

Jean-Michel Vives

Création et clinique psychanalytique

J'aimerais, à partir de deux vignettes cliniques extraites de ma pratique de psychanalyste, interroger l'utilisation des processus de création dans une démarche thérapeutique. Les deux exemples choisis pour introduire mon propos ne concernent pas directement ce que l'on a pris l'habitude de nommer l'art-thérapie. En effet, dans ces deux cas, l'apparition de l'acte créatif a correspondu à un moment de l'analyse et non à une démarche initiale que j'aurais pu impulser. Le choix de ce matériel clinique s'est imposé à moi car il me semble permettre l'abord, sous un angle rarement envisagé, des liens unissant art et thérapie : non le récit d'une expérience thérapeutique faisant intervenir la danse, le théâtre, la musique ou la peinture, mais la tentative de comprendre, à partir de l'émergence surprenante de l'art au cours des séances, quels peuvent en être les usages et les enjeux.

Pour illustrer cela je relaterai tout d'abord un des moments féconds de l'analyse d'un homme d'une soixantaine d'années, monsieur F., venu me consulter à la suite du décès de son fils âgé de vingt-huit ans. Décès ayant entraîné chez lui l'apparition d'une angoisse massive accompagnée d'un état dépressif grave qui dure bien au-delà de ce qui est considéré comme la période de deuil. Monsieur F. pleure beaucoup durant les séances, il me parle bien sûr abondamment de son fils et de l'étrange sensation de vide insondable qu'a entraîné sa mort. Il ne cesse de répéter : «Je me sens vidé». Au bout de quelques semaines il m'avoue, avec une certaine gêne, qu'il a constamment le visage de son fils devant les yeux, et ce, de façon très nette, comme une photographie. «Je pourrais le dessiner» répète-t-il à plusieurs reprises. Je lui propose alors d'essayer. Il accepte, visiblement

surpris. Commence alors une série de portraits qu'il réalise en silence assis sur le divan posant la feuille sur ses genoux. La séance dure le temps nécessaire à la réalisation du dessin, et oscille entre quinze et cinquante minutes. Je reste la plupart du temps silencieux. Une fois le portrait terminé, il me le tend, le commente parfois et récupère celui de la semaine précédente qu'il a laissé en dépôt. Cela dura vingt-huit séances. Le rapprochement avec l'âge de son fils me paraît aujourd'hui presque trop évident même si je ne m'en aperçu pas tout de suite, n'ayant pas accès à la série complète des dessins. Lors de la remise de ce qui deviendrait le dernier dessin, monsieur F. me dit «je crois que là ça suffit. Le visage de mon fils ne m'obsède plus et je me sens moins déprimé.» L'analyse reprit alors sous une forme plus classique.

Monsieur F. n'avait jamais eu d'activité liée au dessin et malgré ce, il montra un réel talent dans l'exécution de ces différents portraits. Ce qui me semble particulièrement remarquable au cours de ces sept mois est l'évolution de l'organisation du portrait. Les premiers tentaient, semble-t-il, de coller au plus près à l'image interne - quasi hallucinatoire - qui hantait mon patient. Ils étaient réalisés avec une application quelque peu scolaire, leur intérêt esthétique était indéniable mais aucune ouverture n'était ménagée dans le dessin. Monsieur F. reprenait sans cesse le portrait, ajoutait des détails, retouchait, raturait... Pourtant la figure ne devenait pas visage. Ce n'est que vers la fin que quelque chose se modifia dans le dessin sans qu'il soit réellement possible de définir précisément en quoi consistait ce changement si ce n'est, peut-être, le fait que les traits semblaient brouillés ce qui leur donnaient une étrange mobilité. Toujours est-il qu'alors, au-delà de la figure, apparaissait un visage qui n'était plus simplement une image.

Les analyses de J. Oury me semblent pouvoir nous permettre de comprendre ce qui est ici en jeu. «*Quand on regarde un tableau, tel un portrait de Giacometti, toute cette épaisseur, tout ce qui apparaît là, montre bien quelque chose qui n'est pas de l'ordre du spéculaire.*

C'est un portrait certes ! Mais ce n'est pas une figure telle qu'on se la représente. Giacometti explicite très bien que ce qui transparait à travers ce qui apparaît, c'est ce qu'on pourrait appeler le visage, c'est à dire ce qui n'est pas cernable Il faut bien le distinguer de la figure (...) Le visage ce n'est pas du tout un reflet. C'est quelque chose qui est non cernable, non dessinable. Giacometti en arrivait à dire que c'est ce qui est irréprésentable. C'est pour cela que c'est un cheminement infini. Cet irréprésentable est quelque chose de l'ordre de ce qu'on pourrait appeler «la chose», das Ding.» (2)

Que s'était-il passé durant ces presque sept mois ?

Lacan nous propose une voie qui me paraît pouvoir rendre compte avec pertinence des faits cliniques rencontrés ici. Pour comprendre le mécanisme de la sublimation, il fait appel au concept de Chose - qu'il faut différencier de l'objet - concept introduit par S. Freud dans *L'Esquisse d'une psychologie scientifique* en 1895, où il nous montre l'objet primordial divisé en deux parties. L'une s'impose au sujet comme une structure, un ensemble constant, une Chose, l'autre pouvant être identifiée à partir des traces mnémoniques. Autrement dit, cette dernière peut être accueillie dans les signifiants, alors que la première ne le peut. Le complexe du prochain se ramènerait à deux parties, une pouvant être assimilée au système de connaissance pris en charge par le signifiant; un autre ensemble constant, persistant, réfractaire est ce qui dans l'autre s'impose comme la Chose. Cette Chose est hors temps, hors champ, c'est un trou radical dans le savoir du sujet.

