

# art et thérapie

liaison  
dangereuse ?

Jean Florence

psychanalyse



Docteur en psychologie et licencié en philosophie, psychanalyste membre de l'Ecole belge de psychanalyse, Jean FLORENCE est professeur ordinaire aux Facultés universitaires Saint-Louis et professeur à la Faculté de psychologie de l'Université catholique de Louvain. Directeur du Centre d'études théâtrales de cette même université, il y enseigne le cours de psychologie et théâtre. Auteur de deux ouvrages: *L'identification dans la théorie freudienne* (1978, réédité en 1984) et *Ouvertures psychanalytiques: philosophie, art, droit, psychothérapies* (1985), il a pris part à plusieurs ouvrages collectifs de psychanalyse et de sciences humaines et a publié de nombreux articles dans des revues de psychanalyse et de psychothérapie. Il est

## ART ET THERAPIE LIAISON DANGEREUSE?

A Antoine et Aurore

Je remercie vivement

mes collègues, collaboratrices et les étudiants du Centre d'Etudes théâtrales de l'Université catholique de Louvain;

les responsables du Club Antonin Artaud, en particulier François Tirtiaux et ceux et celles qui ont participé au Séminaire de 1995-96 et de 1996-97, dont cet ouvrage est la réécriture;

mes collègues et les étudiants des Facultés Universitaires Saint-Louis;

Aurore Florence et Marie Sorokakis;

les artistes, les analystes, les philosophes et les anthropologues ouverts à nos questions...

**PREAMBULE**

---

Plusieurs motifs gouvernent cet essai de mise au point sur la question de l'art-thérapie.

Le premier motif, de portée très générale, est une profonde perplexité devant le développement sans mesure et le déferlement sans vergogne de toutes sortes de thérapies, aux préfixes aussi variés qu'hétéroclites (1) où se rencontrent, se côtoient, rivalisent ou s'ignorent les dérivés de nouvelles médecines, les pratiques paramédicales, les techniques orientales de réalisation de soi, les méthodes mixant psychologie des profondeurs, spiritualité, émancipation du corps et du non verbal en riposte aux tyrannies du langage, tantrisme, shamanisme et autres supports. Toutes inspirations faites pour donner de l'air aux pratiques rigidifiées, unilatérales et dogmatiques de la psychanalyse dans ses nombreuses versions postfreudiennes et des psychothérapies instituées au sein de la zone d'influence de la psychiatrie.

Il y a de quoi être perplexe, et cette perplexité est faite d'étonnement devant l'inépuisable ingéniosité du désir thérapeutique en même temps que d'irritation devant le simplisme et le manque de rigueur de nombre de ces démarches. Cependant leur efflorescence mérite qu'on s'interroge non seulement sur un certain état des lieux de l'art de guérir, sur les limites de la médecine scientifique et technologique à laquelle autant les nouveaux «thérapeutes» que les «patients» tentent d'apporter quelque «supplément d'âme», mais aussi sur la nature même de la thérapie. Comment dans l'histoire récente de la psychothérapie instituée et organisée - histoire dont un Ellenberger (2) a fait une étude pénétrante - surviennent et la

---

(1) à côté des pratiques proches de la médecine officielle (électrothérapie, hydrothérapie, kinésithérapie, thalassothérapie) la médecine s'est dotée de multiples adjuvants (ergothérapie, hippothérapie, musicothérapie, sociothérapie, danse-thérapie, théâtrothérapie, somato-thérapie, et la liste ici est évidemment inexhaustible...).

(2) H.F. ELLENBERGER : *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, Fayard, 1994. Les psychothérapies dynamiques, fondées sur la relation fortement investie au thérapeute procédant, sous leur forme moderne, du mesmérisme. Ellenberger remonte aux théories et pratiques magnétiques de Mesmer : à partir du magnétisme et du sommeil somnambulique qu'il induit on est passé à l'hypnose et, comme on le sait, de l'hypnose à la suggestion sous hypnose et de là à l'hypnose cathartique de Breuer et à la psychanalyse.

