

Catherine Mehu

## Un espace vide pour une création en acte

*Il ne s'agit pas ici de comprendre en quoi la psychanalyse peut éclairer le champ de l'art, bien d'autres s'y sont collés et s'y collent encore, mais de saisir en quoi le champ de l'art peut nous aiguiller dans un travail clinique.*

*C'est donc de l'expérience clinique que je parlerai, celle qui m'a d'abord conduit à tourner autour puis à systématiquement construire les contours d'un espace qui fait quelque chose sur les personnes et sur les groupes. « Ça fait quelque chose » est essentiel nous dit Lacan dans l'acte psychanalytique, « c'est au point central, c'est la vue poétique à proprement parler de la chose, la poésie aussi, ça fait quelque chose ». Cela parle d'une mise en acte et de sa fonction dans son rapport au sujet de l'inconscient.*

La scène

une aire de jeu qui se déploie  
pour favoriser les processus  
d'émergences créatives  
en clinique groupale

L'espace blanc

Quel rapport entre ma salle de bain et la Joconde ? Question absurde en premier regard, question rhétorique qui n'appelle pas la réponse, mais qui apostrophe, question énigmatique qui suscitera peut-être la surprise et peut-être même un peu de curiosité. Une chose est certaine cependant : la Joconde vous savez tous qui c'est ou du moins ce que c'est : un tableau mythique, et déjà chacun d'entre vous peut faire un lien mental avec ce mythe et déjà nous partageons tous ici quelque chose : un inconnu du lien de l'autre.

Il y a un siècle, on a volé la Joconde au Louvre. Elle disparut pendant deux ans. Un peintre en bâtiment italien est parti avec elle sous le bras, l'a cachée sous son lit pendant deux ans, puis l'a mise dans une valise à double fond pour la ramener dans son pays d'origine. Lorsqu'à Florence il voulut de son acte patriotique tiré quelque profit, le malheureux tira quelques années de prison et la Joconde rentra chez elle, au Louvre.

Bref, ce qui nous intéresse ici, n'est pas le voyage de Mona Lisa mais ce qu'il se passa au Louvre pendant son absence. L'événement défraya la chronique et les visiteurs se bousculèrent pour la voir. Comment ça, la voir ? Elle était absente. Précisément, c'est son absence qui attirait les foules. On venait voir l'absence de la Joconde. Un trou, un vide, un espace blanc.

- Il y a un an, j'ai refait ma salle de bain, événement autrement prosaïque et banal pour vous que le vol de la Joconde, mais pour moi, il a son importance. Je l'ai faite à mon goût, exactement comme je la voulais, je l'ai dessinée, j'ai choisi les matériaux, j'ai fait toutes sortes de recherches sur Internet pour aboutir à ce que je désirais. Je l'ai voulue minimaliste et plutôt nue (je parle de ma salle de bain) à l'Italienne tout de plain-pied carreaux anthracite et murs blancs.

Bref, ce qui nous intéresse ici n'est pas l'agencement de ma salle de bain, mais ce qui s'y passe chaque matin, quand en sortant, je regarde un mur blanc et que je me dis qu'il y manque quelque chose et que je me demande ce que je vais y mettre. Ainsi, chaque matin pendant quelques secondes, je pense à un objet qui pourrait faire l'affaire que je rejette immédiatement. Pendant plusieurs mois, je me suis creusé la cervelle pour trouver l'objet le plus utile, un placard, des étagères car enfin une salle de bain, c'est tout de même fait pour être utilitaire. Rien n'était jamais satisfaisant... Après quelque temps, j'ai réalisé que je trouvais le jeu amusant, et même plutôt agréable. Finalement, j'aimais ce mur blanc inutile qui me regardait et que je ne pouvais pas remplir de quelque chose d'utile. Aujourd'hui, je le trouve beau. Et à bien réfléchir, je crois que je l'ai trouvé beau depuis le début et impossible à combler. Je continue à le regarder chaque matin et à le remplir mentalement d'objets hétéroclites et absurdes. Je me fais du Marcel Duchamp mental tous les matins et ça me fait sourire. Le beau mur blanc où il manque quelque chose me fait sourire.

Vous l'aurez compris le rapport entre la Joconde et ma salle de bain tourne autour de l'espace vide. Cet espace du manque, dû à l'absence de quelque chose, incombé et incombable. Mais, qu'en est-il de cet espace vide ? Et s'agit-il du même vide dans les deux cas ?

1. Une chose est certaine, dans les deux cas, il s'agit d'un espace, dans le premier, celui d'une représentation individuelle, dans le deuxième d'une représentation collective.

2. Identique aussi est le plaisir à regarder, cette scopophilie qui tourne autour de la notion d'exclusion, le monde visible nous capture à cause de ce que nous ne voyons pas. Mais qu'est-ce qui échappe à la visualisation, que nous ne pourrions pas voir ?<sup>1</sup>

Autant de questions qui méritent réflexion approfondie, mais qui ne sont pas ici mon propos. Je me contenterai ce soir de vous parler d'une expérience clinique en ce qu'elle touche à un de ses éléments : la scène, cet espace qui peut se déployer pour qu'un vide positif apparaisse.

Contrairement à Léonard de Vinci, je ne suis pas peintre, je suis psy, (psychologue, psychothérapeute, psychanalyste, selon...) mais, tout comme lui, je crée. Là où il a créé des œuvres d'art mythiques, j'essaie de créer des espaces blancs thymiques ! Jolie contrepèterie que nous offre la langue pour évoquer un envers de quelque chose, et qui est mon propos.

