactiques sur base de variables lexicographiques. Exemples-fondateurs: est-il licite de parler du non-être qui est ou qui n'est pas? Ou: dans quelle mesure l'être-là (pré)suppose-t-il l'être (de l'Être)?

Or à quoi assistons-nous en philosophie? Nous n'y assistons, à vrai dire, à rien de nouveau – C'est déconcertant. Car nous devrions y assister à quelque chose de renversant; Kant parlerait de révolutionnaire. La révolution que je vise, est une révolution qui s'avère parallèle à la révolution initiée par Duchamp et poursuivie par Beuys. Il ne s'agit ni de plus ni de moins que d'un passage de frontière, d'une mise en question (auto-réflexive) de la philosophie par elle-même qui aura comme conséquence la mise au ban de l'être vénérable et cher au profit de l'apparence, méprisée voire maudite.

La science alliée à la technique, entreprise totalitaire s'il en est, y a pris les devants. Les frontières entre espèces s'effacent. Les hybrides et les chimères s'installent. S'effacent aussi les frontières entre le vivant et le mort: les neurones sont relayés par des chips qui en héritent les fonctions. – L'homme, créateur e. a. de l'art et de la philosophie, est surclassé par des appareils que la Nature a produits en se servant de l'homo sapiens comme intermédiaire. Si la pédagogie et l'école ont marqué la démarche dans l'histoire de la philosophie et de l'art, l'être humain se voit concurrencé dans ces domaines par les prouesses d'apprentissage du virus qui évite le détour par l'académie et l'académisme pour inscrire dans les gènes le résultat d'expériences, où se jouent la vie et la mort.

La philosophie établie a omis ou refusé jusqu'ici de tirer les conséquences pour son compte des avancées technologiques que ni les rêves les plus audacieux ni les cauchemars les plus hallucinants n'ont prévues – sauf, peut-être chez tel ou tel auteur de science-fiction, discipline peu goûtée par les penseurs épris de sérieux.

De quoi aurait l'air une philosophie contemporaine?

L'homme n'est plus le centre de l'univers alors qu'il s'en prend pour l'accomplissement. Il reconnaîtra qu'il n'est ni plus intelligent que les partenaires du monde animal ni le seul à pouvoir revendiquer avec pathétique le savoir de sa

propre mort ni l'unique être à se sentir des liens éthiques et ethniques avec l'entourage. Il saura qu'il suffit de varier tant soit peu les critères appelés à mesurer la justesse des comportements dits supérieurs ou rationnels pour se voir surclassé par telle espèce animale ou telle autre. – Même l'apanage de la conscience – de toute façon en dehors de la réalité de milliards d'êtres humains vivant à l'écart de la portée de quelques écrits philosophiques hindous ou cartésiens – ne lui permettra plus de revendiquer une position d'exception, car si des penseurs multiples d'Extrême-Orient avaient déjà compris que la conscience est une embûche sur la voie du Salut, même un esprit occidental pourra se demander si la prétendue suprématie de l'être conscient n'est pas à comparer à celle de porter des bois majestueux comme le font les cervidés qui se respectent: la présence en est certes impressionnante, le profit s'en avère douteux. –

La philosophie nouvelle montrera un autre homme: celui qui ravage, tel un cancer ou un monstre mythique, la terre et qui multiplie les holocaustes et les génocides parmi les êtres vivants qu'ils soient plantes ou animaux.

Par ailleurs l'intelligence de l'espèce qui s'appelle elle-même, comme par dérision «sapiens sapiens» paraît aveugle au fait que sa faim de confort et de facilité détruit les conditions de possibilité de son être-là. –

Voilà, en quelques mots brefs et secs, la grimace que cache le visage auguste de l'espèce qui a inventé pour elle-même ce qu'elle appelle les Droits de l'Homme, peuple élu d'un Malin Génie qui l'aurait inventée pour détruire le reste d'une création jugée probablement ratée.

Qui sera notre Roy Lichtenstein qui dénoncera l'apparence de luxe, calme et volupté dont s'entoure notre discours officiel et qui mettra à nu l'être de cette race discutable que nous paraissions aux yeux de l'observateur impassible et plus qu'humain?

BIBLIOGRAPHIE:

- (1) GENETTE G. L'œuvre de l'art. 1994. Paris: Seuil.
- (2) DANTO A. La transfiguration du banal. 1985. Paris: Seuil.
- (3) SCHAEFFER J-M. L'art de l'âge moderne. 1992. Paris: Gallimard.

Présentation de l'auteur:

Paul Kremer, docteur en philosophe et assistant professeur à l'Université du Luxembourg, Campus Limpertsberg, 162a, avenue de la Faïencerie, L-1511 Luxembourg.



C'est l'éclair qui gouverne tout

Entre l'être et l'apparence, les figures de l'étrange

M-L Costantini & P-P Costantini

Résumé

Au-delà de ce qui constitue la norme, l'étrange, aux contours incertains, interroge, surprend ou angoisse. Freud y conçoit, dans ce lieu singulier, la figure de l'intime. *L'unheimliche*, de son poids oppressant, n'en révèle pas moins un destin pathétique qui, sous ses formes plurielles, transfigure la réalité au point de livrer, l'espace d'un regard, l'irreprésentable habitat de l'être.

La psychanalyse, questionnant la «figurabilité» du rêve, découvre le travail de la représentation et de ce fait problématise d'un point de vue nouveau la scène du regard.

C'est à cette particularité que «les figures de l'étrange» sans doute nous conduirons, aux carrefours de l'art et de la psychanalyse afin d'y pressentir, comme Héraclite l'indique que «c'est l'éclair qui gouverne tout».

Mots-clés: Art, inquiétante étrangeté, psychanalyse.

Lightning governs everything Between the human being and the appearance

Summary

Beyond what constitutes the norm, strangeness, with its uncertain contours questions, surprises or causes anguish. Freud thus conceived in this singular place the intimate form. *L'unheimlich* with its oppressive weight nevertheless reveals a pathetic destiny, which, under many various forms transfigures reality up to the point of yielding at a glance, the unrepresentable habitat of the human being.

Psychoanalysis questions the meaning of the dream; discovers the work of representations and thus questions the scene of the gaze from a new point of view.

It is to this particularity that «les figures de l'étrange», undoubtedly lead us to the crossroads of the art of psychoanalysis in order to sense there in advance, as Héraclite said, «that lightning governs everything».

Key words: Art, psychoanalysis, the «Uncanny».

La ligne et la Lumière

«*Sans le rêve, on n'aurait pas trouvé l'occasion de distinguer le monde*» (1). Tel est l'avertissement de Nietzsche dans son ouvrage «*Humain trop humain*», révélant ainsi que c'est toujours en creux dans une mise en perspective que le monde se découvre.

Jacques Lacan dans son séminaire XI, commente une petite histoire. Un jour qu'il était en vacances en Bretagne et qu'il partageait, pour un temps, l'expérience de ces pêcheurs; un jour donc alors qu'ils attendaient de retirer les filets, le nommé Petit-Jean montre à Lacan un objet qui flotte à la surface des vagues. C'était une boîte de conserve, une petite boîte de sardines, «*témoignage*, souligne Lacan, *de l'industrie de la conserve que nous étions chargés d'alimenter*». Et son ami Petit-Jean lui dit «*Tu vois cette boîte? Tu la vois? Eh bien, elle, elle te voit pas*». «*Ce petit épisode*, commente Lacan, *il trouvait ça très drôle, moi moins. J'ai cherché pourquoi moi, je le trouvais moins drôle*» (2). Le point que tente d'éclairer Lacan par cette anecdote est la fonction du regard, là où elle se donne comme différence radicale avec la perception. Ainsi peut-il conclure, «*au fond de mon œil se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi je suis dans le tableau*». La distance qui opère ici fonctionne comme dans le monde du rêve, moment d'évanouissement, où l'être se conjugue au temps indéfini, temps d'un glissement où le sujet endormi voit défiler la scène d'un autre monde, où «*s'origine toute métaphysique*» (1).

Sans doute sommes-nous ici face à ce que nous appelons un trait d'esprit, un witz, nous savons quel destin Freud réserva à ce trait d'esprit et au malaise que ce mot peut parfois faire naître, «*Pourquoi donc ne puis-je rire moi-même de mon propre mot d'esprit? Et quel est, en l'espèce, le rôle assigné à autrui*» (3). Lacan, dans sa petite histoire, se trouve alors dans le plus grand embarras, parce qu'il «*faisait tache dans ce tableau*». Il y faisait tache, car lui, tel un étranger, il faisait tableau, ne participant à la scène que d'une façon contingente. C'est cette contingence même, qui le rendant étranger, pouvait souligner ce qui dans cette scène le regardait, déplaçant ainsi la scène du voir dans une extériorité singulière, destinant le regard à un autre lieu.

D'autre part, l'énoncé de Petit-Jean par l'inconfort qu'il provoque, souligne que ce qui était à voir, ne peut s'inscrire à l'intérieur d'un espace purement ortho-normé. L'inconfort témoigne, par son étrangeté, que ce n'est pas exclusivement la scène qui est regardée, bien au contraire il y a dans la scène quelque chose «*qui me saisit, qui me sollicite, et fait du paysage autre chose qu'une perspective, autre chose que ce que j'ai appelé un tableau*» (2). L'inconfort est lié à ce fait, à cette extériorité; participant au tableau, le sujet n'y participe qu'en tant qu'étranger.

L'histoire de la peinture n'est pas sans témoigner de ces taches sur le tableau. Les anamorphoses, avec leur forme bizarre, semblent étrangères et dérangent l'œil. Il faut que le spectateur soit dérangé dans son regard pour que la figure de la mort,

comme dans le tableau d'Holbein *Les Ambassadeurs*, puisse apparaître. C'est donc un changement de perspective qui laisse apparaître ce qui n'était pas voilé, mais étranger à la scène. La représentation picturale est contaminée par une autre perspective qui n'est plus la perspective élaborée à la Renaissance avec ses lignes de fuite, mais c'est une perspective qui vise le spectateur dans son regard. Ne pourrait-on pas supposer que la tension particulière qu'entretient la création est de dégager, sous les formes inorganiques, la figure énigmatique de ce qui résiste au sens en produisant délibérément, dans l'artifice, une autre écriture de la subjectivité. C'est ce point particulier que je voudrais développer en l'articulant autour de trois figures: la main magdalénienne, le double, le fantôme et le rêve.

Le rêve déloge les certitudes et l'assurance tant affirmée, se trouve parfois suspendue à une perspective qui déjoue les évidences, offrant au rêveur l'énigme de son propre regard. Telle est l'expérience à laquelle Jean un patient hospitalisé sera confronté, le délogeant de son sommeil en l'obligeant à voir ce qu'il s'obstinait à montrer mais à ne jamais regarder.

Avant de développer ces trois figures je présenterai une situation clinique qui, comme dans tout tableau, en dessinera les points de fuite à partir desquels prendront forme les perspectives que je tenterai de développer dans ce travail.

Une rencontre

Il s'agit d'un patient hospitalisé au SMPR (Service Médico-Psychologique Régional, service de psychiatrie au sein d'une Maison d'Arrêt). Ce patient voulut un jour me rencontrer afin «*d'avoir des entretiens réguliers. Je pense, affirme-t-il, que j'ai besoin de faire le point*». Jean avait la réputation de se «couper» pour un oui ou pour un non, en fait plus souvent pour un non que pour un oui. Son torse, couvert de zébrures, témoignait de son activité régulière.