La notion de «traitement moral» a précédé celle de psychothérapie, et son usage remonte à l'Antiquité. A titre d'illustration on lira l'ouvrage à la fois documenté,

multiplication des modèles de traitement de la souffrance morale et sociale (j'use volontairement de ce terme pour ne pas restreindre le propos aux catégories psychopathologiques), et l'appel adressé aux pratiques artistiques pour constituer ce qui s'est appelé au fil des ans, de manière générique, l'art-thérapie.

Le deuxième motif, de portée plus restreinte et plus aiguë, est l'expérience de difficultés, d'impasses, d'échecs de la pratique d'art-thérapie en milieu psychiatrique, qu'il soit hospitalier ou sectorisé. La psychiatrie depuis sa naissance au XIX<sup>e</sup> oscille entre les doctrines explicatives et les méthodes de traitement, contrainte de faire partie intégrante de la médecine scientifique sans réussir à y trouver son identification - ce qui n'est à notre sens pas tellement à déplorer parce que la résistance des autres spécialités médicales (et du public?) à considérer la psychiatrie comme une branche de la vraie médecine est pertinemment fondée, même si ce n'est pas explicitement reconnu, sur l'irréductibilité de son «objet». Cet objet n'est pas la folie mais le rapport qu'il s'agit de nouer avec elle, sachant qu'en tout homme il est toujours déjà noué.

Ce n'est sans doute pas un hasard que cette branche de la médecine cherche ailleurs que dans la seule sève de l'organisme objectivé par la biologie et les neurosciences de quoi alimenter sa pratique. La psychologie et la sociologie, elles-mêmes dérivées de la philosophie des Lumières et des transformations modernes des techniques de pouvoir (1), ont fourni les premières greffes à la psychiatrie pour faire face à sa vocation normative

---

sérieux et humoristique de Claude QUETEL et Pierre MOREL : *Les fous et leurs médecines - de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle* - Paris, Hachette, Littérature 1979. Non sans simplifier les complexités et variétés des innombrables formes que l'ingéniosité humaine a prises pour soulager les «insensés», ils divisent l'ensemble des remèdes moraux de la folie - par opposition aux remèdes physiques (drogues, chocs, chirurgie) et aux «remèdes» sociaux de l'enfermement et de la contrainte asilaire - en deux grandes catégories : 1) *distraire la folie* (voyages, promenades, exercice, gymnastique, travail, spectacles, jeux de société, bals, concerts, musique, religion, traitement moral évangélique) et 2) *Intimider la folie* : douceur et sévérité, récompense et châtement, consolation et épouvante....

Les modèles précurseurs des psychothérapies et des art-thérapies sont également esquissés par M. Foucault dans le chapitre *Médecins et malades* de *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, nouvelle édition, 1972, où il montre l'intrication des thérapeutiques du corps et des thérapeutiques de l'âme.

(1) Comme l'ont montré les travaux de Michel FOUCAULT, depuis *l'Histoire de la folie*, *Les mots et les choses*, *l'Archéologie du savoir*, *Surveiller et punir* et *Histoire de la sexualité*

(juridique, criminologique, pédagogique, morale) au-delà de sa mission médicale relativement limitée.

Depuis quelques années (1) une nouvelle greffe est venue élargir le champ d'action psychiatrique - dont il faut dire que l'aire d'intervention dans le champ social n'a fait que s'agrandir - et c'est la greffe de la créativité en général, et de certaines pratiques artistiques en particulier : peinture, collage, modelage, photographie, sculpture, musique, chant, danse, théâtre, improvisation, expression scénique, masques...

Ces deux grandes motivations : une réflexion portant sur le développement étonnant des thérapies dans notre contexte historique moderne et une mise en question du sens des pratiques d'ateliers d'art-thérapie en milieu psychiatrique, ont en commun de solliciter notre attitude critique. Attitude critique qui exige une considération correcte des réalités sociales, de leurs ambiguïtés, de leurs contradictions et de leur foisonnante vitalité qui commande les choix, les réactions et les gestes des thérapeutes et une curiosité sans préjugé pour ce que *font* les personnes, au-delà des discours qui sont souvent codés et convenus.