Au fond qu'est-ce que la Chose (Das Ding)? C'est ce qui de l'objet premier ne saurait entrer dans le langage, expulsé, véritable case vide au cœur de la subjectivité autour de laquelle s'organisent les représentations. La réalité est alors ce qui va venir masquer l'absence de la Chose, la réalité fait bouche-trou de Das Ding ; elle est réalité psychique régulant le principe de plaisir, permettant ainsi la poursuite de la quête désirante et de ses investissements sur les objets substitutifs, et particulièrement sur les objets sublimes dont nous verrons plus loin le lien qu'ils entretiennent à la Chose. Du même coup on repère que le terme de réalité ne recouvre pas le terme de Réel, pas même celui d'extériorité. La réalité est ce qui fait écran au vide de la Chose. A ce vide, se substitue une organisation signifiante de représentations qui circonscrivent

ce trou autour duquel s'organise la psyché. La réalité peut être ainsi considérée comme faisant partie de l'ordre du fantasme (mais ce n'est pas un fantasme). J.Lacan évoque enfin la Chose, comme le terme impossible à atteindre, pour toujours perdu de la quête et du désir. Das Ding est cette dimension qui manque aux objets investis pour étancher le désir, faire qu'il puisse s'abolir dans un repos qui éteindrait toute demande. A partir de là on peut comprendre que la Chose est à la fois coupure, mais aussi lien de recherche avec le monde sans que l'homme jamais y puisse trouver un lieu de séjour.

Pour J. Lacan l'activité sublimatoire touche au Réel et ce, en «élevant l'objet à la dignité de la Chose». Nous y reviendrons, mais retenons déjà que l'acte de création tenterait de retrouver, quelque Chose, qui serait à la fois, dans la production artistique, cachée et montrée.

« Bien sûr, les œuvres de l'art imitent les objets qu'elles représentent, mais leur fin n'est justement pas de les représenter. En donnant l'imitation de l'objet, elles font de cet objet autre chose. Ainsi ne font-elles que feindre d'imiter. L'objet est instauré dans un certain rapport à la Chose qui est fait à la fois pour cerner, présentifier, et pour absenteifier. (...) Plus l'objet est présentifier en tant qu'imité, plus il nous ouvre cette dimension où l'illusion se brise et vise autre chose.» (4)

En fait ce à quoi tendait monsieur F. à travers ces différents portraits, est moins, me semble-t-il, la restauration-réparation de l'image de son fils perdu, que la possibilité à travers l'irréprésentable d'un visage d'établir, à nouveau, un contact avec cet objet primordial perdu. Par-delà la figure ce qui est visé ici est cet avant de la re-présentation à laquelle s'articule la relation d'objet, avant où pourrait s'établir un contact avec la Chose. Le dessin me paraît être ici un substitut, non de soi-même ou de l'autre disparu, mais de ce dont il est question de soi-même dans son rapport à l'Autre, c'est à dire de ce qui est en question dans sa propre structure, autrement dit de ce qui est en question dans le transfert.

Les manifestations cliniques qui ont amené monsieur F. à consulter étaient essentiellement un état dépressif grave accompagné d'une angoisse massive et il me semble judicieux de montrer ici comment ces manifestations elles même s'articulent à la Chose. En effet, l'angoisse signe pour J.Lacan l'approche de la jouissance en tant qu'opposée au désir. La jouissance est du côté de la Chose, le désir vient

de l'Autre. Ainsi l'angoisse peut-elle être considérée comme un phénomène de bord, «*béance où la constitution de l'image spéculaire montre sa limite, limite de la scène psychique, fenêtre qui s'ouvre sur le vertige.*» (5)

Hors de ces moments de vacillations, le sujet s'assure un fonctionnement homéostatique grâce à la scène psychique, formation représentative visant à dissimuler et protéger de l'émergence du Réel et du vide de la Chose. Mais parfois l'imprévu fait irruption dans la vie du sujet, (dans le cas de monsieur F. il s'agit du deuil de son fils qui est à proprement parler impensable) le montage psychique ne suffit plus à protéger du Réel, l'angoisse fait alors son apparition, signant l'effraction de cette scène et son vacillement sous le poids du Réel. Il n'est pas rare que l'avènement de cet imprévu s'accompagne d'un sentiment d'impuissance. Apparaît alors ce qui est communément appelé dépression, qui n'est pas une affection en soi mais marque l'effraction de l'écran de représentations, la défaillance du sujet et son renoncement. Les représentations (images et mots) vacillantes deviennent par là même, pour un temps, impropres à protéger le sujet et dans ce même mouvement découvrent ce qui jusqu'à présent avait été dissimulé : la place de la Chose est vide, il n'y a pas de souverain Bien.

C'est je crois ce que viennent nous montrer l'apparition de l'angoisse et du vécu dépressif chez monsieur F. : à l'occasion du décès de son fils, tout se passe comme si, devant la réélaboration de l'expérience de la castration rendue nécessaire par la perte, le montage psychique ne pouvait pas (ou plus) jouer son rôle de «bouche-trou», entraînant les manifestations cliniques décrites. L'introduction du dessin, au cours de la cure, a permis - nous verrons plus loin comment - un travail de mise en représentations qui tout en reconnaissant le vide, l'absence, le rien, a permis de lui donner une forme. C'est cette redistribution des représentations dans la création de quelque chose venant en lieu et place de l'absence de la Chose qui me semble être l'embrasseur d'une possible action thérapeutique de l'art.

Je voudrais, avant de poursuivre l'exploration de cette voie, relater le cas d'une jeune femme pour qui un processus de création fut lui aussi décisif au cours de la cure.