Il ne s'agit pas ici de comprendre en quoi la psychanalyse peut éclairer le champ de l'art, bien d'autres s'y sont collés et s'y collent encore, mais de saisir en quoi le champ de l'art peut nous aiguiller dans un travail clinique.

<sup>1</sup> Darian Leader- *Faut-il voler la Joconde ?* Payot, 2003

2 Jacques Lacan - Séminaire  
XV- *L'acte psychanalytique* 15  
novembre 1967

C'est donc de l'expérience clinique que je parlerai, celle qui m'a d'abord conduit à tourner autour puis à systématiquement construire les contours d'un espace qui fait quelque chose sur les personnes et sur les groupes. « Ça fait quelque chose » est essentiel nous dit Lacan dans *l'acte psychanalytique*, « c'est au point central, c'est la vue poétique à proprement parler de la chose, la poésie aussi, ça fait quelque chose<sup>2</sup> ». Cela parle d'une mise en acte et de sa fonction dans son rapport au sujet de l'inconscient.

Cet espace, le psychanalyste anglais Darian Leader (Faut-il voler la Joconde) le décrit à propos d'un photographe comme une construction artificielle qui sépare de la réalité et crée une zone de vide, un lieu inaccessible, créant une autre structure sur laquelle se fonde la réalité et crée un nouvel objet. La tension ajoute-t-il, n'est pas entre la réalité et sa représentation, il n'est pas question de représenter le vide mais d'être face à la création du vide. Agir ainsi revient à déplacer la tension visuelle à l'œuvre dans l'écart classique entre la réalité et l'image vers l'écart entre une réalité déjà artificielle et l'image. (page 87). Ce n'est pas un objet créé, mais un objet qui consiste lui-même en acte de création.

La scène de notre clinique est une construction artificielle déployée pour faciliter l'émergence créative, elle advient par un assemblage d'éléments inattendus et de nécessaires invariants. Ces invariants ont émergé et ont été vérifiés au cours d'une pratique de plus de dix ans sur une quarantaine de groupes.

Partager une expérience clinique n'est pas simple et n'est même que partiellement possible, pour s'en rapprocher la forme nous aide à faire passer quelque chose du vécu de cette expérience. Il n'appartient pas, naturellement, au créateur de juger la qualité objective de son œuvre mais au public et aux experts. Le créateur comme le dit Freud ne peut la juger qu'à l'aune de son utopie. Sa satisfaction et plus souvent son insatisfaction sont sur une autre scène. Et lorsqu'il se trouve sur la même scène que les critiques, c'est qu'il a fini son travail créateur et qu'il le regarde en contemplateur tout comme un autre. L'œuvre déliée de la pulsion devient publique. Elle ne lui appartient plus pour deux raisons, une raison objective et sociale et une raison subjective et intrapsychique de déliaison.

Pour Freud comme pour Lacan, l'acte de créer est lié à une mise en représentation, à un passage au représentable. Pour Freud, il s'agit de retrouver l'objet pour Lacan de cerner la Chose. Deux angles de vision qui<sup>3</sup> se résument par deux couples de concepts : objet et réalité chez Freud, Chose et réel chez Lacan, dans le premier cas, la création est une re-découverte de l'objet dans le deuxième une émergence ex nihilo d'un concept nouveau qui se fonde sur le réel<sup>4</sup>.

3 Patrick Martin-Mattera -  
*Théorie et clinique de la création perspective psychanalytique* -  
Collection « psychanalyse » Ed.  
Economica, 2005 - Anthropos.  
4 idem - p. 17

L'acte de créer comme mise en représentation évoque le spectacle vivant et la peinture, deux pratiques artistiques qui mettent en jeu le corps, le regard et le langage. L'acte de créer évoque aussi le rêve, forme de représentation qui illustre des conflits intérieurs dans un univers fantastique.

Pour construire le cadre qui contient notre scène, je m'appuie sur ces trois supports comme métaphores, le rêve, la peinture et le théâtre. Et, j'utilise comme médium principal le jeu de rôle.

Les signifiants clés qui s'y rapportent sont la surprise, le jeu, l'humour, l'humeur, (même racine), le flou, l'incertitude, la métaphore, l'oxymore, l'équivoque et le chaos, signifiants qui caractérisent un univers instable et vaporeux où pourra parfois se déplier un espace blanc, un vide fondateur.

Dans cet espace potentiel, à un moment donné, il se produit quelque chose entre une personne et un groupe. Les Espagnoles ont un mot qui se rapproche de ce quelque chose, le « duende » mot intraduisible en français qui signifie que quelque chose se passe entre un artiste : chanteur, danseur ou poète et un groupe de spectateurs. Il me semble que ce quelque chose se passe au moment d'une émergence créative ou plutôt d'une création émergente, unique, perceptible souvent je l'ai vérifié maintes fois dans ma pratique, par le poids du silence qui l'accueille. C'est un moment de pure magie : quelque chose est entrain de naître et ce moment ne se reproduira pas, on n'en aura été témoin ou pas. En tant que tiers clinicien, être le témoin de tels moments dans les groupes rend le travail passionnant et toujours nouveau.

#### Le duende

« Le *duende* a deux significations. Premièrement, et conformément à l'étymologie du mot, qui dérive de « *dueño de la casa* » (maître de la maison), le duende est un esprit qui, d'après la tradition populaire, habite certaines maisons en y causant quelques dérangements. Il s'agit d'une sorte d'esprit follet, de démon ou de lutin qui parcourt et intervient dans l'intimité des foyers. Le deuxième sens du mot est enraciné dans la région andalouse et la culture du flamenco. Le *duende* désigne alors littéralement « un charme mystérieux et indicible.