Le texte qui suit est la tentative de répondre à ces exigences critiques compte tenu des limites de notre compétence et de notre information. Il est la réécriture d'une manière de méditation proposée à un groupe de psychothérapeutes, de psychiatres, d'artistes, de responsables d'ateliers en diverses institutions psychiatriques ou pédagogiques, au long d'un séminaire tenu au Club Antonin Artaud d'octobre 1995 à décembre 1996.

Sans la stimulation amicale de François Tirtiaux et la participation active de ces interlocuteurs avertis, ce travail n'aurait pu prendre forme.

Le titre général de cette série d'exposés était volontairement provocateur, afin de signaler d'emblée la perplexité, le scepticisme et la passion qui animaient le projet : *Art et thérapie : liaison dangereuse?*

---

(1) L'historique de l'art-thérapie est adéquatement suggérée par Jean-Pierre KLEIN, fondateur de l'excellente revue *Art et thérapie*, dans l'ouvrage publié sous sa direction : *L'art en thérapie*, Editions Hommes et perspectives, Marseille, 1993. Il resterait à faire un inventaire plus systématique des pratiques «art-thérapeutiques» en dehors de la France et de la Belgique.

**CHAPITRE I**

**UNE LIAISON DANGEREUSE?**

## 1. De quelques préjugés...

Il convient de prendre en considération, dans l'abord d'un thème donné, la manière dont spontanément nous le visons à travers des représentations toutes faites, des évidences ininterrogées, des jugements préétablis qui ont déjà fait le tour du problème avant même de s'en laisser étonner, nous voulons nous donner une chance d'apporter quelque lumière à la question qui est la nôtre en relevant les présupposés courants qui occupent le terrain de l'art-thérapie.

Comme cela a été signalé en commençant, l'investigation initiale de ce travail, à côté d'une interrogation sur les psychothérapies, a été la confrontation des expériences, liées à la pratique de supervision en milieu psychiatrique et, en particulier, à deux situations (1) que j'ai conservées comme des références à ne jamais oublier pour ce que doit savoir quiconque, animé des meilleurs intentions de thérapeute, s'engagerait à vouloir du bien à des «patients». Elles impliquent des positions techniques et éthiques, indissociablement.

La brève évocation de ces deux situations permettra de relever une série d'écueils possibles qui conduisent à objectiver les préjugés qui font agir les thérapeutes. Appelons-les, successivement, rapt du secret et compulsion à interpréter.

### Rapt du secret

Un jeune stagiaire psychiatre découvre, dans un service hospitalier, les difficultés d'entrer en contact avec un adolescent considéré comme schizophrène, dont on lui confie l'accompagnement psychiatrique. Ouvert aux idées analytiques et quelque peu au courant, par des séminaires, de pratiques d'une Gizela Pankow et, par intérêt personnel, des recherches de Morgenthaler et Prinzhorn sur les productions plastiques des malades mentaux, il propose à son patient de dessiner. Ce jeune qui ne peut parler accepte cette invitation et apporte ses réalisations lors de visites régulières. Il

---

(1) Ces situations, en raison de leurs incidences pratiques et théoriques éminemment illustratives, ont fait l'objet d'une première réflexion lors d'un colloque à la V.U.B. en novembre 1994 : *Prins Kunst als Knecht*. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

les présente mais ne veut rien en dire... à la déception de son thérapeute qui cherche quelque ouverture à la parole. Les séances se suivent. Vient un jour où le service psychiatrique, à l'occasion d'une festivité anniversaire décide d'ouvrir ses portes aux visiteurs intéressés à son style de travail. Le jeune psychiatre trouve aussitôt à prendre part à cette présentation des réalisations thérapeutiques en concevant l'idée d'encadrer les meilleurs dessins du jeune psychotique et de les exposer dans un couloir de l'étage psychiatrique. Il n'en dit mot à l'auteur. Le jour venu, visiteurs et patients peuvent regarder ces oeuvres et certains n'épargnent pas les commentaires sur la génialité de la folie, sur le côté sidérant de ces dessins si révélateurs de la structure psychotique, etc, etc.