Madame S., âgée de trente ans, est venue consulter pour des épisodes de tachycardie associés à des angoisses de mort et un sentiment

de danger imminent. Ses symptômes sont survenus à la mort de son père et connaissent une recrudescence importante à chaque date anniversaire du décès qui a eu lieu, à l'époque où je la rencontrai, il y a cinq ans. Le matériel œdipien est, bien sur, dès le début très important mais son analyse n'entraîne que peu de changements. En fait, un des moments-clé de la cure fut le récit qu'elle fit d'un processus de création. Madame S. travaille dans le milieu de la mode et s'occupe tout particulièrement du département cosmétiques et parfums d'un célèbre couturier. A l'époque où se déroulait son analyse, madame S. avait pour tâche le lancement d'un nouveau parfum dont elle devait trouver le nom et le dessin du flacon. Elle était durant cette période obsédée par le regard de son père sur son lit d'hôpital, où il devait mourir, alors qu'il ne pouvait plus parler et qu'elle attendait un signe de lui, qui lui aurait fait comprendre qu'il la pardonnait. Cette évocation était toujours associée à l'odeur très particulière qui régnait dans la salle de réanimation. Le «décollage créatif» (pour reprendre une expression de D. Anzieu) eut lieu par le truchement d'un tableau de René Magritte intitulé : *l'avenir des statues* qui représente un masque. Cette œuvre s'imposa immédiatement à elle comme devant servir de source d'inspiration quant à l'élaboration de la forme du flacon. Lorsque j'allai consulter une reproduction de ce tableau je m'aperçus qu'il s'agissait en fait d'une interprétation du masque mortuaire de Napoléon où certains morceaux semblent manquer, essentiellement autour des yeux. Au cours de la séance suivante je lui fis part de cette découverte. Elle me répondit qu'elle ne l'ignorait pas mais que ce qui l'avait touchée était moins l'idée de la mort, même si elle pensait bien que cela n'était pas étranger à l'émotion qu'elle avait pu éprouver, que «les trous, les manques contenus (on voudra bien ici entendre le double sens de contenir : à la fois renfermer et retenir) par le masque». Après un long moment de silence elle reprit alors un matériel associatif obscur qui était apparu aux cours des séances précédentes et, quittant le seul registre œdipien, aborda une problématique plus archaïque liée à une situation infantile où, hospitalisée, il lui semblait que s'était exercée à son égard une violence insupportable condensant de façon saisissante les «trous», l'odeur (déplacée ensuite dans son intérêt pour le parfum ?) et le regard de l'autre. Cette situation avait entraîné un sentiment de détresse et d'impuissance absolu sur lequel aucun mot n'avait pu

alors être posé. A la suite de cette séance les symptômes disparaissent et elle choisit - à son insu - le nom du parfum qui consistait en une anagramme d'une partie du mot réanimation, mot qui faisait le lien entre la mort de son père et la situation infantile.

Une interprétation un peu rapide nous conduirait à voir dans le masque-flacon une réparation, une «réanimation» du père mort. Or cette interprétation, même si elle est en partie recevable, me paraît rater ce qui fait la spécificité même de l'introduction (voulue ou non) de la création dans le cadre de la thérapie : la possibilité de travailler une dimension pré-oedipienne, pré-spéculaire, pré-représentative, comme nous le montre le cas de madame S.. Dimension qui interroge moins les modes désirant du sujet (les relations d'objet) que le devenir sujet même et son inscription dans le champ du désir. Monsieur F. comme madame S. mettent en forme («enforme» selon le néologisme proposé par J. Lacan), et non seulement en figures ou en représentations, le vide auquel les a confrontés la proximité de la mort et établissent un type de rapport au Réel qui n'est plus uniquement de suture. Le passage de la suture symptomatique à l'ouverture sublimatoire s'effectuant à partir de la rupture qu'implique l'acte de création. L'objet absolu manque peut être, mais le sujet découvre aussi que l'on peut aussi investir les objets pour ce qu'ils sont : non l'objet du désir impossible mais des objets pour le désir, dont font partie les objets sublimes comme l'art.

A partir de là comment peut on comprendre que le processus de création convoque et permet de travailler cette dimension du pré- ?

Henri Maldiney dans un recueil de textes intitulé *«Art et existence»* définit œuvre d'art par son existence, c'est à dire sa tenue hors soi. *«Une œuvre d'art, dit-il, existe à ouvrir sa voie sans que l'une précède l'autre. Elle est en précession d'elle-même et contredit par-là, c'est à dire par où elle est œuvre d'art, à toute positivité et à toute tentation de déterminer son être dans la forme de l'objectivité.»* (6)

Autrement dit, une démarche réellement créative interdit toute tentative d'objectivation. Œuvre d'art n'est pas un objet et sa rencontre (le mot pointe bien le choc -contre- de l'instant) ne peut s'effectuer que dans un rapport de surprise.

C'est cette surprise, je le crois, qui dans la rencontre médiatisée par l'art, permet d'activer une dimension originale que je qualifierai d'originale et ce, en touchant le sujet, par-delà sa psychologie.

La rencontre avec œuvre d'art (constituée ou en constitution) serait, à partir de là, ce qui dans son avènement (à-venir) disqualifie, désigne sans le détruire le montage psychique défensif du sujet qui trouve ici entre rupture et suture une occasion de se déprendre des signes dans lesquels il se prenait et se comprenait. Il entre en désistance après avoir été en résistance. Comment ?