Il s'était, quelque temps auparavant, coupé la dernière phalange de ses deux auriculaires lorsque nous le rencontrons pour la première fois. Jean était précédé d'une réputation qui n'engageait pas à la confiance. Auteur de délits multiples, il était un habitué de la «*Maison*». Il connaissait «*bien tout le monde*». Son pragmatisme le conduisait à déployer, dans ce lieu, toutes les ressources dont il était capable. Fier et exigeant, il affirmait à qui voulait l'entendre qu'il pouvait faire «*plier qui il voulait*».

Le levier important de sa puissance était sa facilité à passer à l'acte. D'un geste sûr, il pouvait se couper, ou couper les autres. C'est avec facilité qu'il affirmait que c'est ce qui faisait qu'il était respecté; «*en cas de nécessité, on sait que je ne plaisante pas. Ce que je dis je le fais*».

Jean s'était engagé dans un bras de fer avec l'administration, il exigeait d'elle, une reconnaissance particulière; prévenant il avait affirmé, «*si vous ne le faites pas, je me coupe*». L'administration ne voulant pas céder au chantage supposait que, forte

de sa légitimité, elle devait faire respecter la loi en subordonnant l'autre. Fidèle à ses principes, Jean s'était une première fois coupé la dernière phalange de l'auriculaire gauche et il l'avait jetée dans les toilettes. L'administration ne cédant toujours pas au chantage, il s'était, avec toute l'application dont il était capable, coupé la dernière phalange de l'auriculaire droit, en lui réservant le même destin que la précédente sans autre forme de procès et sans nostalgie particulière. Il avait donc réussi à se couper les deux phalangettes et à faire disparaître *«ces petits bouts»*. Devant de tels actes, l'administration y perdait son «latin» et une hospitalisation était demandée au SMPR.

C'est dans ces circonstances que je rencontrais Jean, Il m'avait interpellé dans les couloirs du service. Il m'avait demandé mes fonctions avec une phrase pleine d'ambiguïté, *«vous êtes là pourquoi?»*. Jean, après mes explications, avait bien voulu venir me *«voir»*. Il était régulier dans ses entretiens, il parlait de choses et d'autres sans jamais développer un thème particulier, jusqu'au jour où je lui demandai de me parler de ses coupures et de ses tatouages. Très rapidement je me rendis compte qu'il commémorait ses différents actes: *«Cette coupure c'est quand on m'a dit ça, et celle-là c'est quand j'ai pensé que...»*. Il était l'écrit de ses tensions et, d'une certaine manière, ses écrits constituaient la signature marquante de son rapport à l'autre. Il pouvait presque, comme dans la tradition la plus ancestrale des encoches sur le bois, témoigner des moments où il avait pratiqué taillé et élevé son corps à la dignité d'un monument, d'un lieu de commémoration.

Or un jour, il arriva très énervé avec l'envie de se couper car il venait de recevoir une lettre de son amie. Celle-ci lui écrivait et, avec beaucoup de précautions, lui signifiait que *«malgré ses innombrables qualités»*, elle allait mettre un terme à leur relation. Donc il était très énervé et la traitait de tous les noms. Devant sa violence, je lui demandais pourquoi il ne lui écrivait pas. Pourquoi effectivement répondre là où il n'y avait qu'à cogner. C'est ce qu'il fit. Il me demanda plus tard de lire son courrier et d'en corriger les fautes d'orthographe et de français, ce que je ne fis pas. Il n'avait plus envie de se couper et plus sa lettre s'écrivait, moins il était violent.

Un jour, il m'attendait près de la porte de mon bureau visiblement paniqué, angoissé, il devait me parler tout de suite, car il avait quelque chose d'horrible à me dire. Il rentra dans mon bureau et je m'attendais au pire. Il commença à me dire qu'effectivement il était très angoissé, *«car cette nuit dit-il, j'ai fait un rêve horrible qui m'a réveillé et qui m'a empêché de me rendormir. J'étais tout en sueur... J'ai rêvé que je me coupais le petit doigt...»*.

Là où l'acte le laissait encore étranger à son intention, comme endormi, le rêve par sa valeur d'adresse à nouveau opérait, le réveillait, travaillant dans la figure du rêve l'espace où la coupure engendrait la perte. Revenant de son exil où le portaient ses ruptures, il pouvait habiter les séances. La figure inquiétante qui se révélait à lui dans le rêve opérait comme horreur, c'est-à-dire qu'elle le dégageait

des liens de continuité historique auxquels il tenait, puisque là cet acte ne commémorait plus rien. Cette expérience constituait une épreuve par rapport à laquelle il ne pouvait qu'être sidéré. L'acte ne visait plus l'autre, l'alter ego comme témoin, mais l'Autre auquel son désir était lié.

Il témoignait par son rêve, de l'épreuve qui le travaillait et à laquelle pour la première fois, à sa grande surprise, il était confronté. Comme si toutes ses violences passées n'avaient été destinées qu'à cet instant du réveil où ce doigt coupé dans le rêve lui appartenait alors que jusqu'à présent c'était comme s'il n'avait pu que jouer avec un autre corps, qui constituait une mosaïque, qu'il ne pouvait approprier que dans et par le défi. Ce défi lancé perpétuellement à l'autre, là, le regardait. Il le regardait d'un lieu «*dont Freud a indexé l'espace en remarquant bien, ponctue Lacan, que c'est d'un lieu qui diffère de toute prise du sujet qu'un savoir est livré, puisqu'il ne s'y rend qu'à ce qui du sujet est la méprise*» (4). Indice d'un lieu dans lequel il cherchait toujours à faire chuter l'autre, effroi de la douleur et de la coupure dont il tirait jouissance.

Les figures de l'étrange

Trois figures de l'étrange vont nous retenir pour tenter de cerner ce lieu auquel Freud y a donné un nom, *Das Unheimlich* (5).

Première figure. La trace

Cette première figure, est sans doute la plus ancestrale, il s'agit de la représentation de la main sur les parois des cavernes. Forme, plutôt que dessin, puisqu'elle ne prend corps que du retrait réel de la main. Il s'agit ici tout autant de déceler dans ce retrait, ce qui apparaît comme ce qui disparaît, mais aussi ce qui à travers les âges ne cesse de nous regarder de son oblique regard, puisque cette main ne nous dit rien pour autant que comme la Pythie évoquée par Héraclite, elle ne parle pas, mais signifie tout au plus sa présence.

C'est donc convoqués à l'espace de l'absence, en tant que s'y révèle une *réelle* présence, qu'il nous faut partir pour analyser ce qui est au coeur des représentations. Dans cette dialectique de la présence et de l'absence, c'est au point virtuel d'un non-voir qu'un regard prend corps.

Seconde figure. Le fantôme et le double

Ce qui se noue à l'absence, c'est-à-dire la présence Autre, le *Phàσμα*. Nom grec qui désigne le fantôme qui, semblable à la personne vivante vient, par sa présence, en révéler l'absence. Donc point structurel important car si dans la main c'est le retrait de l'être qui apparaît, qui est la condition de son existence, avec le *phàσμα*, c'est du point d'absence que l'existant Autre s'y révèle, en y provoquant trouble, crainte, angoisse, mais aussi vérité/savoir.

Troisième figure. Le rêve

Cette troisième figure, on ne peut tenter d'en circonscrire l'espace fantasmatique que si l'on est interrogé, comme nous l'indique Freud, par la forme même du rapport entre l'énoncé du rêve et son interprétation. Nous trouverons dans ce point théorique, l'articulation nécessaire à notre propos. Et nous prendrons comme forme paradigmatique de cet énoncé le rêve que Freud analyse dans sa *Traumdeutung*, le rêve du «*père mort*» (6).

Donc trois figures ou trois temps, voire peut-être trois écritures qui nous permettront d'analyser ce qui vraisemblablement à chaque fois s'actualise dans notre rapport à l'image et qui témoignent du statut particulier de l'art, entre l'être et l'apparence.

Première figure. La trace, les mains Magdaléniennes

Pourquoi retrouvons-nous, perdue entre autres représentations, la même figure de cette image qui parcourt inlassablement les parois des cavernes de ces temps proto-historiques? Quelle insistance et quelle marque sont à l'œuvre dans ces procédures graphiques? Pourquoi restons-nous si attachés, si hypnotisés face au minimalisme de ces représentations? Devant la simplicité de la forme, n'éprouvons-nous pas ce malaise indéfinissable de ce qui s'éprouve devant l'œuvre d'art dont l'essence insolite nous surprend. Telle est l'inquiétude de Socrate devant la lettre, «*ce qu'il y a sans doute de terrible dans l'écriture, c'est Phèdre, sa ressemblance avec la peinture: les rejetons de celle-ci ne se présentent-ils pas comme des êtres vivants, mais ne se taisent-ils pas majestueusement quand on les interroge*». (Platon)

Ce qui est «*terrible*», c'est le silence de l'œuvre qui, majestueusement, offre à l'homme, dans sa présence, le mutisme de son essence, de telle manière que le vrai n'a rien pour le soutenir, qu'il apparaît sans fondement, que ce qui semble vrai n'est qu'image, attirant la vérité hors du sens.

Dès lors c'est cette valeur d'inscription de la main qu'il s'agit d'interroger, pour fixer ce moment inaugural qui lie inscription et rencontre avec l'Autre en une alliance qui, en défiant le temps, scelle, tout comme le souligne Blanchot, le pacte de la naissance de la subjectivité avec l'oubli de l'être. Cet acte fait, du temps de l'inscription, le temps essentiel qui vise le plus intime et qui fixe dans la représentation de cette main, le savoir dans sa forme la plus inimaginable. Ainsi commente Blanchot «*cela est notre expérience de la question la plus profonde. Elle nous prend à partie sans nous concerner. Nous la portons, nous qui sommes par excellence les porteurs de la question, et elle fait en sorte qu'elle ne nous importe pas... Interrogation qui n'interroge pas, ne veut pas de réponse et semble nous attirer dans l'irresponsabilité et l'esquive d'une fuite tranquille*». (7).

L'accent ici est mallarméen, faut-il rappeler cet Avant dire au traité du verbe, «*je dis: une fleur et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que*

quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets.

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le Dire avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.» (8)

Dès lors que devons-nous concevoir de cette expérience inaugurale et intime qui nous concerne tous et que nous ne pouvons affronter que par l'esquive *d'une fuite tranquille*. Peut-être s'agit-il de concevoir que cette expérience est le premier temps, la première perspective, qui fait glisser de l'indifférence à la différence selon le commentaire de Bataille de l'œuvre de Manet, Olympia; *«Tout en elle glisse à l'indifférence de la beauté»* (9). Si c'est le temps de la première perspective, c'est aussi le temps du premier espace virtuel. Le virtuel ouvre donc à l'espace de l'esthétique réalisant en somme que c'est dans cette part perdue que réside singulièrement ce qui se constitue comme objet du désir, objet proche et lointain, étranger et familier, mais objet perdu.