L'adolescent vient à passer et reconnaît, affichés sur le mur, ses quelques dessins : atterré, il s'arrête, pâlit puis, d'un coup, sans un mot, il se précipite dans le couloir et se jette par une fenêtre.

Quelle issue pouvait-il trouver à ce viol du regard, à cette glose admirative sur son «cas», à ce rapt d'une part de lui-même qui lui demeurait à lui-même interdite, opaque, indicible? La colère inexprimable devant la mise à nu du plus intime, du plus secret l'a projeté hors de vue, l'extirpant brutalement et sans recours de cette trahison catastrophique.

Il est certes inutile de parler ici de la stupéfaction horrifiée du thérapeute d'occasion. Mais cette expérience tragique révèle à loisir la sauvagerie inconsciente que recèle le désir de guérir, et l'impudence involontaire (du moins, je l'espère) des discours psychologisants qui s'autocélébrent devant le génie de la folie si bien «compris» par la théorie. Nous y reviendrons et plus d'une fois.

#### Deux personnages en quête d'auteur ou la compulsion à interpréter

Dans un Centre psychiatrique de jour comme il s'en est créé beaucoup au cours des années 70, l'équipe soignante jeune et résolue qui se réclame d'une inspiration analytique crée, parmi d'autres modules d'occupation et d'animation des «soignés», un atelier de peinture, librement accessible. Deux thérapeutes, amateurs d'art mais pas nativement doués pour le pratiquer, prennent la responsabilité de proposer aux volontaires à s'exprimer, à dessiner, à peindre de la façon la plus spontanée. Les thérapeutes décident de ne pas se mettre eux-mêmes à peindre mais d'observer et d'encourager les patients à «projeter» le plus spontanément possible leurs «problèmes»...

Au cours des séances, circulant de chevalet en chevalet, de table en table, les animateurs questionnent l'un, questionnent l'autre... cherchant quelque association libre susceptible de comprendre le pourquoi de telle forme, de telle figure, de telle tache... «Qu'est-ce que tu veux dire? Cela te fait-il penser à quelque chose? Qu'est-ce que cela évoque pour toi?» Etc., etc... L'expérience se déroule mais, au fil du temps, de plus en plus de participants se font irréguliers, s'absentent et disparaissent... laissant finalement leurs deux psy bredouilles, seuls et dépités, sans plus aucune projection à interpréter ni aucune production de l'inconscient à se mettre sous la dent.

Cette dernière expérience, certes moins tragique que celle évoquée d'abord, n'en pose pas moins quelque question. La soif de créativité pour l'autre qui pousse à «faire parler» se heurte ici à un refus aimable par défaut, par soustraction à l'emprise psychologique des art-thérapeutes improvisés.

#### Du théâtre en institution psychiatrique

A ces deux situations, je peux ajouter une troisième, positive et tout aussi instructive. Elle vise à montrer la manière dont peut mûrir, par le jeu d'essais et d'erreurs réfléchies, une conception possible, viable, avertie, des rapports entre une pratique artistique et un projet thérapeutique. Je veux parler de l'expérience dont témoigne Patricia Attigui (1), axée sur le projet de mettre sur pied au sein d'un hôpital psychiatrique, un atelier de théâtre. Ce qui nous intéresse ici, c'est le mouvement de redéfinition progressive du sens d'un tel projet.

Cette expérience théâtrale s'est déroulée pendant près de dix ans, à la demande des patients eux-mêmes, elle voulait à la fois se soumettre à des exigences esthétiques et nourrir une recherche de fond sur ce que produit le recours à «l'illusion théâtrale» solidaire d'un espace thérapeutique. L'option a été de se plier d'emblée à la discipline théâtrale qui possède en elle-même le pouvoir de créer un mode collectif d'expression, de déployer un réel travail du corps et de la mémoire qui répond, comme le déroulement de l'expérience l'a démontré, à une nécessité intérieure éprouvée par les patients eux-mêmes. Mais confronter des psychotiques ensemble à l'activité théâtrale

(1) dans *Esquisses psychanalytiques* et dans son livre *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique. Jeu, transfert et psychoses*. Paris, Denoël, Espace analytique, 1993.

implique une incessante attention aux effets qu'induit la sollicitation de l'imaginaire reconnu peu à peu comme une réalité possible et les remaniements des rapports symboliques des sujets à eux-mêmes et aux autres.