Le montage psychique du sujet qui apparaît dès la première frustration a pour but de s'illusionner et de tenir la violence du Réel à distance. Cette activité psychique transforme, par l'intermédiaire des représentations (images et mots) le Réel en réalité psychique. L'être humain est en partie le produit de constructions imaginaires et idéales qui déterminent un monde, une aire privilégiée où il semble régner, mais qui se révèle en fait être celle de son exil. Il se perçoit, pour cette raison, tout d'abord comme un dedans, une intériorité nécessaire parce que subjectivante, mais abusive parce qu'aliénante. C'est cette illusion que l'œuvre d'art dénonce, non pour la détruire ce qui mettrait en péril l'existence même du sujet qui se soutient aussi de cette illusion, mais pour pointer qu'un autre type de rapport au Réel est possible. Car l'art mène le sujet par le chemin le plus bref en ce lieu d'inconfort où il lui est signifié qu'il est enfin au contact de ce qui n'a pas été cultivé pour satisfaire son attente.

Non du prêt-à-penser mais l'hétérogène, l'irréductible altérité, l'autre côté, les mots indicatifs ne manquent pas pour signaler la consistance rebelle qui ne se laissera pas capturer au jeu de la représentation. Lorsqu'il s'agit d'art nous n'avons pas à faire à des objets mais à des choses à travers lesquelles la Chose est visée.

Comme le montre H. Maldiney, s'inspirant ici des analyses de M. Heidegger le rapport de la chose à l'objet est celui du non-thématique au thématique. En effet, l'objet comme son étymologie même nous l'indique : ob-, en face, est ce qui est jeté en face. L'objet répond à une perception objectivante, c'est à dire une perception qui situe ce qui avait été jusque là éprouvé comme chose, dans un univers de représentations. Dans la relation à l'objet il y a de la mise en garde et du tenir en respect qui place le sujet

non avec, mais face à face. L'expérience de la chose nous ne l'avons au fond que dans la surprise. Nous n'avons pas avec les choses ce rapport d'objectivation car elles ne sont pas encore fixées en représentations. Il y a un monde de choses qui précède toute cristallisation en objets. L'art en est un des accès. Ce qui nous permet d'esquisser une des interprétations possibles de la définition de la sublimation proposée par Jacques Lacan au cours du séminaire VII, «*élever l'objet à la dignité de la Chose*». En effet la Chose lacanienne est bien ce non-objet (parce que n'appartenant pas encore au registre de l'en-face) premier qui une fois perdu, entraînera la relation d'objet et la mise en représentations alors qu'elle-même restera à tout jamais au sein de la psyché sous la forme d'un trou, hors représentations.

Pour expliciter sa conception de la sublimation, J.Lacan introduit l'exemple du vase emprunté lui aussi à M. Heidegger. Pour lui le vase est de l'ordre d'un signifiant avant même d'être un objet utilitaire. Il introduit dans le monde le vide en vue d'être rempli. Mais rien de ce que l'on y verse ne peut le satisfaire si ce n'est comme substitut provisoire. En fait le vase découpe au sein du monde, un vide, un creux, qui présentifie le vide de la Chose. «*Or, nous dit Lacan, si vous considérez le vase dans la perspective que j'ai promue d'abord comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide tel qu'il se représente dans la représentation, se représente comme un nihil, comme un rien.*»(8) En tant que tel le vase est un objet élevé à la dignité de la Chose. Das Ding, la Chose, par le vide qu'elle entraîne dans sa disparition, rend possible l'inscription qui sera à l'origine d'une création, d'une mise en forme possible.

La sublimation est ici de l'ordre d'un créer, d'une intrusion dans le Réel qui vise, par l'intermédiaire du vase, de l'art, de la religion ou de la science, à retrouver l'espace vide de la Chose auquel il s'agira de donner une forme. A partir de là toute activité culturelle se situe en fonction du rapport qu'elle entretient avec le vide de la Chose.

L'art, qui nous intéresse plus particulièrement ici, se caractériserait par une organisation autour de ce vide. Un des éléments que note J. Lacan est que la peinture est née dans les grottes. Événement étonnant quand on y pense, car la grotte était loin d'être le lieu le plus facile à utiliser matériellement. Or nous dit Lacan c'est le site même qui doit nous introduire à la com-

préhension de l'art préhistorique : la grotte est ici «*ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité qui est la Chose...*». (9) Comme le vase, la peinture sur les parois d'une grotte délimite l'espace de la Chose, en atteste la présence et cherche à la rendre visible sous les espèces d'une représentation. Cette tradition de la peinture rupestre se poursuit au cours d'une étape ultérieure, par la peinture dans cette autre espace clos en rapport avec l'ailleurs : le temple religieux.

Je pense qu'il est aussi possible ici de faire allusion à d'autres formes de représentations que M. Eliade repère dans ces lieux qui font ombilic. Toute structure sacrée interne comporte un point de vide qui fait communication entre les régions célestes, la terre sacrée et les régions souterraines et infernales : c'est généralement le lieu où l'on plante un arbre sacré, où l'on élève une pierre dressée (l'omphalos de Delphes qui indiquait le nombril du monde), où surgit une source «miraculeuse» (que l'on songe à la grotte de Lourdes), où jaillissent des vapeurs volcaniques (à Delphes encore). Ces ombilics occasionnent dans leur environnement toute une activité artistique : danse, musique, théâtre, processions, liturgies religieuses...

Autre approche enfin de ce même phénomène, que l'on songe ici à l'art baroque qui a sans doute porté à son paroxysme cette tension entre évocation et révocation du vide (Le Glorie del Niente...) Que nous montrent les saisissantes coupoles en trompe-l'œil (œil qui ne demande d'ailleurs qu'à être trompé dès qu'il s'agit de la confrontation à la castration !) des églises baroques ? (10) Une surcharge ornementale tourbillonnante composée de froissements d'ailes, d'étoffes aux reflets moirés, de regards qui conduisent le notre jusqu'au point central de l'œuvre où la vision se trouve destituée car débouchant sur le vide : il n'y a rien à voir. Ou plus précisément, c'est le rien qu'il faut voir, mais un rien somptueusement mis en forme sous de vibrants oripeaux. Avec ce vide même, par la création de formes exaltées qui traduisent l'irréductible tension entre le monde et la transcendance, le baroque tente de s'approprier ce qui ne cesse d'échapper à la figuration : l'irreprésentable du manque.