Les deux significations tendent, en commun, vers une sorte de présence magique ou surnaturelle qui, dans le premier cas est personnifiée, et qui dans le deuxième cas reste plus brute, moins définie. »<sup>5</sup>

Dans « La théorie et le jeu du duende », Federico Garcia Lorca décrit où et quand le duende peut apparaître : « Tous les arts sont capables de faire apparaître le duende (démon intérieur), mais là où il rencontre le plus d'espace, là où il est le plus naturel, c'est dans la danse et dans la poésie récitée, car elles demandent un corps vivant qui interprète, elles sont des formes qui naissent et meurent de façon perpétuelle et soulèvent leurs contours sur un présent précis. Avec les mots, on dit des choses humaines. Avec la musique, on exprime ce que personne ne connaît ni ne peut définir, mais qui existe plus ou moins fortement en chacun de nous. »<sup>6</sup> « le Duende est pouvoir et non œuvre, combat et non pensée. » (FGL)

Du point de vue de la psychanalyse, on pourrait penser le duende comme ce moment précis, ce point de rupture qui modifie notre regard sur la chose observée et notre façon d'éprouver la réalité et élève l'objet regardé à un nouveau statut.

Le duende est le plus naturel nous dit Lorca avec un médium qui demande un corps vivant qui interprète. Ainsi, le duende peut-il se manifester dans un groupe à travers des jeux de rôle, principal médium de ma pratique.

« le duende n'est pas une question de faculté, mais de véritable style vivant... C'est-à-dire... de création en acte. »

<sup>5</sup> Juliette Allain - *Approche du sens du geste en psychothérapie à travers l'expérience du Duende* Techniques psychothérapeutiques : Le site des recherches sur les psychothérapies psychodynamiques.

<sup>6</sup>Federico Garcia-Lorca *Le Duende, paradis perdu* - site internet : Le Chemin d'Agoué, 2 août 2007

C'est bien de création en acte dont il est question, sur une scène qui vise à la susciter en favorisant son déploiement. « Subversion du sujet et logique chaotique tels sont les caractéristiques du territoire de l'inconscient », tels sont également les caractéristiques de cette scène. Scène instable, parfois cubiste en ce qu'elle montre simultanément de facettes différentes de la réalité comme un miroir brisé défie les critères habituels que sont nos références en les présentant dans un assemblage chimérique.

Cette chimère est la réflexion, le reflet, fugace, parfois extrêmement fugace, d'un agencement improbable que le miroir à facettes constitué par les regards multiples des spectateurs sur un jeu en acte renvoie. Cet agencement est composé de ressentis, d'images et de paroles comme une superposition simultanée de réel, d'imaginaire et de symbolique qui se dénouent en quelque chose qui n'est ni une image, ni un langage, ni même un vide mais autre chose qui, en une étrange combinaison active les trois dans « une lecture aux éclats » (pour reprendre l'expression de Marc-Alain Ouaknin). C'est perturbant comme lorsqu'on regarde un objet de trop près et que ça fait loucher, on voit deux choses en même temps alors que normalement entre la forme et le fond, on n'en voit qu'une. Mais justement, il ne s'agit pas d'une lecture en plan c'est-à-dire en deux dimensions, où la distinction fond - forme a sa pertinence, mais d'une lecture tridimensionnelle, holographique, où tout ce qu'il y a à voir s'appréhende en un seul mouvement. L'espace d'un cillement.

### 1. Le rêve

Par sa figurabilité, le rêve, scénario sans connecteur logique ni grammaire transforme des idées en images. Les opérations psychiques qui font passer du contenu latent au contenu manifeste, déplacement et condensation, pourraient-elles être réversibles ?

L'expression freudienne "rücksicht auf darstellbarkeit", autrement dit, la soumission à l'obligation de représentation indique que l'inconscient tient compte du fait que les contenus oniriques doivent être figuratifs pour être (re) présentables. Le rêve cherche à revêtir un aspect cohérent et l'histoire qu'il relate masque l'histoire inconsciente, le théâtre du Je.

La figuration, narration vide qui ne relate pas l'histoire du sujet comme sujet du désir s'attarde sur la logique et le discours cohérent masquant ainsi la parole irrationnelle qui elle, tient lieu de sujet.<sup>7</sup>

7 wikipédia

Penser la réversibilité des processus de travail du rêve, c'est s'engager dans la voie d'un univers onirique suffisamment chaotique, d'une scène qui permet de renverser les opérations psychiques à l'œuvre dans le rêve en créant des images pour retrouver des idées. Entre espace fictif et espace réel, elle est étrange, paradoxale et énigmatique, le sujet est dedans et dehors, dans un mi-lieu, un non-lieu, un entre-deux de l'être et de l'Autre de l'être.

Volontairement en marge de la raison, elle est « dégrammatisée » et sollicite l'intervalle et le décalage. Cela passe par le retrait des connecteurs logiques de la langue qui fonctionnent comme paravents du réel. Le langage sans grammaire force le sujet à retrouver les images qui ont forgé les idées. La langue nous devient si familière qu'elle en est transparente par manque de consistance, lui redonner de la den-

sité, c'est lui redonner de la matière en l'extrayant du sens afin qu'elle se déleste de la réalité sociale et figure quelques pans retrouvés du réel. Les supports qui soutiennent le processus de dégrammatisation sont multiples, jeux de rôle, jeux métaphoriques, dessins projectifs, jeux d'écriture, jeux de regards... Les méthodes et techniques de la mise en scène du regard et du langage sont complexes et s'inscrivent dans une durée, je ne les développerai pas ici. Je dirai simplement qu'elles constituent un ensemble de faisceaux.