C'est donc dans la familiarité de cet objet singulier que gît le fait que le sens soit toujours en attente. Et c'est parce que le sens est toujours en attente qu'il a cette valeur énigmatique. Ce retrait réel de la main, laisse bien plus que son absence dans l'apparition de sa forme, il le rend visible ou le fait apparaître, l'amène à la présence. La lettre qui se dessine ici ne peut exister qu'à la condition de substituer à la chose son absence, à l'objet sa disparition vibratoire.

Là encore Blanchot nous sera d'un grand secours pour cerner ce moment où le langage ne peut que circonscrire ce vide, *«c'est donc ce manque, ce vide, cet espace vacant qui est l'objet et la création propre du langage»* (10, p. 46). Le langage nous introduit donc à cette rencontre, mais il ne le peut que parce que sa présence est traversée de l'absence dont il se nourrit. Le langage est au cœur de l'expérience inaugurale en s'articulant à l'acte même de ce qui se révèle en s'effaçant, le langage accomplit son œuvre par la mise en présence de cette absence inaugurale.

Seconde figure. Le fantôme et le double

Du sens et de l'informe

De là, peut se composer notre seconde figure qu'il nous faut appréhender comme étroitement subordonnée au temps du retrait où l'être se découvre dans l'évanouissement de sa consistance. Pour cela il nous faut concevoir qu'à un certain moment de son évolution, l'humanité a senti la nécessité de ne pas abandonner le corps à la seule destruction post mortem. Si la mort efface du visible le corps, un ailleurs doit accueillir l'invisible qui s'est manifesté dans l'inexpliqué du mouvement du regard au sentiment de sa perte. À l'instant de la perte irréparable, se réveille le temps de la perte originare. Espace du retrait, figure de l'oubli. Il se peut que la matière, se défaisant de son enlacement spirituel, l'abandonne au nouveau

cheminement d'un autre type d'existence. C'est en cet instant précis et crucial de l'histoire de l'humanité que naît la sépulture. Moment de la pensée où l'idée de la perte n'est plus acceptée, moment de la déchirure et de la souffrance. Il nous faut concevoir que cette «conscience» de la perte n'a pu exister que parce qu'elle est subordonnée à l'autre moment qui ouvre à la durée, qui déchire et qui débute, nudité de la parole.

Si au paléolithique moyen des squelettes étaient protégés de dalles de calcaire creusées de cupules, les inhumés étaient, pour certains, recouverts de poudre d'ocre et accompagnés d'offrandes. Viatique d'objets et de lumières pour le parcours; l'ocre devient la luminosité de la tombe et illumine la possibilité de voir encore. Si l'insensé ne peut être conçu, tout au moins peut-il être éclairé.

La notion de survivance s'ancre dans la nécessité du voir. Toutes les religions de l'humanité articuleront ce paradoxe ultime, tentant de lier l'or à la nuit, la flamme et les ténèbres, le sommeil et l'éveil. Pour le vivant, le double est visible, mais il ne peut être appréhendé au niveau du toucher. L'image du double peu à peu s'est imposée. L'homme dans la lumière porte avec lui son ombre. Le double survit, il est simplement inversé. Le double permet, dans l'imaginaire et les désirs des vivants, de suivre encore du regard ce qui désormais n'est plus visible.

Cette deuxième figure est étroitement associée à la figure du mort. La figure du mort revêt pour les vivants l'aspect d'une réalité à deux faces dont chacune renvoie à l'autre comme à sa nécessaire contrepartie. La figure du mort transfigure l'absence. Pointe l'appel où, au-delà de la présence, dans l'absence, quelque chose demeure comme signe de l'inoubliable. Seule l'image concrète, sensible peut nous permettre d'embrasser par sa présence ce qui en tant que substance échappe, fuit, aux limitations du concret. La notion d'immédiateté, liée à la représentation, est ici une forme de conjuration contre l'expérience intime liée à la rupture du temps inaugural. Chute adamique où le temps de la faute est associé au temps du voir. La nudité se conjugue au temps de la perte; l'image ici livre au corps sa dimension d'existant, en y jouant sur son point d'extériorité, c'est-à-dire sur ce qui disparaît, entendons par là ce qui est hors représentation.

De l'informe à l'image

L'image n'est plus la simple copie, elle devient présence vivante immédiate, objet nécessaire ancré dans l'univers du double survivant au-delà de la mort. Si le retrait de l'être perdure dans le retrait de la main, le mort se doit d'avoir son lieu et l'absence témoigne du lieu d'où il peut réapparaître. Telle la plainte du Chœur, dans l'Agamemnon d'Eschyle (11):

- *La grâce des statues charmantes est odieuse à son mari:
dans le vide de leur regard
où attrait d'amour est éteint.*

*Pour lui, quand il la revoit dans ses rêves
quels crève-cœur; ces fantômes qui n'offrent
qu'une joie illusoire! Oui, c'est illusion:
puisque, lorsqu'il croit voir devant lui son trésor,
hors de ses bras l'image se dérobe,
et disparaît, se perdant d'un coup d'aile
dans le sillage du sommeil!*

Le vide est porté par le regard éteint des statues. On peut se rappeler le combat qu'Antigone livre contre l'aikia, l'outrage, que Créon veut faire porter à son frère Polynice, car, sans sépulture, il est livré au ventre des bêtes qui, en le dévorant, lui ôtent toute trace de caractère humain. Dans la tragédie de Sophocle, Antigone, la fille d'Œdipe, s'opposera à Créon, qui veut faire appliquer des lois qu'il a établies, au nom «*d'autres lois*». «*Et je ne croyais pas tes édits assez puissants pour donner licence à un simple mortel de piétiner les lois que les dieux ont portées hors de tout code et de toute atteinte. Ce n'est pas d'aujourd'hui, d'hier, c'est de toute éternité qu'elles vivent et nul ne sait où remonte leur origine. Ces lois-là, je n'allais pas me laisser intimider par aucune prétention humaine, pour qu'elles me condamnent au tribunal des dieux!*» (11). Si le mort disparaît de la scène des vivants, il doit demeurer, il garde néanmoins sa valeur emblématique que l'absence ne peut lui ôter. La stèle a à cet égard une fonction importante car elle inscrit l'absence dans la présence.

De l'informe à la figure

Jean-Pierre Vernant analysant le rapport du *Kolossos*, la statue, à la *psuché*, y trouve un étroit lien de complémentarité (12). Complémentarité dans la mesure où, évoquer le mort, c'est souligner la distance qui le sépare d'ici et de maintenant. Le voir, c'est voir qu'il n'est pas là. Quel est dès lors l'objet de ce voir, que s'agit-il de voir au-delà de la présence?

L'analyse de J-P Vernant pose la singularité de la représentation par l'effigie, le *Kolossos* et la *psuché*, chose de l'au-delà et fantôme du corps. Le *Kolossos* est chose d'ici-bas, présent. Il ne s'agit pas exclusivement d'une simulation vivante d'autrefois, le *Kolossos* exprime à travers une pierre brute, par son statut aniconique, les aspects d'étrangeté, d'altérité de non-forme qui sont au mort depuis qu'il a quitté le monde des hommes.

Il y aurait donc deux niveaux de représentation du mort: la *psuché* et le *Kolossos*.

La *psuché* est une chose de l'au-delà; quand elle se manifeste ici-bas sous forme d'apparition, elle est fantôme du corps, un double qui en reproduit toutes les particularités, mais comme entité de l'au-delà, elle revêt sur la terre un statut de non-réalité, elle est rien.

Le *Kolossos* au contraire est d'ici-bas. Il est consistant massif, continûment présent au lieu où les humains l'ont édifié. Il semble exclure tout effet de ressemblance. Pour en signifier d'autant mieux les aspects d'étrangeté, d'altérité, de non-forme qui sont désormais, ceux du mort pour évoquer l'absent disparu, la pierre doit accuser les écarts, la distance avec la forme de la personne vivante.

Kolossos et *psuché* ne sont là, que pour mieux circonscrire cette catégorie de l'*eidolon*. le double.

Jean-Pierre Vernant remarque, dans son cours «La figure des morts» (12), trois emplois caractéristiques du terme *eidolon* dans la Grèce Antique. Il existerait ainsi trois modes d'apparition du double:

- Le fantôme, le *phâsma*.
- Le songe, *ôneiros*,
- Les fantômes des morts, les *psuchai*.

Le premier, on pourrait dire classique, il s'agit du spectre de Mélissa, femme de Périandre. Ce spectre apparaît devant les députés que le tyran a envoyés au pays des Thesprotes pour consulter l'oracle des morts. (Hérodote. V. 92).

Les deux autres cas sont tout aussi remarquables car ils concernent des images «artificielles», des images fabriquées par la main de l'homme (Hérodote VI, 58.): celle du roi lacédémonien, mort à la guerre dont on fabrique un *eidolon*, qu'on ramène à Sparte sur un lit de parade, en guise de dépouille pour le porter en son tombeau. Et d'autre part il s'agit d'une statue de femme que Crésus envoya à Delphes et dont les delphiens disent qu'elle est l'image de sa boulangère, elle lui a sauvé la vie et c'est pour s'acquitter, envers elle, de sa dette de reconnaissance, que Crésus, devenu roi, la place sous forme d'une statue votive à la garde du dieu. Il ne s'agit plus de double mais d'image figurée, c'est-à-dire qu'elle porte virtuellement la dette ou la reconnaissance de ce qui a été essentiellement cet autre. Il s'agit de représenter dans ce qui est absent, non pas le corps, mais ce qui a constitué l'être en présence, c'est-à-dire l'au-delà du sensible ce qui doit demeurer au-delà de l'informe de la mort. Comme le remarque J-P. Vernant. «*l'eidolon est semblable à l'être réel au point de se confondre avec lui, mais elle reste marquée du sceau de l'irréalité: elle enveloppe l'absent dans la présence*» (12).

Troisième figure. Le rêve

Le rêve du père mort

On voit bien ici la parenté que le double entretient avec le rêve. Il n'y a pas d'ignorance dans le rêve, mais de l'énigme, puisqu'on va chercher une interprétation chez le devin, le chaman, ou le psychanalyste.

Dès lors le rêve n'a pu être compris que comme cette image, cette «porte» qui ouvre à la rencontre de l'Autre. Tout rêve est absurde, telle est la conclusion logique à laquelle on ne peut que se soumettre, tant il est parfois incompréhensible.

Cependant l'absurdité du rêve ne l'en a rendu que plus mystérieux et porteur d'une vérité cachée.

Freud partira de cette donnée pour explorer ce qu'il appelle le travail du rêve. Certains rêves, dit Freud, sont absurdes. Certains le sont dans leur contenu même, ce sont les rêves de père mort. Ils sont absurdes au point où cette absurdité, ne peut résister au jugement critique, l'in vraisemblable auquel est confronté le rêveur permet à Freud de pointer dans cette position d'incrédulité l'expression d'une pensée latente assez forte pour échapper au refoulement.

C'est le rêve, analysé par Freud, d'un de ses patients, rêve répétitif d'un homme qui a soigné son père longuement, douloureusement avant qu'il ne meure.

«Son père était de nouveau en vie et lui parlait comme d'habitude. Mais en même temps il ressentait de façon extrêmement douloureuse que pourtant son père était déjà mort, seulement il ne le savait pas». Douleur et absurdité tant que le texte manifeste n'est pas complété: *«... pourtant son père était déjà mort selon le vœu du rêveur seulement il (le père) ne le savait pas qu'il était mort conformément à ce vœu»* (6).