L'art participerait donc de la présentification et de l'absentification de la Chose. L'absence de tout objet suturant y serait à la fois montré et caché, voilé et dévoilé et, nous pourrions comprendre à partir de là, l'intérêt de l'art en thérapie comme l'introduction possible, dans la vie

psychique, d'une syncope, d'une suspension, d'une «greffe d'ouvert» pour plagier la formule de G. Pankow.

Or la plupart des patients que nous rencontrons souffrent justement de ne pouvoir instaurer avec le Réel qu'un type de relation suturant : il ne doit pas y avoir de vide dont on ne sait pas ce qui pourrait surgir et ainsi chacun à leur manière les sujets en souffrance vont tenter de colmater l'horreur du vide de la Chose.

Pourquoi ?

Organisme vivant éprouvant le manque des besoins, la violence du Réel, l'homme ne peut faire autrement que de fabriquer des représentations, objets substitutifs, leurres venant momentanément masquer l'absence de l'objet comblant. Toute la psychologie de l'individu est ainsi construite : prévenir l'absence et le manque, prévenir les poussées et les chocs du Réel. Avoir une activité psychique et déployer sa psychologie, c'est en permanence lutter contre l'absence de satisfactions possibles en recourant aux satisfactions prises dans la vie fantasmatique consciente ou inconsciente. Ainsi dès qu'il reçoit un message issu du Réel, le sujet mobilise son stock de représentations afin d'en extraire un objet de satisfaction qui réponde le plus rapidement possible et au mieux au déséquilibre engendré par la nouveauté. Le sujet tente par-là de se garder de toute irruption de l'inattendu au risque de se cadénasser. Éviter toute modification dans son économie, au prix parfois d'inraisemblables montages défensifs, voilà le but qu'assigne le sujet à sa psychologie. Ne pas vivre, pour ne pas sitôt mourir, tel semble être le choix de la névrose.

C'est ainsi qu'une sorte de réflexe de protection, basé sur la chaîne des souvenirs des objets partiels régressifs de type oral, anal, phallique, vient faire prévention contre l'apparition de l'inconnu. Le sujet mis en danger d'incohésion psychique, convoque son principe de plaisir et s'y blottit en se confiant à une psyché qui a eu par le passé la vertu magique d'entretenir la toute-puissance narcissique. Bien sûr, la nécessaire adaptation aux butées du Réel mettra à mal cette protection imaginaire. Mais le sujet résiste et se découpe un secteur, une scène psychique où il ne se sent pas menacé.

C'est donc paradoxalement la psychologie même du sujet qui constitue l'obstacle majeur au travail thérapeutique. Pour que le sujet advienne il faut que quelque chose de ce montage soit mis à mal. La psychanalyse grâce au dispositif installé (destitution du regard, intérêt porté

non sur le sens mais sur le procès de la signification...) permet de travailler cette nécessaire dislocation du montage psychologique et du sujet. L'art en thérapie, par d'autres voies, par «les chemins de la création» pour reprendre la belle expression de H. Maldiney, peut atteindre lui aussi dans certaines conditions ce même but.

En effet, œuvre d'art dans son irruption fait choc, voir trauma. Œuvre d'art en disqualifiant la nécessaire mais suturante réalité, fait mouche par-delà la psychologie et pointe qu'un autre type de rapport au Réel est possible.

Vous me permettrez ici de citer un exemple personnel

Au cours d'un voyage à Rome, on m'indiquait une fresque, peu connue car interdite au public, se trouvant dans un couvent surplombant la place d'Espagne. Je m'y rends et après une bonne demi-heure de négociation et quelques lires offertes aux bonnes œuvres du couvent, une nonne m'accompagne jusqu'à la paroi où se trouve la peinture. On peut y voir un saint en prière. La nonne me propose d'avancer le long du mur et de passer devant la figure du saint. Arrivé à une certaine distance, le saint commence à se modifier, à changer de forme. De face, là où avait été un saint en prière, il n'y a plus qu'un paysage. Je recule, et du paysage émerge autre chose qui, à nouveau, prend figure de saint. On aura reconnu ici le principe artistique de l'anamorphose, qui ne permet de voir la figure représentée que d'un seul point de vue. Ainsi alterneront aux rythmes de mes allées et venues : paysage et saint. Je vacille, la nonne sourit et diagnostique : «Vertige baroque, vous comprenez que l'on ne peut pas montrer cela à tout le monde, sait-on jamais...»

J'appris plus tard que j'avais été victime de ce que G. Magherini, psychiatre et psychanalyste florentine, appelle le syndrome de Stendhal, repéré comme des manifestations de vertige, des impressions de ne plus se sentir, de confusion, de perte de connaissance, apparaissant chez des voyageurs dans les villes d'art. L'interprétation qu'elle en donne est la suivante : il pourrait y avoir dans ces situations d'hyper stimulation une rupture des digues du Moi, incapable de «tenir le choc» face au surcroît de travail que l'on attend de lui.