Sur cette scène, à un lieu non déterminé, façonné par cet ensemble de faisceaux, quelque chose traverse. Ce quelque chose qui se crée en creux autour de ces faisceaux se repère par ses abords. Cela émerge comme une forme que l'on ne peut pas créer volontairement mais qui se crée elle-même à partir de quelque chose que l'on peut créer : son biotope. J'appelle un peu abusivement biotope la complexité des enchevêtrements qui composent l'environnement nécessaire à son émergence. Cette forme, en relatant son histoire comme on relate un rêve arriverons-nous peut-être à la nommer.

Avec cet objectif en ligne de mire, je vais tenter de décrire aussi précisément que possible ce qui se crée volontairement à partir du cadre, pour que se dessinent clairement les contours du contenant qui rend cette forme perceptible.

Le paradoxe de devoir conceptualiser le non-conceptualisable qui devenant conceptualisé n'est plus, engage à quelques stratagèmes !

Je vais donc tenter de décrire comment ce quelque chose apparaît, car c'est bien d'une apparition dont il s'agit. On ne la tient pas, insaisissable, on la voit par moments car on peut la regarder parce qu'on a travaillé et développé une faculté particulière de regarder.

#### Incertain regard

Ainsi tout commence-t-il par le regard et la manière de développer une autre façon de regarder pour faire voir l'aveugle en quelque sorte.

Saisir cette apparition, presque un fantôme qui n'est pourtant pas une vision, nécessite l'acuité d'un certain regard. Ce regard qui doit être aiguisé ne s'applique pas seulement à ce que voit l'œil organe des sens mais à ce qui vers l'intérieur et jusque dans l'intime nous est étranger. La clinique enseigne que la reconnaissance et l'acceptation de cet étranger en soi ouvrent sur la reconnaissance et l'acceptation de l'autre étranger. Le travail de chacun sur son propre regard développe dans les groupes un regard collectif particulier (ce qui a eu pour conséquence de faire bifurquer le mien vers l'exploration approfondie de l'articulation entre regard individuel et regard collectif). Cette articulation qui produit de l'intelligence groupale m'a incité à penser l'intervalle comme source de dynamique collective.

L'acuité du regard se développe d'abord en le dissociant de l'écoute. Ce regard enchaîné à la parole du locuteur, accroché au récit, je me suis employée à le décrocher.

D'un point de vue métapsychologique, où et quand le sujet entre-il dans une logique du regard ?<sup>8</sup> (Paul Laurent Assoun) Est-ce dans cette scène pré-originale de la séparation et de la perte de vue

<sup>8</sup> Paul Laurent Assoun *Le regard et la voix- leçons psychanalytiques sur-* Tome 1 Fondements — poche psychanalyse — Antropos 1995 ; p. 58.

9 Id.

de l'objet où le regard trouve son empreinte primitive de douleur ? Freud lie l'expérience du regard à la perte de l'objet, moment traumatique d'angoisse pure où la disparition momentanée de l'objet se confond en un vertige avec la perte réelle<sup>9</sup>. Perdre de vue équivaldrait à perdre tout court. Cette douleur renvoie-t-elle à l'angoisse originaire qui aurait en quelque sorte trouvé son objet ?

L'action de re-trouver l'objet perdu fonctionnerait comme une actualisation a posteriori et rétroactive d'un désir de trouver ce qui ne s'est su existé que par cette actualisation dans le désir des retrouvailles.

## 2. Deuxième métaphore : La peinture

Revenons à notre scène. Nous l'imaginerons comme un atelier de peinture où il y aurait trois types de personnages. Des peintres (sujets qui regardent), des modèles (acteurs, sujets du jeu de rôle et objets regardés) et un tiers qui regarde les peintres regarder les modèles (le psy). Dans cet atelier imaginaire, devant chaque peintre sur des chevalets virtuels son tableau (le « vu » de l'objet qu'il regarde). Ces peintres imaginaires ont une particularité, ils peignent avec leur regard. Les modèles ne sont pas statiques, ils jouent des rôles improvisés. Avec leurs regards, les peintres peignent les modèles en silence, ils arrêtent de peindre quand le jeu de rôle s'achève. Le tiers, le psy demande à chacun de commenter à tour de rôle son tableau. Les peintres commentent l'image fixée par eux de l'objet qu'ils ont vu, ils ne commentent pas le jeu. Puis les acteurs parlent aux peintres et au tiers de ce qu'ils ont éprouvé dans leur jeu. Chaque peintre mesure le *décalage* entre son tableau et le modèle (à travers le discours des acteurs sur leur éprouvé) et le décalage entre son tableau et celui des autres peintres. Tous ces décalages fonctionnent comme les facettes d'un miroir qui réfractent chacune des réalités différentes. Ce miroir turbulent dévoile que la réalité n'existe pas et ouvre pour chacun une petite lucarne sur la possibilité du réel. « Si personne ne voit ce que je vois cela veut dire que nous ne regardons pas la même chose. » Cette réalisation soudaine est une violence, elle provoque une suspension momentanée de la respiration, comme une syncope.

Lorsqu'il dépeint le jeu de rôle, comme une installation vivante, le regard du peintre passe du modèle au tableau. Au passage, il se déprend de la fascination hypnotique en se retournant vers un autre objet. Il y a en effet, dans le regard voyeur quelque chose proche de l'hypnose.

Quelle est la nature de cet autre objet ? Quand le peintre parle de son tableau à haute voix, il s'adresse à lui-même et s'informe de ce qu'il ne savait pas qu'il savait.

Indirectement, « cela » s'adresse aussi aux autres peintres qui en regardant leur propre tableau tout en entendant son discours ont accès à une autre vérité.

« Cela » s'adresse aux modèles eux-mêmes qui entendent une vérité du peintre sur son tableau à propos de quelque chose qu'il a capté d'eux.