Dans les deux cas, l'ignorance souligne le rapport complexe du rêveur au savoir.

- Tout d'abord son père était mort et il ne le savait pas lui son père qu'il était mort.
- D'autre part, il ne savait pas (lui le rêveur) qu'il était mort (son père), selon son vœu, c'est ici l'ignorance du rêveur qui est en jeu.

Le rêve un savoir en attente

Freud (6) n'est pas avare dans son œuvre, de ces textes ambigus: soit le père est endormi (et c'est alors l'enfant qui est mort, comme dans le *Père ne vois-tu pas que je brûle?*), ou ferme les yeux. Leurs traits communs: la mort (du père ou du fils), c'est de rendre ignorant le sujet dans son désir tout en lui permettant de s'y manifester.

Le caractère absurde de ces rêves, pointé par Freud, n'est que la conséquence logique, l'expression en terme d'affect, d'un paradoxe, celui-là même qui nous a amenés à travailler la question du double qui structure notre rapport à l'image, dont on peut trouver la forme paradigmatique dans la définition de l'*eidolon* dans la Grèce Antique.

La consistance que le névrosé donne à l'Autre exigerait que le Père mourût en pleine connaissance de cause: or, de la mort, il n'y a pas de savoir; donc, le Père ne sait pas qu'il est mort. Nul ne peut dire, au sens d'un savoir subjectivé, je sais ce que c'est que mourir.

Mais l'espace de l'*eidolon* est aussi l'espace où l'Autre revient, fantôme, image increvable. La notation de Freud est très précise: *«il ne sait pas qu'il est mort, alors qu'il mourrait tout à fait s'il le savait»* (6).

Pour empêcher que cette transmission ne se réalise, le névrosé va s'employer à déployer une logique de sacrifice, son rêve est si étonnant qu'il n'a pas besoin de l'oublier. Il lui suffit pour cela d'y croire, de coller à l'image au point de la confondre avec le réel ou plus exactement avec la réalité pris pour le réel.

Plus particulièrement, dans ce rêve du père mort: l'ignorance où est le père de sa mort est la métaphore de notre rapport à notre propre absence, c'est l'expression radicale et en même temps imaginaire de notre incapacité à rendre compte de cet indépassable lien à ce qui est déjà mort, c'est-à-dire à notre ignorance, faute que ce Dire soit «articulable» à ce qui a pu faire cause du désir.

La position du rêve sera donc de déployer la perspective propre à l'imaginaire de faire surgir ce point de buté. Blancheur du *phasma*, là où Tanizaki Junichiko pourra écrire: «*Il se peut qu'une blancheur ainsi définie n'ait aucune existence réelle. Il se peut qu'elle ne soit qu'un jeu trompeur et éphémère d'ombre et de lumière. Je le veux bien, mais elle nous suffit, car il nous est interdit d'espérer mieux*» (13). Blancheur ressentie, par Jean, face à son doigt coupé, blancheur portée sur l'ombre qui réveille le rêveur, étourdi aux portes de *L'unheimliche*. Angoisse devant la coupure et la perte d'une partie de soi. Angoisse en tant que cet objet est «*ce qui survit à l'épreuve de la division du champ de l'Autre par la présence du sujet*» (14).

Blancheur en somme que le rêve produit, découvrant la nudité d'un réel insoupçonné. Il ne suffit pas de dire que le rêve accomplit quelque chose et qu'il supporte autre chose, ce qu'il accomplit, il ne l'accomplit qu'en dissimulant ce qu'il révèle. Cette dissimulation se déploie selon le registre d'une atonalité déconcertante où le rêveur se perd tout d'abord dans la figurabilité par laquelle toute présence s'illustre, dissimule l'absence sur laquelle se reposent nos actes. En second lieu, cette absence, étant la possibilité même de la figurabilité, fait que le rêve se dissimule à lui-même puisqu'il occulte le fait que son œuvre trouve son origine dans le vide qu'il recouvre.

Double dissimulation donc où se dérobe tout d'abord ce que supposent les choses et d'autre part où se dérobe le mot qui pourrait le signifier. Pris dans l'inconfort de cette dissimulation, surgit alors «*l'horreur d'une jouissance par la même inconnue*». (15).

Nouage singulier donc du langage et de la figure, du mot et de la ligne, par où le langage témoigne de ce qu'il ne peut saisir. D'où son ambiguïté structurelle illustrée par le «*je mens*» d'Épiménide et dont nous pourrions dire, en paraphrasant Blanchot, que la propriété la plus remarquable du langage est d'être constamment hantée par sa propre impossibilité. Dès lors s'impose ce constat que la parole vient pour répondre à un manque fondamental, mais la parole est elle-même atteinte par ce manque, renvoyée à son commencement et ainsi rendue possible par ce qui justement la rend impossible. Telle est en somme la fonction de l'énigme, qui s'illustre par l'articulation de l'énonciation et de l'énoncé, mais qui ne peut

s'éclairer que lorsqu'on s'interroge sur sa production, *«il s'agit de savoir pourquoi un tel énoncé a été prononcé. C'est une affaire d'énonciation. Et l'énonciation, c'est l'énigme portée à la puissance de l'écriture»* (16, p. 153).

En somme, l'acte de Jean ne peut commencer à exister que dans et par son rêve, dans cette mise en abîme qui en célèbre sa présence dans la perte de ce que son corps n'avait pu qu'un temps supporter. Élevé à la dignité de la célébration, ce corps fut nourri des signes qui en composaient sa mémoire. Lieu de la trace, il offrait sa face au calame du couteau qui, par l'incision, ouvrait dans la blessure l'espace de l'abîme. Que le corps fut simplement martyrisé, et sa fonction d'énigme ne pouvait s'énoncer; qu'il parle, qu'il rende compte de l'écrit dont il était le messenger, et voilà que surgit l'angoisse, *«tout est abîme, c'est là le fond de la parole, le mouvement à partir duquel celle-ci peut vraiment parler»*. (10)

Les figures de l'étrange composent l'alchimie de ce voir, cependant le non voir, qui pose le regard, est ce moment où le monde a pu paraître nous regarder. N'est-ce pas ici tout le sens de ce fragment d'Héraclite, *«C'est l'éclair qui gouverne tout»* (17), et qui encore ici fait résonner le chœur de d'Agamemnon:

Mais quiconque, pour Zeus, chantera de plein cœur

Le lots de ses triomphes

*Aura trouvé tous les secrets de la sagesse.
À l'homme Il a tracé le chemin de la sagesse:
«Ce qui te fait saigner, c'est là ce qui t'enseigne»*

(18).

BIBLIOGRAPHIE:

- (1) **NIETZSCHE F.** Humain trop humain. 1973. Paris: Denoël Gonthier.
- (2) **LACAN J.** Le séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1973. Paris: Seuil.
- (3) **FREUD S.** Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient. 1976. Paris: Gallimard.
- (4) **LACAN J.** La méprise du sujet supposé savoir. In Autres écrits. 2001. Paris: Seuil.
- (5) **FREUD S.** L'inquiétante étrangeté et autres essais. 1988. Paris: Gallimard.
- (6) **FREUD S.** L'interprétation des rêves. In Œuvres complètes. 2003. Paris: PUF.
- (7) **BLANCHOT M.** La parole plurielle. In l'entretien infini. 1980. Paris: Gallimard.

- (8) **MALLARME S.** Œuvres complètes. Avant dire au traité du verbe. 1989. Paris: Gallimard.
- (9) **BATAILLE G.** Œuvres complètes. 1993. Paris: Gallimard.
- (10) **BLANCHOT M.** La part du feu. 2001. Paris: Gallimard.
- (11) **SOPHOCLE** Antigone. 424-468. In Les tragiques Grecs. Eschyle – Sophocle – Euripide. 1999. Paris: La Pochothèque.
- (12) **VERNANT J-P.** Figures, idoles, masques. Conférences essais et leçons du Collège de France. 1990. Paris: Julliard.
- (13) **TANIZAKI J.** Éloge de l'ombre. 1995. Publications Orientalistes de France.
- (14) **LACAN J.** Le séminaire livre X. L'angoisse. 2004. Paris: Seuil.
- (15) **FREUD S.** Cinq psychanalyses. L'homme aux rats. 1973. Paris: PUF.
- (16) **LACAN J.** Le séminaire Livre XXIII. Le sinthome. 2005. Paris: Seuil.
- (17) **HERACLITE** Fragments. In Les Présocratiques. 1988. Paris: Gallimard.
- (18) **ESCHYLE.** Agamemnon. In Les Tragiques Grecs, Eschyle – Sophocle – Euripide. 1999. Paris: La Pochothèque.

Présentations des auteurs:

P-P Costantini, psychologue, SMPR (Service Médico-Psychologique Régional) Metz. Chargé de cours à l'école des Beaux-Arts de Metz, 7, rue Paul Michaux 57000 Metz, Tel. 06 08 31 41 76.

e-mail: pp.costantini@numericable.fr

M-L Costantini, Maître de Conférences en Psychologie Clinique, Laboratoire de Psychologie de la Santé, Université de Metz. Ile du Saulcy Université de Metz, Tel. 03 87 52 15 24.

e-mail: ml.costantini@numericable.fr

Pathologie adaptative et troubles identitaires.

Résultats d'une étude exploratoire

L. Schiltz & B. Houbre

Résumé

La confrontation aux situations extrêmes peut conduire à une rupture de la continuité psychique, à une modification identitaire et à un ravalement de la vie psychique à un niveau proche du fonctionnement opératoire. Nous mettons ces modifications identitaires en relation avec le développement d'un narcissisme pathologique compensatoire.

Quelques données cliniques et expérimentales, recueillies au cours d'un projet de recherche pluriannuel auprès de plusieurs sous-groupes de personnes en situation de précarité sociale et de marginalisation, nous permettront d'étudier l'expression de la représentation du Moi, de la représentation de l'Idéal du Moi, de ses relations avec le niveau d'anxiété, de dépression et de bien-être, l'impact des événements biographiques, les relations entre l'expression de l'Idéal du Moi et quelques dimensions diagnostiques fondamentales, ainsi que l'effet de l'appartenance à différents sous-groupes cliniques (N total = 53).

Les résultats de l'étude exploratoire montrent la pertinence de notre approche méthodologique et indiquent des pistes intéressantes pour la poursuite de la recherche.

Mots clés: exclusion, Idéal du Moi, identité, précarité sociale, représentation du Moi, traumatisme

Adaptive Pathology and Disruption of Identity Some Results of an Exploratory Study

Summary

The confrontation with extreme situations may lead to a breaking of the psychic continuity, to a modification of identity and to the reduction of psychic life to a nearly factual level. We relate this disruption of identity to the development of a compensatory pathological narcissism.

Some clinical and experimental data, collected during an on going research project with different sub-groups of people suffering from social precariousness and marginalization, will allow us studying the expression of the representation

of the Ego and of the Ego Ideal, its relationship with the level of anxiety, depression and well-being, the impact of biographic events, the relationship of the Ego Ideal with some fundamental diagnostic dimensions and also the effect of the distribution between several clinical subgroups. (N total = 53).

The results of the exploratory study show the relevance of our methodological approach and might indicate interesting tracks for the continuation of the research.