C'est en assumant de manière résolue le rôle de metteur en scène, de meneur de jeu en laissant à l'arrière-plan son statut de psychologue, que l'animatrice de l'atelier a pu mener à bien cet atelier. Le travail, défini comme pleinement théâtral (et non comme thérapie) s'étalait sur deux années, au bout desquelles il donnait lieu à un spectacle. Après avoir commencé par la mise en scène de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (de M. Tournier), c'est le registre du tragi-comique qui naturellement s'est imposé comme s'il était le seul à assurer la possibilité pour chacun de prendre le recul nécessaire par rapport à sa situation et d'arriver à rire de son propre malheur. Les pièces présentées furent successivement *L'Azote* (de Obaldia), *Les Boulingrins* (de Courteline), *Le Bastringue* (de K. Valentin), *Les Oiseaux* (d'Aristophane), *On purge Bébé* (de G. Feydeau)... La fiction proposée et collectivement construite s'avère donner le cadre à un jeu qui grâce aux délimitations des conventions théâtrales, permet à chacun de se laisser aller au personnage en laissant de côté les parties psychotiques de sa personnalité (dont l'animatrice se faisait en même temps et discrètement la «dépositaire») sans courir le risque de dislocation ou de dépersonnalisation. Les «soignants» ici ont fait le choix de s'engager dans le jeu au même titre que les «patients» assurant une sorte de permanence et de présence effective, une sécurité de base.

Il ne s'agit pas d'utiliser le théâtre pour *faire dire* au psychotique ce que soi-même on ne peut dire ou oser dire. L'important est d'amener chacun à s'abandonner aux puissances de métamorphose du jeu, à une forme de repos, dans la joie et l'amusement.

Le but assigné au groupe est le plaisir de préparer ensemble un réel travail dont l'expression finale est la représentation devant un public, moment crucial de relation à un corps social et de reconnaissance.

«Pour finir, écrit P. Attigui, les risques qu'il ne faut absolument pas courir avec les psychotiques seraient de les mettre dans des situations où ils se sont eux-mêmes empêtrés. La seule créativité consiste à faire entrer le patient dans un autre corps que le sien. Même si la situation paradoxale qui définit le comédien est une nécessité, il faut que le patient puisse sentir que son histoire est, à un moment donné, banalisée par la société. Et la représentation, grâce à la représentation cathartique qu'elle offre, permet enfin cela.» (1)

(1) in *Mise en scène de l'inaccessible. Esquisses psychanalytiques*. Septembre 92, hors série 2. Psychanalyse et théâtre, p. 26.

Quant à la dimension thérapeutique de cette aventure, on devine qu'elle est loin d'être négligée, elle n'est simplement pas expressément ni obsessionnellement voulue ni recherchée. La seule confiance, radicale et audacieuse, faut-il dire, dans la ressource structurante du cadre d'un projet résolument théâtral situe l'effet thérapeutique aux marges, rejoignant ce que Freud, et Lacan à sa suite, ont pu dire de la guérison pour la pratique analytique : la guérison vient par surcroît, comme latéralement et sans qu'on ait à la vouloir.

Quels enseignements pouvons-nous tirer de ces trois expériences? Les deux premières, menées dans la précipitation, dans un mélange de naïf enthousiasme et d'obligation dogmatique s'emballent pour une technique visant à créer ou rétablir la fameuse «communication», la troisième, plus tâtonnante et hésitante, doit bien reconnaître les limites et les obstacles du bel et bon projet de théâtrothérapie.

Quels préjugés, opérant en sous-oeuvre et naïvement, se manifestent grâce à ces échecs et impasses de l'expérience art-thérapeutique? On pourrait les caractériser par quelques phrases-clés, véritables organisateurs de conceptions très répandues, qui font partie de l'air du temps, sont à la mode et inspirent la plupart de ceux qui s'exercent ou envisagent de s'exercer à ces pratiques.