Cette analyse me paraît particulièrement réductrice car elle n'envisage ce phénomène que sous son aspect pathologique et rate ainsi le repérage de ce qui en fait, dans la brisure même, un événement signifiant. Je propose plutôt de comprendre ce type d'expérience

comme un moment où la représentation destituée, les certitudes vacillent permettant l'émergence d'autre Chose qui n'est pas encore représentation. S'effectue alors une miraculeuse suspension où *LE SUJET DU DÉJÀ PLUS ET DU PAS ENCORE* se trouve en désistance entre les images et les signes dans lesquels il pensait pouvoir se réduire. Dans cette situation, l'éclatement sert la forme contre la figure, la chose contre l'objet. Les fragments, les fractions, les bribes, les bouts empêchent que l'image unifie la forme et la réduise en figure. Le rapport au monde du sujet est alors moins esthétique (discours sur la beauté de l'objet) qu'aesthétique (à mi-chemin entre le sentir qui engage le corps et le symbolique). Le sujet ne se définit plus alors par un savoir (le «sait-on jamais» édicté par la nonne pointant que la rencontre avec œuvre n'a rien à faire d'un savoir pré-constitué), mais par la certitude du il y a et du y-a-d'l'un où s'éprouve le présent de la présence. Ce temps de la présence est à l'antithèse du temps de l'enkystement représentatif. C'est le temps du sentir et non de la perception. Temps de la complication où se déploie pour celui qui l'éprouve soi et monde. Nous sommes ici bien sûr moins du côté du plaisir que de la jouissance. Les censeurs de l'art ne s'y sont d'ailleurs pas trompés et les nonnes de la place d'Espagne participent innocemment de cette censure : la fresque en se jouant du procès représentatif est vécue comme subversive car introduisant une dimension autre, ouverte, questionnante dont on ne sait, a priori quels pourraient en être les effets. Il serait d'ailleurs possible d'effectuer une lecture de toute l'histoire de l'art religieux occidental à partir de cette problématique : comment faire en sorte que œuvre d'art procure du plaisir (fonction para-bolique et publicitaire de œuvre d'art) sans déborder dans le champ de la jouissance (fonction dia-bolique et dérangeante de œuvre d'art) ? Autrement dit : le plaisir qui chatouille le moi cadennassé : oui ! la jouissance qui embrase le sujet en syncope : non ! Ainsi, de nombreuses «bulles» papales tentèrent de légiférer sur ce partage dans le champ (et le chant !) de la musique religieuse : comment faire pour bien que la parole divine soit chantée, le sens soit conservé et que la musique ne verse pas, à travers la vocalise éperdue (et perdue !), dans une pure jouissance vocale où le sens se dissout derrière la voix. Partage bien difficile à effectuer, on s'en doute. Car œuvre d'art est inimaginable et en cela touche au Réel. Œuvre est de soi surprenante, excédant toute

prise, excluant toute emprise et c'est ceci, je crois, qui nous permet d'appréhender en quoi l'art peut être thérapeutique.

Le patient dans le cadre d'une prise en charge thérapeutique intégrant la dimension artistique ne réalise que très rarement une œuvre, il fait quelque chose, il tente de mettre en place un processus de création qui si on veut bien se souvenir de l'étymologie du mot (créer a à voir avec croître, croissance et concret) implique un processus, un chemin où la forme ne se ferme pas sur un objet mais travaille une dimension fondamentale et secrète de l'être : l'espace du «pré», pour reprendre l'expression de J. Oury. Cet espace du «pré» qui se trouve être pré-représentatif (P. Aulagnier parle de pictogrammes qui constitueraient l'empan même de l'écran psychique, au plus proche de la Chose donc, sur lequel viendront ensuite se positionner les images et les mots) et pré-spéculaire au sens où l'emploie J. Lacan quand il parle du stade du miroir. La création permettrait un accès à cette «fabrique du pré» (F. Ponge), à cet avant de la cristallisation en système représentatif. Avant, toujours actif mais forclos au pouvoir de connaissance des images et des mots.

Comment à partir de là peut-on comprendre le rôle de l'introduction de l'art en thérapie ?

Par la variation des limites, par la désobjectivation, par une mise en ébullition, un détournement, un retournement des signes, le processus de création se joue de toute désignation et permet cette fulgurance jubilatoire qui déroute le nécessaire mais suturant travail de la psyché.

Ce moment est celui de l'en-trop pulsionnel, celui où la représentation défaille avant de nous reprendre. L'individu n'est plus alors seulement pris dans des signes organisés qui constitueraient une figure dans laquelle il tenterait vainement de s'appréhender, dans des représentations qui voudraient faire échec au Réel, mais se trouve momentanément désinstallé des ses identifications, en désistance entre le déjà plus de la représentation abandonnée et le pas encore de la représentation à venir. Le temps chronométrique du Moi laisse alors la place à une ekstase temporelle du sujet : une syncope, une suspension temporelle, un non-temps si l'on donnait au temps les catégories traditionnelles de son objectivation. Durant ces moments, intenses, instables et violents dans leur uchronie même, le sujet cesse de courir après le «temps perdu» pour s'adonner à l'évidence (ex videre) de l'instant. Cette suspension, ce moment de répit permet ce que M.Heidegger appelle «l'élan

anticipatoire», qui n'a rien à voir avec une programmation de l'avenir, ce qui conduirait une fois de plus à suturer l'ouvert, mais qui correspond plutôt, sur le plan grammatical, à ce que J.Lacan a pu repérer comme participant du futur antérieur. Un événement qui n'appartient ni à un passé qui serait dépassé, ni à un futur qui serait à venir et donc représentés, mais qui correspond à l'apparition d'un présent où pourrait s'éprouver un «j'aurai donc été cela». Le prae-sens implique alors le fait d'être en avant de soi. Donner du sens, n'est plus seulement donner un sens (ce qui serait le cas si on interprétait le dessin de monsieur F. et le flacon de madame S. uniquement en terme de réparation) mais permettre qu'à nouveau s'installe le procès de la signifiante. Signifiante qui est une dynamique de signification rendue possible par la mise en place d'un vide, d'une absence, et l'interprétation peut aussi servir de suture. Les psychanalystes eux-mêmes sont parfois pris dans un désir de réparation, de donner une bonne forme à l'autre, de faire taire la question qui ouvre sur le vide inquiétant et pourtant nécessaire. Car paradoxalement ce n'est pas le vide qui crée la lourdeur de l'être mais le manque de vide. C'est de trop-plein dont souffrent les patients que nous rencontrons. L'utilisation de la médiation artistique - quand celle-ci n'est pas seulement utilisée pour dresser le catalogue des fantasmes inconscients du sujet - au cours d'une relation thérapeutique permet au Je de se désignifier et de faire l'expérience contrôlée du rien (il Niente cher aux baroques) ou du néant. Ce qui est visé ici est la mise en mouvement de l'identité pour qu'adviennent ces moments rares où l'homme s'arrache de l'image de lui-même qui se donne alors pour ce qu'elle est : un simple maintenant de la représentation.