Key words: Ego, Ego Ideal, exclusion, identity, social precariousness, trauma.

Introduction

L'analogie entre les troubles identitaires liées au fonctionnement limite et ceux appartenant à la pathologie adaptative commence à intéresser les chercheurs en psychologie clinique et psychopathologie (1).

Nous allons présenter quelques résultats d'une étude exploratoire effectuée dans le cadre du projet pluriannuel décrit ci-dessus. Ces données permettront de nous interroger sur la nature des troubles identitaires observées chez les personnes en situation de précarité sociale et de marginalisation. Elles pourront alimenter ultérieurement une discussion sur l'hypothèse traumatogène du fonctionnement limite.

1. Les transformations psychiques liées au vécu traumatique

Parmi les réponses inadaptées au stress, les cliniciens distinguent le trouble de l'adaptation avec anxiété, l'état de stress post traumatique et le deuil pathologique.

En cas de pathologie adaptative, l'équilibre dynamique existant normalement au niveau des interactions entre l'individu et son milieu est rompu de manière plus ou moins durable. Nous allons voir quelles sont les transformations psychiques qu'on rencontre chez ceux qui ont été confrontés soit à un traumatisme brutal et imprévisible soit à des psycho traumatismes répétés dépassant leurs capacités d'adaptation. La prise en compte de ces transformations nous permettra de mieux comprendre les troubles identitaires observées au sein de notre groupe clinique.

La rupture identitaire

Les personnes traumatisées disent qu'elles ne sont plus les mêmes et elles paraissent également changées aux yeux des autres. La recherche sur le trouble de l'adaptation avec anxiété et l'état de stress post traumatique (2, 3, 4) a corroboré ces impressions subjectives en mettant en évidence un état d'hyper vigilance, une anxiété généralisée et un vécu persécutif latent. Chez certains sujets, cette symptomatologie s'accompagne d'un état dépressif durable, avec risque de passage à l'acte suicidaire (5, 6, 7,).

Chez les personnes handicapées à la suite d'un accident ou souffrant d'une maladie physique grave, les chercheurs ont également décrit des changements identi-

taires (8). L'estime de soi peut être gravement ébranlée du fait que le corps propre est vécu comme un persécuteur interne. Pour les personnes victimes d'agressions physiques ou d'abus sexuels, la honte et le sentiment d'indignité constituent une des conséquences à long terme les plus redoutables (9, 10).

Ce qui est en cause dans tous ces tableaux, ce sont les assises narcissiques de la personnalité, c'est-à-dire l'illusion psychique d'invulnérabilité, ainsi que l'image idéalisée du corps propre (11, 12, 13). En même temps s'écroule la conviction intime que l'Autre est fondamentalement bon, qu'il existe un Dieu tout puissant ou que la vie vaut la peine d'être vécue. Il y a donc également des changements durables au niveau du système des valeurs (14).

Le rétrécissement du champ temporel

Pour les personnes qui ont été confrontées aux situations extrêmes, le rapport au temps n'est plus le même. Une partie de leur passé est désormais scotomisée, puisque tout ce qui est associé à l'événement traumatisant doit être soigneusement évité. Les perspectives d'avenir sont également transformées. L'avenir n'apparaît plus comme l'horizon de tous les possibles, mais comme une suite de pages de calendrier. En termes bergsoniens, l'accès au temps subjectif, que le philosophe décrit comme la pure durée, semble fermé (15). Ces personnes vivent au jour le jour, dans un temps physique, spatialisé, sans projet authentique.

La recherche sur les personnes séropositives a mis en évidence des stratégies compensatoires dans la gestion du temps (16), certaines personnes arrivant à vivre pleinement le temps présent ou à se réinscrire dans un horizon temporel limité, avec reprise de projets personnels, alors que d'autres adoptent une attitude auto-destructrice.

Le fonctionnement opératoire

Les descriptions du fonctionnement opératoire, issues de l'école psycho-somatique française (17) peuvent éventuellement nous aider à comprendre les mécanismes psycho-pathologiques sous-tendant le fonctionnement post-traumatique. Cette école a relié le mécanisme de la somatisation au refoulement des émotions et des tensions pulsionnelles non représentables ni élaborables par voie psychique. Récemment, l'analogie du fonctionnement opératoire et du fonctionnement post-traumatique a suscité l'attention des chercheurs. Ainsi, l'adaptation à une maladie grave se caractérise parfois par le retrait graduel de la vie pulsionnelle, émotionnelle et imaginaire, pour aboutir soit à la sidération de la pensée, soit à un discours purement factuel axé sur les besoins matériels de la vie quotidienne (18, 19).

Le narcissisme pathologique compensatoire

La mise en relation des modifications identitaires décrites ci-dessus avec les théories de l'école américaine de la Psychologie du Soi permettra d'y avoir un regard

différent. En effet, Kernberg (20) et Kohut (21) insistent sur l'importance d'un narcissisme sain dans la constitution du Soi. De multiples facettes du vécu traumatique et posttraumatique peuvent se comprendre à la lumière du narcissisme compensatoire pathologique, se manifestant dans l'hypertrophie ou le sous-développement de l'Idéal du Moi.

2. Méthodologie de l'étude

2.1. Composition de l'échantillon (N = 53)

L'échantillon est composé de 53 personnes, majoritairement rencontrées et interviewées sur le terrain de recherche, à savoir, l'organisme d'accueil «Stëmm vun der Strooss». La population étant particulièrement difficile à rencontrer, nous n'avons défini aucun critère de sélection, si ce n'est le fait de fréquenter le centre d'accueil. En effet, les personnes fréquentant ce lieu sont toutes en situation d'exclusion sociale et/ou professionnelle. Cet organisme permet aux individus de rencontrer des éducateurs(trices) et/ou des assistant(e)s sociales(aux), de prendre des repas et/ou des boissons à un coût réduit, de se procurer gratuitement des vêtements, mais également, comme tout lieu de rencontre, de créer du lien. Pour un minorité d'entre eux, la «Stëmm vun der Strooss» est également un lieu de travail. En effet, certains assurent les services proposés (restauration, habillement), ou encore, travaillent à la rédaction et à la réalisation du mensuel édité par le centre.

Nous avons défini un certain nombre de critères, nous permettant, entre autre, d'identifier les individus selon leur profil et leur degré d'exclusion. Ainsi, nous distinguons les chômeurs longue durée ou individus en grande précarité sociale, les toxicomanes et les réfugiés ou immigrés. Par ailleurs, les individus que nous rencontrons nous présentent également d'autres personnes de leur connaissance, vivant des situations similaires. Cette façon de travailler nous permet de constituer un «réseau» facilitant la prise de contact.

En milieu carcéral, les individus sont rencontrés dans le cadre d'un programme de prise en charge par la psychothérapie. C'est lors des séances hebdomadaires que les données sont recueillies. La participation à ce programme permet aux individus d'alléger leur peine.

2.2. Outils utilisés

Nous avons opté pour une approche psychométrique et projective intégrée. Le matériel servant au recueil des données se composait d'une fiche signalétique, du questionnaire HAD d'anxiété-dépression (22, 23), d'un questionnaire de bien-être (24), d'un entretien biographique semi-structuré et du «Rotter Incomplete Sentences Blank» (25), interprété d'après une grille d'analyse phénoménologico-structurale, construite spécialement pour les besoins de l'étude.

- **La fiche signalétique**

La fiche signalétique est le document nous permettant de recueillir des informations démographiques concernant le sujet. Ces informations portent sur:

- le genre,
- la nationalité,
- l'état civil,
- le nombre d'enfants,
- le niveau d'étude,
- les métiers exercés par le passé,
- la situation professionnelle actuelle,
- le logement,
- les sources de revenu,
- le montant des revenus.

- **Le questionnaire d'anxiété-dépression**

L'échelle HAD est un auto-questionnaire structuré qui a été développé par Zigmond et Snaith (22), afin de dépister les manifestations psychopathologiques les plus courantes. Il convient également de souligner que la version française de cette échelle a fait l'objet d'études réalisées chez des sujets consultant en médecine générale et chez des patients hospitalisés ou consultant en médecine interne ou en psychiatrie (26).

Ainsi, l'objectif essentiel de la HAD est d'évaluer le niveau actuel de la symptomatologie dépressive et anxieuse en éliminant les symptômes somatiques. C'est principalement pour cette raison que nous avons sélectionné cette échelle, au vue de la population à laquelle nous nous intéressons. Ainsi, l'échelle HAD est un instrument très rapide d'évaluation clinique des dimensions anxieuse et dépressive et peut être utilisée dans des travaux de recherche clinique ou thérapeutique visant, d'une part, à dépister les patients anxieux et/ou déprimés, mais également à apprécier les changements d'état de ces sujets.

- **L'index de bien-être**

L'index de bien-être a été mis au point par Campbell et collaborateurs (24). Il est composé de deux sous-échelles d'auto-évaluation permettant de mesurer le bien-être subjectif. Les deux sous-échelles renvoient à un index d'affect général et à un ou deux items (selon les versions) permettant d'évaluer la satisfaction dans la vie.

Ainsi, l'index de bien-être de Campbell (24) peut fournir un indicateur intéressant du niveau de bien-être des individus. Par ailleurs, les qualités psychométriques sont satisfaisantes et les facteurs associés ont été étudiés par de nombreuses recherches.

• L'entretien biographique

Nous avons également fait passer un entretien biographique. Cet entretien semi-directif a pour objectif de tester un certain nombre de nos hypothèses en lien, principalement avec la recherche de facteurs d'exclusion. Il est composé de douze items portant sur la famille d'origine, l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte et les événements importants qui sont survenus tout au long de la vie de l'individu. Une grille d'analyse est ensuite appliquée à l'entretien. Celle-ci renvoie aux thèmes suivants:

- le cours de la vie (l'individu a-t-il connu une certaine continuité dans le cours de sa vie où celle-ci est-elle plutôt émaillée de rupture simple ou multiple?),
- la nature du traumatisme (l'individu a-t-il connu la perte d'un être cher, la négligence, la maltraitance, la violence, ou encore des catastrophes extérieures?),
- la composition de la famille d'origine (est-elle complète, monoparentale ou élargie?)
- la souffrance (l'individu a-t-il connu des souffrances dans l'enfance, à l'adolescence et/ou à l'âge adulte?)
- le soutien émotionnel actuel (l'individu bénéficie-t-il d'un soutien émotionnel familial et/ou social ou au contraire est-il plutôt isolé?)

• Le test projectif:

Comme nous voulions inclure un test projectif dans notre batterie, nous avons eu recours au «*Rotter Incomplete Sentences Blank*» (25): il est composé de 60 items (phrases) que le sujet doit compléter aussi rapidement que possible.