Chaque peintre en prenant la parole et en racontant de vive voix son tableau, parle au travers de sa production, du modèle en tant que sujet. Cette position lui confère une fonction de passeur.

Le modèle, l'acteur du jeu de rôle, entend du peintre en présence des autres peintres et du tiers quelque chose de ce qu'il a transmis en étant protagoniste de l'installation vivante. L'installation vivante constitue un contexte qui fait exister le modèle acteur dans un temps et un espace. Cette existence n'est ni substance ni identité, elle est productrice de nouveauté. L'interprétation des peintres à chaque fois nouvelle est un renouveau de sens pour chacun et pour tous dans le groupe.<sup>10</sup> (Ouaknin)

Pour que ce « non-dialogue » entre peintres et modèles puisse advenir et se maintenir, le tiers, clinicien, psy, soutient le cadre, il en est le garant en soutenant que le discours du peintre sur son tableau est un discours de vérité non négociable. Chaque tableau est un original et ne se compare qu'à lui-même. Aucun ne peint le même objet car à partir de la scène qu'il observe c'est l'objet qui lui fait un clin d'œil. L'objet lui dit : « tu ne le sais pas encore, mais tu me vois parce que tu me reconnais ». C'est bien l'objet qui attire le regard selon l'expression consacrée.

Ainsi ce dispositif fictif détourne le regard des protagonistes de leurs visions habituelles. Cette supercherie permet le dessaisissement du regard, processus par lequel le groupe se détache de son regard voyeur.

Sur cette scène bizarre qui n'en est pas une, on pourrait dire sur « l'a-scène », un miroir vivant est parfois posé, il est pourvu d'une profondeur qui lui permet de restituer ce qu'il absorbe en le transformant.

Concrètement, l'agencement est le suivant : aux peintres et aux modèles de notre atelier - fiction s'ajoute le miroir. Sur la scène avec les acteurs, deux personnages assis dans un coin un peu éloignés du jeu se font face de trois quarts, leurs genoux se touchent presque ; un quart face au jeu qu'ils observent en silence. Ce « miroir » a pour consigne de regarder le jeu. Les acteurs, selon un protocole défini peuvent se tourner vers le miroir. Le miroir à deux voix se met alors à se parler à lui-même, il parle de ce qu'il a vu. C'est un dialogue interne qui ne vise personne en particulier. Le miroir turbulent est un « objet flottant »,<sup>11</sup> l'image vue dans le miroir n'est pas le sujet qui s'y regarde, mais elle le révèle à lui-même, c'est un entre-deux qui permet les décalages, les glissements, les découvertes. Le miroir organise l'espace en deux mondes liés par une mutuelle interrogation<sup>12</sup> Les glissements répétés d'une dimension à l'autre favorise la prise de conscience des paradigmes de pensée dont la révision est condition d'un authentique changement (Morin, 1991).<sup>13</sup>

La scène matérialise un univers onirique, chaotique et surréaliste qui sans être psychotique déconnecte la logique pour en créer une autre, pose le désir du psy à un moment et le dépose à un autre.

C'est un univers changeant dans lequel le clinicien se dessaisit de quelque chose mais pas de tout, un colin-maillard avec des règles qui autorisent les points aveugles et désorientent dans l'étiayage. C'est un saut à l'élastique qui retient par le pied : un saut dans le vide qui

10 Marc-Alain Ouaknin *Lire aux éclats Eloge de la caresse* - Points - éditions du Seuil. 1994

11 Philippe Caillé Yvelyne Rey - *Les objets flottants Méthodes d'entretiens systémiques* - collection Psychothérapies créatives - éditions Fabert 2004.

12 Idem, p. 181

13 Ibidem, p.183



maintient attaché sans enlever les émotions, ni le sentiment du risque.

C'est un univers instable qui bouge et change comme un kaléidoscope. Un moment, c'est un tableau, l'autre ça ne l'est plus, un moment l'installation, un moment autre chose. Le regard vacille car l'objet clignote.

C'est un cadre fort qui contient le chaos. Une fixité dont la règle est mouvement, un paradoxe permanent.

Le tableau parle de lui-même à son créateur, l'ambiguïté de la formule expose le paradoxe de l'auto observation et la méthode par laquelle il peut se penser. La création parle au créateur de ce qu'il est par le truchement de son tableau : là où je ne peux pas me voir, je peux voir le tableau que je peints de moi-même d'après le reflet que l'objet qui me regarde me renvoie de l'objet du réel.

Mais ce tableau-là ne sera jamais tout à fait moi car il appartient à une autre dimension, une dimension picturale, métaphore visuelle à propos de laquelle je peux cependant parler et m'approcher ainsi de cet Autre du réel.

Interrogés sur leur tableau, les peintres déroulent une explication de leur porte d'entrée sur la scène regardée. La porte d'entrée, point d'achoppement entre le réel et le symbolique est ce qui fait contact entre le « vu » du modèle et l'objet du réel dans un décrochement, un changement de dimension.

Ce décrochement supprime les connecteurs logiques en faisant passer d'une scène vivante qui a sa propre logique de mouvement et de paroles à une image fixée sur un tableau qui n'est qu'une représentation de l'autre. Mais comme le tableau lui-même est fictif, il est une façon de parler du regard de l'observateur. Le contexte devient onirique, la grammaire n'existe plus et pour parler de son « tableau », le peintre invente une autre « grammaire » à partir de ce qu'il a lui-même figuré et qui le regarde.

Les signes n'appartiennent pas au même code, en introduisant ses propres connecteurs logiques qui parlent de son positionnement, de ses a priori, donc de lui et non de l'objet, il crée une autre vérité.