Ces phrases-clés peuvent même prendre l'allure impérative d'un maître-mot voire d'un slogan :

- Il faut communiquer - il est anormal, négatif, voire mortifère de ne pas communiquer.
- Il faut être soi-même et pour cela se connaître soi-même, ce qui est le but d'une (psycho)thérapie.
- Est thérapeutique tout ce qui facilite l'expression de soi : ce qui fait tomber les résistances, les peurs, les inhibitions, la honte, la culpabilité, la timidité, et libère le moi profond, le désir, les énergies vitales contenues, ignorées ou refoulées.
- Tout ce qui permet l'expression, surtout accompagnée d'émotion intense, dramatique, pathétique même doit être encouragé. Toute extériorisation des tensions et conflits ne peut faire que du bien.
- Il faut se faire plaisir, retrouver les sources sensibles, sensuelles, de la jouissance.
- Il faut être en contact avec son vécu, son ressenti, ses sensations, et d'abord au niveau du corps.
- Il faut être (de plus en plus) spontané; l'éducation judéo-chrétienne et bourgeoise ayant ficelé et cadcnassé la libre émancipation de la fantaisie.

- L'art est en lui-même la forme idéale, pleinement réalisée, de la spontanéité, de la créativité inhérente à l'être humain depuis l'enfance. Il y a en chacun un artiste qui s'ignore.

- L'activité artistique est toujours corporelle et spirituelle, elle réconcilie l'homme avec son corps et, par là, donne des racines réelles à l'activité de l'esprit.

Devant cette série, certes incomplète, de propositions que peu de personnes de bon sens pourraient aujourd'hui contredire ou rejeter, il s'avère malaisé de construire d'emblée un jugement critique. Pourtant le simple fait de chercher à les expliciter et de les mettre en formules laisse apercevoir une certaine unilatéralité, une forme de volonté de bien-être, de croyance au pouvoir simplement et évidemment bénéfique de l'expressivité.

Ces propositions renferment non seulement des a priori moraux, c'est-à-dire des prises de position sur ce que serait le bonheur ou, à tout le moins, le bien-être, mais également des a priori idéologiques qui actionnent des concepts issus, pêle-mêle, de théories psychologiques, sociologiques, hygiénistes, philosophiques. Ce qui nous concerne plus particulièrement c'est évidemment l'usage de la psychanalyse et de tout ce qui a pu se faire de près ou de loin sous son «inspiration».

## 2. De l'art psychopathologique?

On pourrait en effet pousser plus avant l'investigation des a priori implicites qui règlent cet ensemble de formulations énoncées ci-dessus et qui sont comme une mise à jour de ce qui se foment dans les diverses expériences évoquées. On se trouve alors et sur le terrain de la psychopathologie et sur le terrain, plus indéterminé, de l'art ou de l'esthétique en général.

Qu'il y ait quelque lien, soit évident soit subreptice, entre folie et création artistique est une très ancienne idée qui court depuis les origines de notre pensée et dont le fondement est religieux. Différents états dits «pathologiques» ou para-normaux ont servi de modèle pour se représenter l'énigmatique pouvoir transgressif, éruptif et transcendant de l'acte créateur : la manie (le «maniakos» est le possédé, l'enthousiaste, celui que chevauche ou pénètre la divinité et qui profère son message), la mélancolie (le mélancolique pénètre dans sa douleur d'exister au coeur de l'être et du non-être), le pythiatisme (hystérique ou épileptique des visionnaires, des fondateurs de secte ou de religion, des devins), la schizophrénie (version

moderne du délire, de l'extravagance ou de la démence et forme cardinale de la psychose, que hante la question du vide, du sens et du non-sens, de la parole et du silence, de la forme et de l'informe).