Par ailleurs, ce test se divise en deux parties

- Il «Paul n'arrive pas à dormir parce que ...» (30 items)
- Je «Mon plus grand tort dans la vie est ...» (30 items)

Le test de Rotter permet d'évaluer la personnalité de l'individu en montrant son niveau d'ajustement personnel, social et professionnel. Toutefois, dans le cadre de la recherche qui nous concerne, nous en avons fait un usage différent. En effet, suite aux travaux réalisés par Schiltz (manuscrit en préparation), nous savons qu'un certain nombre d'indices cliniques peuvent apparaître par le biais de cet outil. Ainsi, si la passation reste classique, l'analyse s'effectue selon la perspective phénoménologico-structurale globalisante, telle qu'elle a été appliquée à l'analyse du Rorschach et du TAT (27). La grille d'analyse que nous avons construite, permet d'identifier les points suivants:

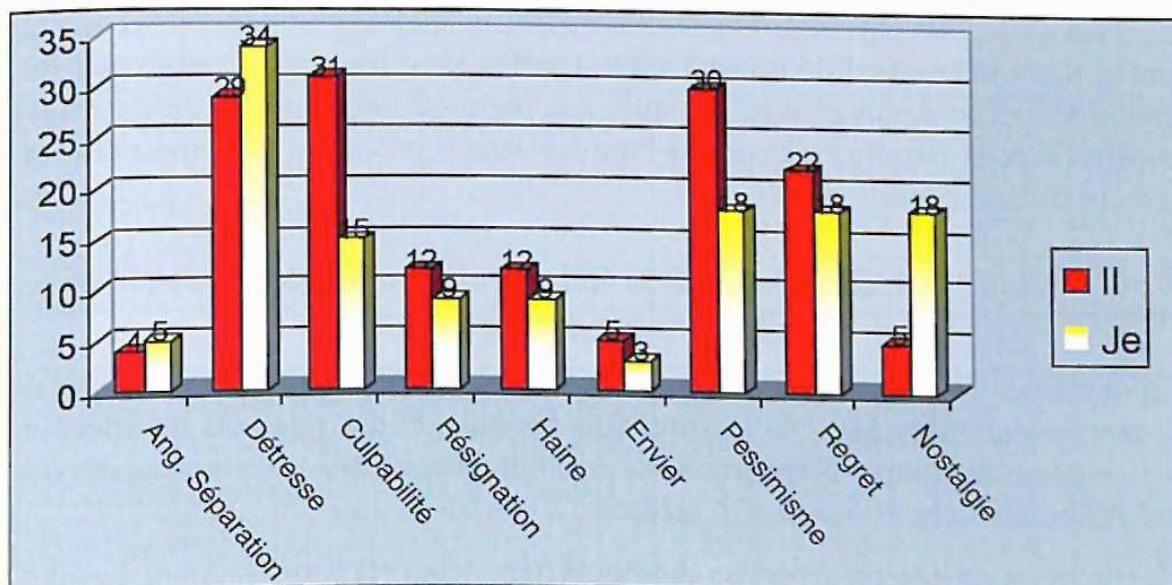
- la représentation du Moi définie à travers la présence ou l'absence d'anxiété de séparation, de détresse, de culpabilité, de résignation, de haine, du fait d'envier les autres, de pessimisme, de regret du passé et de nostalgie.

- l'Idéal du Moi qui peut être hypertrophié ou sous-développé
- l'expression des buts professionnels et relationnels: l'individu désire-t-il ou non fonder une famille, établir des liens d'amitié, avoir une relation amoureuse?
- les relations interpersonnelles: l'individu est-il isolé, est-il en conflit avec la famille, les amis, le travail?

3. Résultats cliniques et expérimentaux

3.1. Expression de la Représentation du Moi

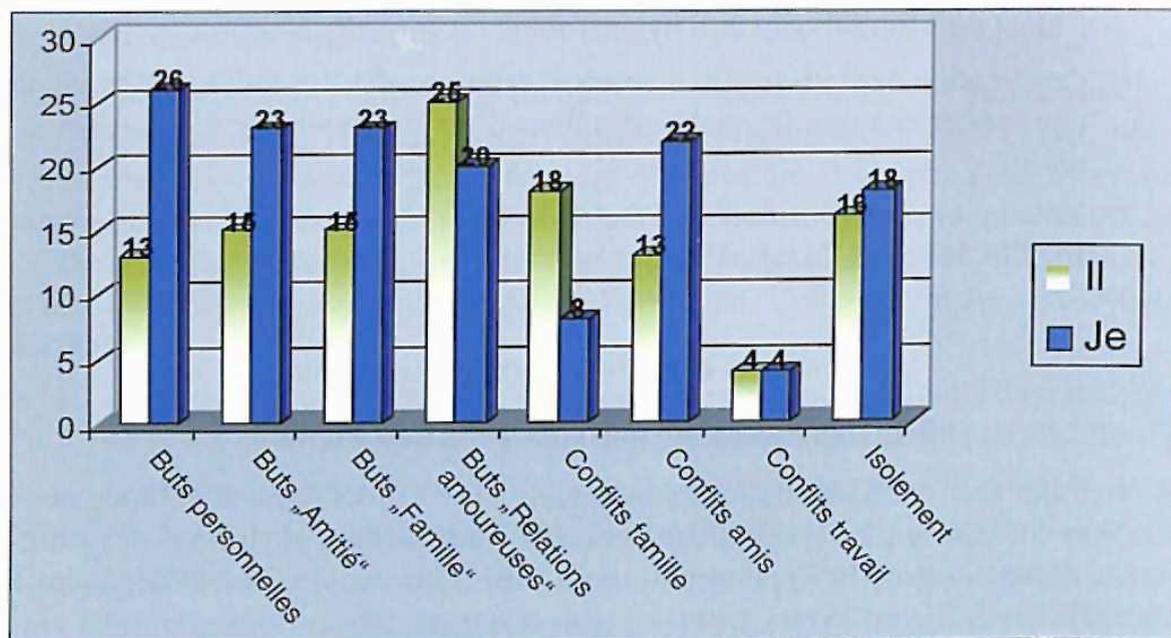
Afin d'apporter quelques indices concernant le profil des individus, nous nous sommes intéressés plus particulièrement aux fréquences d'apparition des différentes dimensions de la Représentation du Moi (*Graphiques 1 et 2*) dégagées à partir du test projectif. Ainsi, nous pouvons observer que les dimensions les plus fréquentes sont l'angoisse de séparation, le sentiment de détresse, la culpabilité, le pessimisme, le regret du passé et la nostalgie.



Graphique 1: Fréquence d'apparition d'après les différentes dimensions de la Représentation du Moi

Il est également intéressant d'observer que la quasi totalité des dimensions apparaissent plus fréquemment lorsque l'Autre est évoqué que lorsque le sujet lui-même est évoqué. Seules trois dimensions ne répondent pas à ce constat: l'angoisse de séparation, la détresse et la nostalgie.

On peut également observer que les buts, d'une façon générale, sont particulièrement fréquents (*Graphique 2*).



Graphique 2: Fréquence d'apparition d'après les différentes dimensions «but» (professionnels et relationnels) et «relations interpersonnelles»

Enfin il est intéressant de noter que les conflits avec les amis apparaissent fréquemment et sont plus souvent évoqués à la première personne. D'autre part, les conflits avec la famille sont surtout évoqués dans la condition «Il», mais plus rarement dans la condition «Je».

3.2. Expression de la Représentation du Moi selon les groupes d'appartenance

En observant les fréquences d'apparition des différentes dimensions relevant de la représentation du Moi, de l'expression des buts, et des relations interpersonnelles selon les groupes d'appartenance des individus, nous pouvons constater que des différences apparaissent (Cf. Tableau 1).

L'expression de la représentation du moi diffère selon les profils. Ainsi, les chômeurs sont nombreux à manifester, à un niveau uniquement inconscient (Il) de la culpabilité et des regrets vis à vis du passé. On observe également de la détresse, et ce, tant à un niveau inconscient qu'à un niveau conscient. Les toxicomanes sont également nombreux à manifester de la détresse et de la culpabilité, et ce, à un niveau inconscient et conscient. On observe également la présence de la nostalgie et de la résignation à un niveau conscient et de la haine à un niveau inconscient. Auprès des réfugiés, le sentiment qui apparaît le plus fréquemment est la détresse, et ce, tant à un niveau inconscient qu'à un niveau conscient.

Concernant les buts, on constate que les buts professionnels sont plus fréquents chez les réfugiés/immigrés et chez les chômeurs qu'auprès des toxicomanes. Mais

Tableau 1: Fréquence d'apparition des différentes catégories du Rotter

	Chômeurs (n=28)		Toxicomanes (n=6)		Réfugiés (n=19)	
	Il	Je	Il	Je	Il	Je
Représentation du moi						
Angoisse de séparation	3.6	7.1	16.7	33.3	10.5	5.3
Détresse	53.6	53.6	33.3	66.7	63.2	78.9
Culpabilité	67.9	14.3	66.7	66.7	42.1	36.8
Résignation	21.4	10.7	33.3	66.7	21.1	10.5
Haine	17.9	17.9	66.7	33.3	15.8	10.5
Envie (aux autres)	7.1	3.6	16.7	100	10.5	10.5
Pessimisme	32.1	32.1	66.7	100	52.6	21.1
Regret du passé	39.3	25	33.3	50	47.4	42.1
Nostalgie	3.6	17.9	16.7	66.7	15.8	47.4
Expression des buts						
Buts professionnels	46.4	42.9	16.7	33.3	57.9	63.2
Amitié	32.1	42.9	16.7	16.7	26.3	52.6
Famille	7.1	35.7	33.3	33.3	57.9	57.9
Relation amoureuse	50	35.7	66.7	50	36.8	36.8
Relations interpersonnelles						
Conflits avec famille	25	25	100	100	26.3	5.3
Conflits avec amis	21.4	39.3	33.3	66.7	26.3	36.8
Conflits avec travail	3.6	7.1	100	16.7	15.8	5.3
Isolement	32.1	42.9	50	50	21.1	15.8

ces derniers sont plus fréquemment tournés vers les relations amoureuses que les chômeurs et les réfugiés/immigrés. En outre, on peut constater que le but «famille» est plus présent auprès des réfugiés/immigrés qu'auprès des toxicomanes ou des chômeurs.

Nous pouvons également noter que les toxicomanes semblent être plus nombreux à connaître des relations interpersonnelles dégradées (conflits avec la famille, les amis et au travail) que les chômeurs ou les réfugiés/immigrés. Toutefois nous ne

pouvons affirmer, pour l'instant, la présence de différences significatives entre les groupes d'appartenance.

En croisant les résultats obtenus aux grilles de lecture de l'entretien et du test projectif, nous pouvons observer de nombreuses corrélations significatives témoignant d'un lien entre les événements biographiques et la représentation du Moi, de l'Idéal du Moi et les relations interpersonnelles (Cf. tableau 2).