Le peintre retire les connecteurs logiques de la production langagière sur son propre tableau afin de retrouver comme dans le rêve ce qui a fait contact et de reposer les questionnements soulevés par sa production avec de nouveaux connecteurs. La production langagière sans connecteur figure le cœur de ce qui fait contact non seulement avec une parcelle du réel mais aussi ce qui a fait rencontre chez l'autre. En retirant les connecteurs logiques on supprime la causalité propre à chacun pour retrouver ce qui s'est rencontré entre deux sujets en l'occurrence, le modèle et le peintre.

Un tableau n'est pas le réel, c'est un tableau, une autre dimension qui nous permet de penser un événement non figurable. Ainsi en est-il de notre scène, elle est comme l'atelier d'un peintre mais n'est pas l'atelier du peintre, c'est une représentation qui nous permet de penser un événement non figurable (Daniel Arras).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Daniel Arras - *On n'y voit rien : descriptions – folio essais*

En situant l'installation vivante dans deux dimensions, celle du tableau donc du pictural immobile et celle de la scène, espace de mise

en jeu, la fiction n'est pas une mise en abyme de deux systèmes de signes. Elle les présente façon cubiste en même temps sur la même scène éclatée, mais le cerveau la met en décohérence : le regard perçoit une chose, le cerveau en assimile deux tout en sachant qu'elles se présentent une. Cette manière de percevoir provoque une forme de court-circuit dans la capacité d'analyse, sème le trouble et la confusion, déstructure momentanément les processus de penser, mais s'offre en même temps à la possibilité de la déstructure comme ouverture sans angoisse de destruction ou d'anéantissement.

Les principes de superposition et de décohérence sont empruntés à la physique quantique qui affirme que le principe de superposition est applicable à l'atome et que plusieurs états superposés et simultanés sont possibles mais que cet état de superposition cesse immédiatement dès qu'il y a observation, on dit alors qu'il y a décohérence lorsqu'un système A et B devient un système A ou B.

C'est le paradoxe du chat de Schrödinger<sup>15</sup> enfermé dans une boîte avec un atome d'uranium radioactif et un détecteur conçu pour ne fonctionner qu'une minute. Pendant cette minute, il y a 50 % de chance pour que l'atome se désintègre en émettant un électron, celui-ci ira frapper le détecteur, lequel actionnera alors un marteau qui brisera une fiole de poison mortel dans la boîte.

La physique quantique dira que le chat, avant observation, est vivant et mort à la fois. La vie du chat ne dépend en fait que de l'état de l'atome d'uranium. Or la physique quantique affirme que le principe de superposition est applicable à l'atome, plusieurs états superposés et simultanés.

L'état «superposé» de l'atome devrait se transmettre au félin macroscopique et le transformer en mort-vivant. Évidemment, lorsque l'on observe le chat, il y a décohérence de son état et choix d'un seul état.

Hypothèse : les deux états A et B se séparent bien lors de la mesure, mais rien ne vient trancher entre eux. Résultat : ils survivent dans deux univers parallèles. Le chat est mort dans un univers et vivant dans l'autre. Notre conscience existe dans l'état A dans le premier univers et dans l'état B dans le second. Comme nous réalisons sans cesse des actes d'observation, cela voudrait dire qu'à chaque fois, nous nous dupliquons. Il y aurait ainsi une infinité d'univers parallèles, sans possibilités de communication entre eux, où nous existerions dans une multitude d'états différents.

En appliquant ce principe, il pourrait se nouer et se dénouer, s'assembler et se désassembler simultanément dans deux mondes parallèles les mêmes éléments régis par des fonctions différentes. Deux mondes distincts mais envisageables simultanément dans un troisième dans lequel nouage et dénouage, mouvements qui s'inscrivent normalement dans une logique binaire comme deux états d'un objet, n'ont plus cours ; ils existent simultanément noués et dénoués et l'observateur peut les envisager simultanément sans être lui-même dissocié.

Le principe de décohérence force à des sauts logiques qui nous sortent des constructions qui sont les nôtres. Faire un saut logique, c'est faire un saut dans le vide. Plus nous sommes savants, plus nous

<sup>15</sup> Mécanique quantique-Chat de Schrödinger – Wikipédia Lencyclopédie libre

sommes construits par nos référentiels, plus nous avons de difficultés à imaginer un ailleurs. Imaginer un ailleurs suppose une disposition d'esprit qui inflige de faire des sacrifices : sacrifier l'intégrité de son corpus de savoir et se laisser aller à la déstructuration. La déstructure n'est pas la déconstruction, il ne s'agit pas ici de déconstruire mais bien de jouer avec les assemblages de nos constructions propres, de les laisser flotter en apesanteur dans une atmosphère de rêve et de les regarder passer dans un autre ordre, un non-ordre ou la causalité n'a pas cours.

La surprise et l'étonnement de regarder ce qui nous construit se déstructurer sans disparaître pour autant et exister sous une forme autre ne sont pas alors source d'angoisse car la qualité onirique de l'exercice ouvre à l'émerveillement.

Cette scène sur laquelle nous travaillons non pas dans sa réalité de premier ordre mais par la manière dont nous la vivons suppose pour le lecteur de faire ce premier saut dans le vide qui oblige à poser son regard autrement en faisant confiance à celui qui écrit. Faire cette demande au lecteur est une outrecuidance, mais comment, sans être paradoxal, faire ce qu'on prétend ne pas vouloir faire ?