Pour autant comment concevoir cette désanciation, cette désassistance et tout ce qui avec la stance et l'assistance assure la raison sans pour autant déchaîner les forces de la déraison ? L'introduction de la création en thérapie même si elle confronte le sujet à l'absence de l'objet, comme j'ai essayé de le montrer, n'a pas pour but de le laisser vide d'images ou de représentations mais plutôt de permettre au patient d'éprouver un autre type de rapport au Réel, de le désinstaller de ses identifications. Car si l'homme est travaillé - au sens étymologique, torturé - par ses identifications, il n'est jamais pour autant - et c'est bien là son drame - réductible à son identité. La formule divine « Je suis ce que je suis » lui est inaccessible même

s'il peut faire parfois comme si... Les identifications forment une sorte d'oignon : il n'y a pas de noyau. Le Je est Unerkannte, à jamais non reconnu, non identifié pourrait-on dire.

Or l'art met à mal, transgresse ce montage imaginaire sans l'abolir - car comme le fait remarquer G.Bataille : «la transgression lève l'interdit sans le supprimer. Elle le suppose», et permet au sujet de pressentir que «Je ne suis pas Moi». Cette transgression ne fait donc pas basculer le sujet dans la folie mais permet le passage d'un fonctionnement essentiellement moi-que à une expérience subjective. Ce passage peut se repérer par l'apparition d'une dimension temporelle paradoxale que je propose de nommer, sur le modèle winnicottien de l'espace potentiel, un temps potentiel. Temps du jeu, de la création, de la jouissance esthétique qui trouverait sa matrice, comme je vais tenter de le montrer en guise de conclusion, au moment du Fort Da (11).

L'histoire est connue. Le petit-fils de Freud, sa mère partie, joue. Il joue avec une bobine attachée au bout d'une ficelle. Il la lance au-delà de son lit la faisant disparaître ; disparition accompagnée d'un «O-O-O-O», que l'illustre ancêtre interprète comme «Fort» (loin, parti). Puis, tirant sur la ficelle, la bobine apparaît ; apparition que le bambin salue d'un joyeux «Da !» (là, y - du ya). Ce désormais célèbre jeu se voit souvent décrit dans un décor : la chambre, le lit, le rideau et... l'incontournable bobine. L'interprétation spatiale est : la mère absente, l'enfant joue la disparition et le retour. Qu'il s'agisse de temps me paraît pourtant tout aussi essentiel.

Que vient nous montrer la manipulation ludique de l'enfant, si ce n'est qu'on joue non seulement dans le temps, comme l'indique la répétition obstinée qui attire l'attention de Freud et l'amène à postuler l'existence d'un «au-delà du principe de plaisir», mais aussi et surtout avec le temps ? Ce jeu avec le temps s'inaugurerait précisément chez l'enfant lorsque l'objet étant constitué, celui-ci vient à manquer. Mais la Mère, Lacan l'a suffisamment montré dans son séminaire sur l'«Ethique de la psychanalyse», est toujours déjà perdue. Jouer (avec la bobine, avec le temps, avec de la pâte à modeler, un son, un geste ou un rôle...) c'est à la fois nier et reconnaître une perte primordiale. Dans le Fort/Da, si le Da fait référence au «Je, ici, maintenant « du sujet en devenir, le « lointain » du Fort renvoie à des époques oubliées du devenir sujet. Dans la dissimulation derrière le

rebord du lit, la bobine explore une énigmatique quatrième dimension. La ficelle reliant le Da au Fort, serait alors ce qui permet de lier ce qui a été perdu, d'annuler le temps qui a suivi la chute, d'éprouver dans l'instant de la perte, un contact.

La ficelle (mais aussi le tracé, le geste... en fait toute médiation convoquée par l'utilisation de l'art en thérapie) est la matérialisation du temps potentiel, de l'entre-deux, du non encore fixé.

Temps hors du temps, ek-stase ou suspension temporelle qui permet au sujet d'être tout à la fois ici et là, de faire l'expérience de l'absence tout en maintenant un contact, intermittent, fragile, mais néanmoins rassurant avec l'objet premier. Les patients que nous rencontrons ont souvent perdu cette possibilité de jouer avec le temps. Coincés dans le «Da» ou dans le «Fort» ils sont incapables de jouir de la syncope, du saut par-delà l'ouvert qui les sépare et les relie à la fois. Obnubilés par la bobine bouche trou - il faut avoir une bonne bobine... -, ils en oublient la ficelle. Ils en oublient les jeux d'enfant... L'art est une des façons de les retrouver

A partir de là un des buts de l'intervention du clinicien, et pourquoi pas par l'introduction d'une démarche de création, sera la restitution du jeu (12) temporel, du jeu avec le temps.