Tableau 2: *La grille de lecture des entretiens croisée avec la grille de lecture du test projectif (Corrélations de rang):*

Facteur 1: grille de lecture de l'entretien	Facteur 2: grille de lecture du Rotter	Rho	Sig.
Rupture unique	Il/but amitié	-.322	$p=.019$
	Je/envier les autres	.277	$p=.044$
Ruptures répétées	Il/angoisse de séparation	-.296	$p=.031$
	Il/culpabilité	.321	$p=.019$
	Il/but amitié	.395	$p=.003$
	Je/but amitié	.297	$p=.031$
Perte	Il/conflits avec la famille	-.305	$p=.026$
Négligence	Il/culpabilité	.554	$p=.000$
	Il/nostalgie	-.272	$p=.049$
	Il/idéal de moi hypertrophié	.321	$p=.019$
	Il/but amitié	.321	$p=.019$
	Il/but famille	-.359	$p=.008$
	Il/angoisse de séparation	-.272	$p=.049$
	Je/nostalgie	-.281	$p=.042$
Maltraitance	Il/résignation	.348	$p=.011$
	Je/haine	.291	$p=.035$
	Je/regret du passé	-.287	$p=.037$
Catastrophes extérieures	Je/envier les autres	.542	$p=.000$
Famille complète	Il/culpabilité	-.281	$p=.042$
	Il/regret du passé	-.366	$p=.047$
	Il/but famille	.274	$p=.047$
	Il/conflits famille	-.411	$p=.002$
	Je/résignation	-.312	$p=.023$
Famille monoparentale	Il/culpabilité	.331	$p=.015$
	Il/regret du passé	.277	$p=.045$
	Il/but amitié	.289	$p=.036$

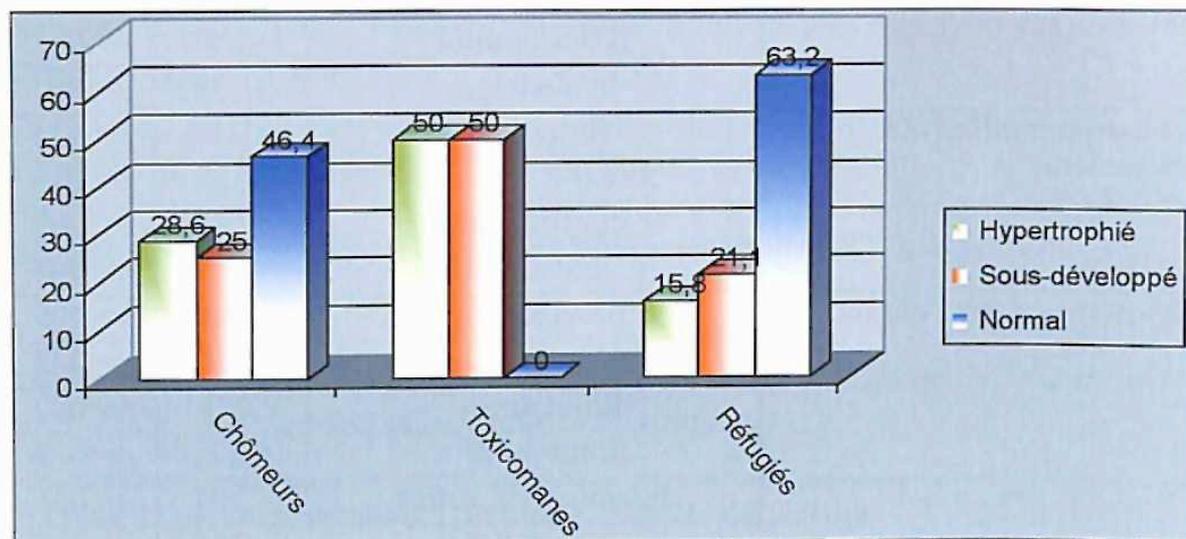
	Il/but famille	-.281	<i>p</i> =.041
	Je/nostalgie	-.339	<i>p</i> =.013
Groupe familial élargi	Il/détresse	-.317	<i>p</i> =.021
	Il/regret du passé	.350	<i>p</i> =.010
	Il/ conflits famille	.426	<i>p</i> =.001
	Je/détresse	-.406	<i>p</i> =.003
Souffrance dans l'enfance	Il/culpabilité	.301	<i>p</i> =.029
	Il/résignation	.273	<i>p</i> =.048
	Il/but amitié	.274	<i>p</i> =.047
	Il/but famille	-.321	<i>p</i> =.019
	Je/envier les autres	-.291	<i>p</i> =.035
	Je/nostalgie	-.366	<i>p</i> =.007
Souffrance à l'adolescence	Il/but amitié	.295	<i>p</i> =.032
	Je/angoisse de séparation	-.297	<i>p</i> =.031
	Je/envier les autre	-.328	<i>p</i> =.017
Souffrance à l'âge adulte	Il/détresse	.274	<i>p</i> =.047
	Il/idéal du moi sous-développé	.325	<i>p</i> =.018
Isolement	Il/isolement	.457	<i>p</i> =.001
	Je/isolement	.438	<i>p</i> =.001
Soutien familial	Je/nostalgie	.425	<i>p</i> =.002
Soutien social	Il/conflits famille	.358	<i>p</i> =.008
	Il/isolement	-.367	<i>p</i> =.007
	Je/isolement	-.360	<i>p</i> =.008

Une analyse multidimensionnelle sera effectuée à un stade ultérieur de la recherche, lorsque les différents sous-groupes seront plus étendus.

3.3. Expression de la Représentation de l'Idéal du Moi

Des tendances intéressantes apparaissent également concernant l'expression de l'Idéal du Moi selon les profils des individus (*Graphique 3*).

La première observation que nous pouvons effectuer est que les toxicomanes semblent être particulièrement concernés par des problèmes de dystrophie de l'Idéal du Moi, comparativement aux autres groupes (chômeurs et réfugiés/immigrés). En effet, aucun d'entre eux ne présente un Idéal du Moi normal: 50 % manifestent un Idéal du Moi hypertrophié, et 50 % un Idéal du Moi sous-développé. Les chômeurs semblent également souffrir de troubles de la représentation de l'Idéal du Moi: moins de la moitié (46.4 %) présente un Idéal du Moi «normal». Ainsi



Graphique 3: Expression de l'Idéal du Moi des chômeurs, des toxicomanes et des réfugiés/immigrés (effectif en pourcentage)

28,6% d'entre eux ont un Idéal du Moi hypertrophié et 25%, un Idéal du Moi sous-développé. Enfin, les réfugiés et les immigrés apparaissent comme ceux présentant le moins de problèmes à ce niveau puisque 63,2% d'entre eux affichent un Idéal du Moi «normal». Par ailleurs, comparativement aux chômeurs, ils ont plutôt tendance à manifester un Idéal du Moi sous-développé (21,1%) plutôt qu'un Idéal du Moi hypertrophié (15,8%).

3.4. Relations entre l'expression de l'Idéal du Moi et le niveau d'anxiété, de dépression et de bien-être

L'existence de différences entre les niveaux d'anxiété, de dépression et de bien-être, selon l'expression de l'Idéal du Moi, semble également se dessiner (Cf. Tableau 3).

Tableau 3: Scores moyens obtenus aux échelles d'anxiété, de dépression et de bien-être, selon la configuration de l'Idéal du Moi

	Anxiété	Dépression	Bien-être
Idéal du Moi hypertrophié	15.46	18.61	25.82
Idéal du Moi sous-développé	31.50	28.61	27.86
Idéal du Moi «normal»	30.94	30.80	27.18

En effet, il apparaît que les personnes présentant un Idéal du Moi «normal» souffrent d'un niveau d'anxiété et de dépression plus élevé que les personnes qui ont un Idéal du Moi sous-développé. Par ailleurs, il apparaît que ces dernières ont elles-mêmes un niveau d'anxiété et de dépression plus important que les personnes présentant un Idéal du Moi hypertrophié (anxiété: $\chi^2=10.715$, $ddl=2$, $p<.01$; dépression: $\chi^2=5.850$, $ddl=2$, $p<.10$). Pour l'interprétation de ce résultat, il faut considérer le rôle des mécanismes de défense archaïques, comme par exemple du déni et de la scotomisation, qui se répercute dans les réponses à un questionnaire d'auto-évaluation, tel que le HAD ou le Campbell.

3.5. Relations entre l'expression de l'Idéal du Moi et les événements biographiques

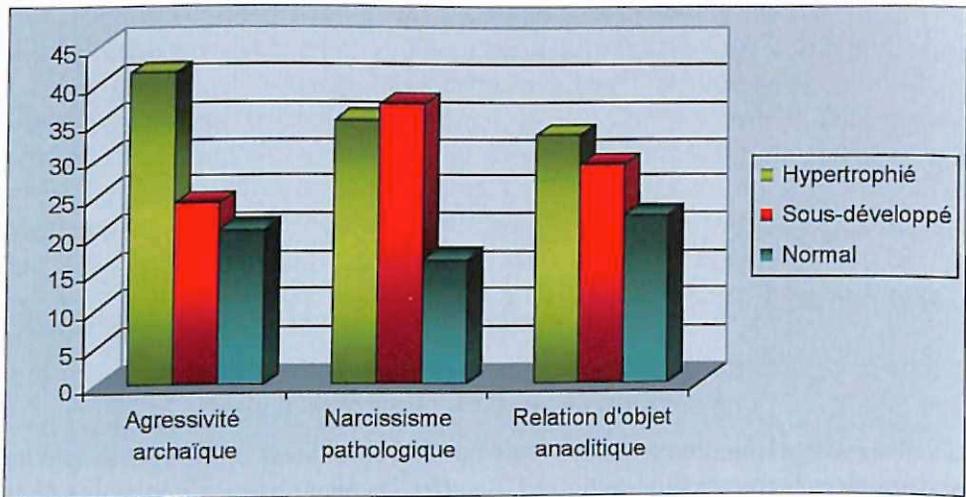
On observe également la tendance d'un lien entre l'expression de l'Idéal du Moi et certains événements biographiques. En effet, on peut observer que moins de la moitié des individus qui ont connu la négligence, la maltraitance, une famille monoparentale, la souffrance pendant l'enfance, à l'adolescence ou à l'âge adulte, présentent un Idéal du Moi «normal» (Cf. Tableau 4).

Tableau 4: Expression en pourcentages de la distribution de l'Idéal du Moi parmi les personnes qui ont connu un facteur favorisant le déséquilibre.

	Hypertrophié	Sous-développé	«Normal»
<i>Négligence</i>	22.7%	40.9%	36.4%
<i>Maltraitance</i>	26.3%	31.6%	42.1%
<i>Famille monoparentale</i>	14.3%	42.9%	42.9%
<i>Souffrance dans l'enfance</i>	25.8%	32.3%	41.9%
<i>Souffrance à l'adolescence</i>	26.5%	29.4%	44.1%
<i>Souffrance à l'âge adulte</i>	20%	32.5%	47.5%

3.6. Relations entre l'expression de l'Idéal du Moi et quelques dimensions diagnostiques fondamentales

Enfin, nous pouvons observer une tendance vers une différence dans les scores obtenus aux diverses dimensions diagnostiques, selon l'expression de l'Idéal du Moi (cf. Graphique 4).