### 3. Troisième métaphore : le théâtre

Notre scène, agencement composite, participe du spectacle vivant, forme d'œuvre éphémère qui met en scène le conflit du public et du privé (ADW)<sup>16</sup> à travers autre chose que du théâtre, en combinant différents média. Là où la scène tragique grecque inventait un espace où la parole singulière d'un sujet s'opposait à la parole publique,<sup>17</sup> l'espace que nous proposons est celui où la parole singulière d'un sujet est constitutive de la parole publique par sa confrontation à d'autres paroles singulières. À l'opposé des tragédies grecques, il ne s'agit pas d'un chœur chantant à l'unisson mais d'une suite de paroles singulières qui constituerait du « collectif » (faute d'un terme plus intéressant).

La parole singulière et la parole publique construisent dans une dialectique ce qui fonde le collectif. D'ailleurs le signifiant « parole » ne traduit-il pas la notion de subjectivité, une parole collective annonce un « collectif sujet ». Le « collectif sujet » pourrait se penser comme potentiellement le plus petit dénominateur commun d'un groupe social qui ne serait pas une foule.

Le spectacle vivant comme scène où « le surgissement de l'acteur n'est pas le surgissement d'un sujet coupable par rapport à l'ordre civique » comme le souligne Alain Didier-Weill dans « la naissance de l'acteur »<sup>18</sup> et où la loi écrite de la cité ne s'oppose pas à la loi non écrite de l'acteur. Le rapport entre la cité et l'acteur parle de public et de singulier dans une articulation qui permet de penser le lien social à travers la créativité là où il est souvent pensé en termes de réparation de déchirures ou de ravaudage de tissus sociaux.

Dans les institutions, les réflexions de ce que j'appelle ces « groupes sujets » de salariés suscitent la méfiance de la part des hiérarchies qui les considèrent comme des contre-pouvoirs inquiétants. Si les groupes créatifs inquiètent c'est peut-être qu'ils glissent effectivement

16 Alain Didier-Weill-  
Dionysos : la naissance de l'acteur  
in *Insistance – Erès - N°2 - Théâtre  
et psychanalyse*. P.11

17 idem

18 idem

bien qu'à leur insu en structures de pouvoir. L'objectif n'est pas de créer dans les institutions des contre-pouvoirs mais d'intégrer dans les structures instituées du pouvoir des processus instituant<sup>19</sup> horizontaux. Ce changement culturel passe peut-être par un changement de rapport à la loi. Le dispositif créatif pourrait bien répondre à la question du sujet coupable finalement d'être sujet dans la cité. Dans le rapport entre le chœur et l'acteur, il se joue un rapport qui met en scène le regard d'une foule sur un sujet, quelque chose de l'ordre de la fascination hypnotique envers le sujet et hypnotisant pour lui, une forme d'invocation collective qui pourrait s'écrire sous une de ces formes : « rejoins-nous ou tu es un paria » « rejoins-nous ou tu es dans les limbes » « rejoins-nous ou tu meurs ». Devant une telle alternative, l'attraction est irrésistible et face à cela, quel sujet solitaire se risque à résister sans en payer un prix, le prix d'être sujet du désir. Cela nous ramène au regard.

Il y a dans le regard des spectateurs une jouissance scopique qui constitue le groupe en groupe voyeur. On se situe bien là du côté de la perversion, destin de la pulsion scopique vers un but de jouissance voyeuriste.

Freud considère que la perversion et la sublimation sont deux destins de la pulsion très proches l'un de l'autre dans la mesure où toutes les deux visent des retrouvailles avec l'objet. Là où la sublimation est une satisfaction pulsionnelle autorisée et socialement valorisée la perversion ne l'est pas. La sublimation vise à souligner l'espace vide de la chose en l'informant quand la perversion vise à la dénier. Informer sur le vide de la chose, tel est bien l'objet du travail.

Freud ajoute à propos de la création que « la faiblesse de cette méthode réside en ceci qu'elle n'est pas générale, qu'elle n'est accessible qu'à peu d'hommes » et considère la sublimation comme une capacité innée qui n'est pas changeable par la psychanalyse. Mais poser que l'objet « regarde » le sujet n'autorise-t-il pas à envisager le déni de la réalité de l'objet comme une « simple » incapacité à le « voir » ? Comme un point aveugle du sujet qui regarde ? Le travail sur le regard qui stimule la capacité à voir ce qui jusque-là nous était invisible contribue à réduire à chaque exercice de petites particules de la cécité partielle de chacun.

Le rejet de l'objet, processus archaïque qui survient avant le signifiant ne pourra pas changer de statut à travers une reconnaissance par le signifiant, le regard de l'enfant qui a vu est inscrit dans une non-mémoire. Ce regard pourrait-il se re-trouver ? Les retrouvailles ne seraient alors pas avec l'objet mais avec le regard sur l'objet rejeté, un non-objet, un trou reconnaissable au sentiment très fort qu'il procure. C'est une perception esthétique du trou qui attire le regard. Le trou qui fut l'objet du refoulement parfait subsiste quand même et peut être réactivé par le regard sans voix et le ressenti corporel comme une trace scripturale de la disparition initiale de la partie perdue.

Ce qui serait retrouvé serait des « signes » marqueurs d'une première coupure brute advenue sur le corps. Ces objets que le sujet n'a jamais eus puisque c'est de leur retranchement qu'il advient comme sujet, cette « mémoire immémoriale »<sup>20</sup> que Freud appelle la Chose,<sup>21</sup> des fragments du corps réel qui constituait le sujet à un stade pré signifiant avant que le signifiant ait assuré la relève de ces premiers

19 Eugène Enriquez- De la horde à l'état- essais- Folio

20 Henri Rey-Flaud - *Le démenti pervers. Le refoulé et l'oublié* - Aubier. 2002 - Collection La psychanalyse prise au mot. Pages 50 et 51

21 S. Freud, « *L'Esquisse* », (La Naissance de la psychanalyse)

signes. Le trou du regard qui se retrouve au travers de cet éprouvé intense peut alors se garnir des formes les plus inventives sans que le désir de le combler ne l'embarrasse.