Le moyen utilisé ici étant non pas un travail représentatif, la représentation n'étant que le cache misère du vide de la Chose, mais un travail sur la représentation. Le psychanalyste et le processus de création en effectuant un travail de désignation, en faisant «mousser» les représentations, en s'attachant à l'entre deux de la représentation, à la destitution du signe, en faisant surgir la Chose derrière l'objet, en tirant la bobinette de la représentation, permettent que la chevillette de l'enkystement temporel choit. Ouvrant par la même au patient, la porte du temps potentiel (le temps potentiel n'étant pas le temps scandé par les représentations mais une uchronie temporelle hors toute représentation) et permettant ainsi qu'un travail d'actualisation des figures qui destinent le sujet puisse s'effectuer.

L'introduction de l'art en thérapie conduirait à une pratique «baroque» de la psychologie (dans le même instant : montrer et cacher le vide), permettant au sujet d'expérimenter, dans un désistement et un dessaisissement des signes et images auxquels il se croyait réduit, un autre rapport aux objets et au temps. Le temps, objet

de la représentation, peut alors devenir objet de la présence. Objet que P. Fédida définit comme un jeu à objet perdu et que je propose de comprendre dans ce cas comme un jeu à temps perdu. Perdu mais non gaspillé, car ce n'est que dans le jeu temporel que le sujet devient son temps. Jeu temporel, où passant des «erres du temps» du Moi en souffrance aliéné par la répétition des figures temporelles, le sujet pourra jouir à nouveau dans le temps potentiel de «l'aire du temps» où la rencontre peut avoir lieu, l'Autre n'étant plus vécu seulement alors comme le lieu de la menace, du rejet, ou de la perte.

NOTES

- (1) Klein J.P. (sous la direction de), (1993) *L'Art en thérapie*, Hommes et perspectives
- (2) Oury J., (1989) *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, p.59.
- (3) Lacan J., (1959) *Le Séminaire*, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1986, p.133.
- (4) Ibid, p.169-170.
- (5) Lacan J., (1963) *Le Séminaire*, Livre X, L'Angoisse, non publié.
- (6) Maldiney H., (1973) *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p.8.
- (7) Lacan J., (1959) *Le Séminaire*, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1986, p.142.
- (8) Ibid., p.146.
- (9) Ibid., p.167.
- (10) La vision nie, plus que toute autre fonction, la castration symbolique : il n'y a pas de trou dans la réalité, elle comble, elle remplit. Mais parfois le voyant s'aperçoit qu'il ne voit que du vide - la Chose dans ce qu'il croyait être des objets - il ne lui reste plus alors, comme le souligne E.Lemoine-Luccioni, qu'à se crever les yeux, tel Oedipe découvrant la Chose en lieu et place de l'objet.
- (11) Freud S., (1920) Au-delà du principe de plaisir, in : *Essais de psychanalyse*, trad. fr., Paris, Payot, 1970.
- (12) Jeu à entendre ici dans une double dimension : espace ludique mais aussi espace vide ménagé

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu D., (1981)
Le Corps de l'œuvre, Paris, Gallimard.
- Aulagnier P., (1975)
La Violence de l'interprétation, Paris, P.U.F.
- Bataille G., (1970-1988)

- Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Buci-Glucksmann Ch., (1986)
La Folie du voir. De l'esthétique baroque, Paris, Galilée.
- Didier-Weill A., (1995)
Les Trois temps de la loi, Paris, Seuil.
- Eliade M., (1970)
Traité d'histoire des religions, Paris, Payot.
- Fedida P., (1978)
L'Absence, Paris, Gallimard.
- Freud S., (1895)
Esquisse d'une psychologie scientifique, in : *La Naissance de la psychanalyse*, trad. fr., Paris, P.U.F., 1956.
- Freud S., (1920)
Au-delà du principe de plaisir, in : *Essais de psychanalyse*, trad. fr., Paris, Payot, 1970.
- Heidegger M., (1958)
La Chose, in : *Essais et conférences*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1968.
- Klein J.P. (sous la direction de), (1993)
L'Art en thérapie, Hommes et perspectives
- Klein M., (1929)
Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur, in : *Essais de psychanalyse*, trad. fr., Paris, Payot, 1968.
- Lacan J., (1959)
Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1986.
- Lacan J., (1960)
Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien, in : *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lacan J., (1963)
Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse, non publié.
- Lacan J., (1972)
Le Séminaire, Livre XX, Encore, Paris, Seuil, 1975.
- Lemoine-Luccioni E., (1980)
Le Rêve du cosmonaute, Paris, Seuil.
- Magherini G., (1989)
Le Syndrome de Stendhal, Florence, G.E.F.
- Maldiney H., (1973)
Regard, parole, espace, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Maldiney H., (1975)
Aîtres de la langue et demeures de la pensée, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Maldiney H., (1990)
La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant, in :
Le Contact, (sous la direction de) J. Schotte, Louvain, Bibliothèque de pathoanalyse.
- Maldiney H., (1990)
Esthétique et contact, in : *Le Contact*, (sous la direction de) J. Schotte, Louvain, Bibliothèque de pathoanalyse.
- Maldiney H., (1990)
Crise et temporalité dans l'existence et la psychose, in : *Figures et empreintes du temps*, (sous la direction de) J. Birouste, Toulouse, Eres.
- Maldiney H., (1991)
L'Existant, in : *Psychiatrie et existence*, Grenoble, Millon.
- Ouaknin M.A., (1994)
Bibliothérapie, Paris, Seuil.
- Oury J., (1989)
Création et schizophrénie, Paris, Galilée.
- Pankow G., (1981)
L'Être-là du schizophrène, Paris, Aubier montaigne, 1987.
- Poizat M., (1986)
L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra, Paris, Métailié.
- Poizat M., (1991)
La Voix du diable, Paris, Métailié.
- Prinzhorn H., (1922)
Expressions de la folie, trad. fr., Paris, Gallimard, 1984.
- Vives J.M., (1991)
Le Style temporel : du tempo basal au temps potentiel. Thèse de doctorat nouveau régime en psychopathologie, Montpellier.