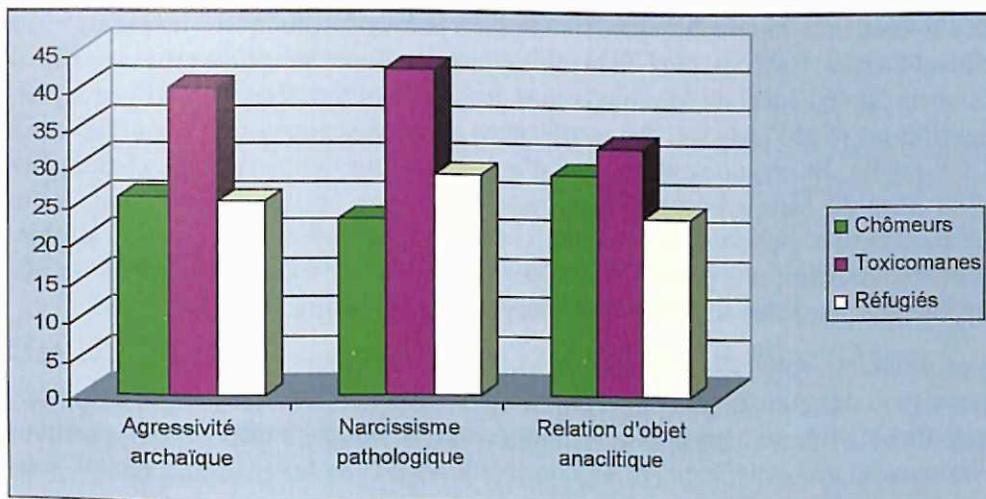
Graphique 4: *Indices moyens obtenus aux différentes dimensions diagnostiques selon la configuration de l'Idéal du Moi*

En effet, les personnes manifestant un Idéal du Moi hypertrophié obtiennent des scores plus élevés que les personnes qui ont Idéal du Moi sous-développé et «normal» aux dimensions d'agressivité archaïque et de relation d'objet anaclitique. Par ailleurs, il semblerait que les individus manifestant un Idéal du Moi sous-développé obtiennent un score plus élevé à la dimension narcissisme pathologique que les autres groupes. En outre, à travers toutes les dimensions, les personnes ne souffrant pas d'une dystrophie de l'Idéal du Moi obtiennent les scores les plus faibles. Toutefois, nous noterons que des différences significatives n'apparaissent que pour les dimensions agressivité archaïque ($\chi^2=18.279$, $ddl=2$, $p<.001$) et narcissisme pathologique ($\chi^2=22.101$, $ddl=2$, $p<.001$), mais pas pour la relation d'objet anaclitique ($\chi^2=4.960$, $ddl=2$, $p=NS$).

3.7. Expression de l'Idéal du Moi selon les sous-groupes cliniques

Il nous semble également pertinent d'observer l'expression de chacune de ces dimensions selon les profils «chômeurs ou individus en grande précarité», «toxicomanes» et «réfugiés/immigrés» (Cf. Graphique 5).

Nous pouvons observer que, quelle que soit la dimension évoquée, les toxicomanes semblent manifester les niveaux les plus élevés d'agressivité archaïque ($\chi^2=4.964$, $ddl=2$, $p<.10$), de narcissisme pathologique ($\chi^2=8.507$, $ddl=2$, $p<.05$) et de relation d'objet anaclitique. Toutefois nous noterons que concernant cette dernière dimension, les différences ne sont pas significatives ($\chi^2=2.485$, $ddl=2$, $p=NS$). En outre, il semblerait qu'après les toxicomanes, les chômeurs longue durée et individus en grande précarité sociale manifestent le degré le plus élevé d'agressivité archaïque. Ces derniers sont suivis des réfugiés et immigrés.



Graphique 5: *Indices moyens obtenus aux différentes dimensions diagnostiques selon les différents profils.*

Concernant le narcissisme pathologique, il apparaît qu'après les toxicomanes, ce sont les réfugiés et immigrés qui obtiennent le score le plus élevé. Ces derniers sont alors suivis des chômeurs de longue durée et individus en grande précarité sociale.

4. Discussion

L'inspection de nos données montre que le vécu traumatique et post-traumatique semble effectivement s'accompagner de changements au niveau de la représentation du Moi et de l'Idéal du Moi et que la dystrophie de l'Idéal du Moi pourrait être un indice sensible des répercussions du traumatisme au niveau de l'élaboration identitaire. Nos résultats se situent dans la ligne de pensée de Kernberg (20) et de Kohut (21), pour qui le développement d'un narcissisme secondaire pathologique explique un grand nombre de conduites déviantes liées au fonctionnement limite.

Résumons quelques conclusions importantes de notre étude exploratoire.

En cas de traumatisme grave, la représentation du Moi semble se rétrécir et concerner uniquement les aspects négatifs de la personnalité, avec scotomisation de tout ce qui est positif.

Il semblerait également que lorsque l'Idéal du Moi est hypertrophié ou sous-développé (comparativement à un Idéal du Moi «normal»), le degré de dépression est plus élevé et le niveau de bien-être, plus faible. Ce résultat rejoint celui mis en évidence par Gunderson (1) dans sa synthèse de la recherche récente sur l'organisation limite de la personnalité.

Les événements biographiques défavorables peuvent influencer l'expression de l'Idéal du Moi. En effet, plus de la moitié des personnes manifestant un dysfonctionnement de l'Idéal du Moi ont connu des ruptures répétées, la négligence, des souffrances dans l'enfance, des souffrances à l'adolescence ou des souffrances à l'âge adulte. Enfin, nous observons d'autre part que les personnes témoignant d'un Idéal du Moi hypertrophié ou sous-développé ont tendance à manifester un narcissisme pathologique, une agressivité archaïque et une relation d'objet anaclitique. Ainsi, nos premiers résultats de recherche vont dans le sens de nos hypothèses générales concernant le fonctionnement limite.

Ces différents résultats suggèrent également qu'il existe, au sein même de la population des exclus, des profils psychiques distincts. Une analyse psychopathologique plus fine sera proposée dans un deuxième temps, basée sur des examens cliniques approfondis, incluant le Rorschach, le TAT et les histoires écrites sous induction musicale (28).

Conclusion

Les résultats de l'étude exploratoire montrent la pertinence de notre approche méthodologique et nous encouragent à poursuivre des recherches qui nous permettront à long terme d'acquérir une compréhension approfondie du fonctionnement psychique des personnes en situation d'exclusion, d'établir une typologie selon les profils et les différents degrés d'exclusion, de déterminer le potentiel d'évolution des individus, et de proposer des mesures d'intervention adaptées à chaque profil.

Remerciements

Nous remercions le Ministère de la Culture, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche et le CRP-Santé qui ont financé ce projet de recherche, ainsi que les responsables de la «Stömm vun der Strooss» qui nous ont donné la possibilité de le réaliser sur le terrain.

BIBLIOGRAPHIE:

- (1) **GUNDERSON J.G.** Borderline Personality Disorder. 2001. Washington D.C American Psychiatric Publishing, Inc.
- (2) **FERRERI M.** (dir). Le trouble de l'adaptation avec anxiété. 1999. Paris: Springer Verlag France.
- (3) **CROCQ L.** Panorama des séquelles des traumatismes psychiques. Névroses traumatiques, états de stress post traumatiques et autres séquelles. *Psychologie Médicale* 1992; 24 (5): 427-432.

- (4) **THOMAS P.** Aspects pathologiques du stress, de l'adaptation et de l'anxiété. In: Graziani P. Stress, anxiété et trouble de l'adaptation 2001. Paris: Masson; p 15-28.
- (5) **JEHEL L., BAYLE O., GUIDICELLI E., GOBIN H.** Détermination suicidaire et répétition traumatique. Quelle prévention? *La Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale* 2000; IV, 41: 64-67.
- (6) **AKHTAR S.** Three Faces of Mourning. Melancholia, Manis Defense and Moving on. 2001. Northvale (USA): Jason Aronson Inc.
- (7) **PAPETA D.** Evenements de vie et dépression. 2004. Pfizer SAS.
- (8) **TAP P., TARQUINIO C., SORDES-ADEN F.** Santé, maladie et identité. In: FISCHER G. Traité de psychologie de la santé. 2002. Paris: Dunod. p. 135-161.
- (9) **DARVEZ-BORNOZ J.-M.** Syndromes traumatiques du viol et de l'inceste. Congrès de Psychiatrie et de Neurologie de Langue Française. 1996. Paris: Masson.
- (10) **JOURDAN-IONESCOU C., PALACIO-QUINTIN E.** Effets de la maltraitance sur les jeunes enfants et nouvelles perspectives d'intervention. *Psychologie Française* 1997; 42-3: 217-236.
- (11) **SPENCER E.** (ed). PTSD in Children and Adolescents. 2001. Washington DC: American Psychiatric Publishing Inc.
- (12) **DALIGAN L.** Le traitement psychanalytique des troubles psychotraumatiques de l'enfant. *Revue Francophone du Stress et du Trauma* 2003; 3(1): 47-50.
- (13) **RECEVEUR-DONCEL C.** Symptomatologie dépressive et névrose traumatique. *Revue Francophone du Stress et du Trauma* 2003; 3(3): 177-182.
- (14) **FISCHER G.N., TARQUINIO C.** L'expérience de la maladie: Ressources psychiques et changement de valeurs. In: FISCHER G.N. Traité de psychologie de la santé. 2002. Paris: Dunod., p.301-319.
- (15) **BERGSON H.** Essai sur les données immédiates de la conscience. 1889. Paris: PUF.
- (16) **FISCHER G.N.** Le ressort invisible. Vivre l'extrême. 1994. Paris: Le Seuil.
- (17) **MARTY P.** Mentalisation et psychosomatique. 1991. Paris: «Les Empêcheurs de tourner en rond», Ulysse.
- (18) **DEBRAY Q, GRANGER B. AZAIS F.** Psychopathologie de l'adulte. 2000. Paris: Masson.
- (19) **JADOULLE V.** La pensée psychosomatique. *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale* 2003; VII, 62: 43-57.

- (20) **KERNBERG O.F.**, Schwere Persönlichkeitsstörungen. (trad.allem) 5^e éd. 1996. Stuttgart: Klett Cotta.
- (21) **KOHUT H.**, Analyse et guérison (trad.fr.). 1991. Paris: PUF.
- (22) **ZIGMOND A.S., & SNAITH R.P.** The Hospital Anxiety and Depression Scale. *Acta Psychiatria Scandinavia* 1983; 67: 361-370.
- (23) **SNAITH, R. P., BAUGH, S. J., CLAYDEN, A. D., HUSSAIN A., & SIPPLE, M.** The Clinical Anxiety Scale: a modification of the Hamilton Anxiety Scale. *British Journal of Psychiatry* 1982; 141: 518-523.
- (24) **CAMPBELL, A., CONVERSE, P. E., & RODGERS, W. L.** The quality of american life: perceptions, evaluation and satisfaction. 1976. New York: Russell Sage.
- (25) **ROTTER, J. B., & WILLERMAN, B.** The incomplete test as a method of studying personality. *Journal of Consulting Psychology* 1949: 44-48.
- (26) **LEPINE, J.P., GODCHAU, M., BRUN, P., & LEMPERIERE, T.** Evaluation de l'anxiété et de la dépression chez des patients hospitalisés dans un service de médecine interne. *Ann. Medico-psychol* 1985; 143: 175-189.
- (27) **BOURGUIGNON O., BYDLOWSKI M.** (dir). La recherche clinique en psychopathologie 1995. Paris: PUF.
- (28) **SCHILTZ P.** The Specificity of Music as a Stimulus of Fantasy. A Comparative Study of the TAT and the Stories Written under Musical Induction 2005. Athènes: Publications de la SIPE (sous presse).

Présentation des auteurs:

Barbara Houbre, psychologue, doctorante en Psychologie de la Santé, assistante-chercheur au CRP-Santé Luxembourg.

E-mail: barbara.houbre@hotmail.com

Lony Schiltz, docteur en Psychologie clinique, HDR, directrice de projets de recherche au CRP-Santé Luxembourg.

E-mail: lony.schiltz@education.lu