C'est d'avoir vu cet éprouvé sous forme de syncope ou de sanglot et d'avoir pu en mesurer les effets libérateurs qu'est né mon désir d'explorer son occurrence. La méthode se fonde sur la répétition de séquences qui mobilisent le corps et l'esprit, l'esprit et le corps dans des cadences arythmiques. Ces scansions dysharmoniques visent à couper brièvement le souffle, à court-circuiter le temps linéaire des résistances, à embrouiller le cerveau analytique pour que le cerveau créatif prenne la relève, à faire de la créativité la fille du chaos.

Antonio Quinet (*Le trou du regard*) appelle le regard : ce trou illuminé et jouissif qui se place au lieu de l'Autre pour le sujet. À l'excès de jouissance de la société scopique, nous dit-il, il s'agit d'opposer une éthique du regard, comme cause du désir, une éthique du désir à une éthique de la jouissance.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Antonio Quinet – *Le trou du regard* - lacanian.memory.online.fr

Ainsi, changer le regard voyeur en regard voyant serait un changement éthique qui procéderait d'une réorientation de la pulsion scopique. Du déni de l'objet à sa reconnaissance, le détour passe par l'objet intérieur qui s'éclaire d'avoir été frappé par l'objet extérieur, celui qui regarde le sujet parce que l'objet intérieur préexiste sans savoir qu'il existe, son existence jusqu'ici à l'état potentiel, révélée.

Le travail d'aller-retour entre l'objet de la réalité qui regarde l'objet du réel et qui permet au sujet de le voir – et parce qu'il l'a vu peut aussi voir l'objet du réel – cet aller-retour chez chaque sujet, adoubi du décalage que cela produit entre tous les sujets du groupe est le processus par lequel le groupe passe d'un statut de groupe voyeur à un statut de groupe voyant. Ce processus (dont l'explication un peu alambiquée) constitue un invariant du parcours. Rendu possible par la dialectique entre le vécu de la situation et l'élaboration sur le vécu de la situation, en le confrontant à la parole des autres et en l'interprétant.

C'est une confrontation sur l'intervalle qui, en décalant les regards déjoue l'agressivité qui peut naître, dans les groupes, de la confrontation des personnes. Les débats qui en résultent peuvent être très vifs, mais ils restent sereins dans la mesure où les enjeux de pouvoir sont considérablement diminués. Le changement provoque l'étonnement mais aussi le désir des participants de transférer ces rapports dans les institutions sur la scène professionnelle.

Apprivoiser l'incertitude et la peur du vide est un processus d'apprentissage. C'est questionner l'évidence de ce qui se voit ; mettre en interrogation les certitudes que les sens donnent de la réalité et qui semblent a priori inamovibles ; faire vaciller ces « vérités » de premier ordre en détournant l'attention de l'objet vers la source du regard qui procède d'un renversement dans la direction sujet objet et questionne l'objet dans ce qu'il convoque du regard. L'objet me regarde, que me dit-il ? Parce qu'il est surprenant, ce questionnement surréaliste est agissant. Le temps d'arrêt qu'il impose suffit à dévier le regard.

Susciter les interrogations qui font émerger des éléments du réel comme des pièces dissociées d'un puzzle sème la confusion. La confu-

sion, nécessaire transition, est cet invariant qui pousse au désir de rassembler les morceaux en un tout car aucune alternative ne semble à ce moment concevable. Au cours de cette tentative de reconstruction imaginaire du tout, les pièces du puzzle s'amassent sans s'emboîter, dénuées de sens pour le sujet, elles renforcent la confusion.

Puis, une vérité éclate, soudainement comme un insight : le puzzle n'existe pas ! Rien ne s'agence à partir des pièces dont l'existence elle, est pourtant bien réelle. Les règles habituelles ne s'appliquent plus et les nouvelles sont encore inconnues. Face au vide comme au bord d'une falaise, vide de représentation, anxigène, chacun se raccroche à ses morceaux comme à une planche de salut.

Mais, quand le mot est lâché, la représentation de son existence donne au vide une place envisageable. Figurable par les mots qui le qualifient, il soulage de l'angoisse ressentie lorsqu'il n'est qu'à l'état de vécu. Les mots opèrent la transmutation du ressenti d'angoisse en information sur le vide anxigène. L'apprentissage consiste à appréhender l'éprouvé comme information sur sa peur du vide.

Apprivoiser la peur du vide, en faire le seul espace possible à la créativité, résume l'objet de cette clinique.

Des certitudes éparées à l'art du vide, la disposition créative transporte du certain à l'incertain suivant un itinéraire inverse à la logique de premier ordre qui nous fait croire que ce qui est concret est certain et ce qui est vide est incertain. Du concret sans substance au vide substantiel, c'est un voyage à rebours : la créativité est accession à l'art du vide à partir de morceaux solides et résistants qui s'agencent en une incomplétude qui les éclaire.

L'itinéraire consiste à ne pas recoller les morceaux épars pour en faire un tout imaginaire, mais à comprendre que le tout est illusoire et que les morceaux ne se recollent pas. Concrétions solides et blocs de certitudes aux apparences logiques dans ce qu'ils montrent d'un rapport au monde, ils apparaissent soudain quand ils sont mis bout à bout comme les éléments d'un puzzle chimérique.

L'itinéraire consiste à construire ce non - agencement élégant dont l'image aérienne flotte tel un hologramme sans qu'on puisse la tenir ni la contrôler, mais seulement la faire exister par une authentique disponibilité.