C'est comme si notre tradition - je ne parle pas ici des cultures non-occidentales qui ont une autre perception de ces réalités - avait déployé de l'Antiquité à nos jours un rapport dialectique entre ce qui en l'homme est le plus effrayant, le plus énigmatique et ce qui de lui émane de plus merveilleux, de plus fantastique. Il n'est pas étonnant que ce rapport fondamental s'inscrive originellement et de façon permanente dans le sol de la magie ou de la religion.

Tout ceci est destiné, dans notre propos, à donner le branle à la réflexion qui va suivre. Les grandes directions s'y trouvent esquissées : il va s'agir de revenir sur les préjugés, alignés ici dans un ordre fortuit, qui indiquent la présence d'un réseau conceptuel exigeant d'être mis à jour. Ce système sous-jacent aux conceptions en vogue en matière d'art et de thérapie semble fonctionner pour oblitérer ce que, d'entrée de jeu, nous voulons mettre en exergue et tenir en vue, à savoir la violence masquée de ces conceptions. Cette violence, inéluctable et nécessaire au demeurant au coeur de toute existence humaine, est seulement délétère si elle est déniée. Or ces conceptions partagent un accent de bonhomie et d'optimisme, qui n'est certes pas le propre des thérapeutes de toutes tendances mais qui caractérise le champ culturel lui-même, qui constitue la vulgate moderne et souriante du bonheur, à l'échelle libérale et libérée de ce que promet la publicité.

Mais le simple retour attentif à ce que disent ou écrivent des artistes, comme la prise au sérieux - ou à la lettre - de ce que peut, de manière improbable et aventurée, dire un sujet souffrant en son existence même (que nous appellerions psychotique) - la réelle attention portée à ceux-là suffit à faire éclater l'insuffisance de cette généreuse idéologie omni-thérapeutique moderne.

Si la psychanalyse a toujours beaucoup de difficulté à se faire réellement admettre, tant dans le monde scientifique que dans l'opinion - et ce malgré l'usage largement répandu de son vocabulaire devenu même verbiage anesthésiant toute pensée - c'est qu'elle se tient auprès de ce que Bataille, qui parlait lui de l'expérience littéraire, appelle «la part maudite». Maintenir présente à soi cette part irréconciliable au discours sur le bonheur et le progrès par la science et la technologie n'est pas nier la validité intrinsèque de ces réalités mais c'est tenter d'être lucide. Il ne s'agit pas de prendre l'allure du cynique, la pose du pessimiste désabusé et de tomber dans un idéalisme inversé du Mal, du démoniaque ou de l'insensé.

C'est un mince filet de lumière que la psychanalyse jette sur les questions délicates que nous nous risquons à travailler ici, au coeur d'un espace

d'interrogation immense et qui dépasse infiniment les moyens de la psychanalyse elle-même et, bien sûr, les nôtres singulièrement.

### 3. Psychanalyse, science, art et thérapies...

Prenant appui, dans ce propos, sur la pratique analytique, il me faut encore préciser à quel titre elle tient cette place de référence.

La psychanalyse, dès sa fondation, entend faire partie intégrante de la science. Il n'y a aucune hésitation sur ce point dans le chef de Freud qui, pénétré des idées dominantes de son temps, a toujours défendu contre vents et marées un statut scientifique à part entière pour la discipline nouvelle dont il voulait tailler une place entre la biologie (il était neurologue de formation, disciple de Brücke, Charcot...) et la psychologie (telle qu'elle se développait en Allemagne, à la fin du siècle dernier sous l'impulsion de Fechner, Wundt, Helmholtz).

Si son ambition fut résolument celle d'un digne fils de l'Aufklärung, sa pratique réelle l'emmena sur des pistes non balisées par ces maîtres positivistes et il lui fallut, à son corps défendant, ouvrir non plus seulement le regard mais aussi l'oreille à des réalités que jusqu'alors (et l'on peut soutenir jusqu'aujourd'hui) la science se refusait à prendre en compte parce que, en toute rigueur, elles sont inobjectivables selon les règles expérimentales : les croyances, les rêves, les jeux d'esprit, les rites, l'angoisse, l'amour et toutes les passions humaines... ce que le scientifique laissait, non sans condescendance, au philosophe, à l'artiste ou au pasteur.

Ce n'est pas une des moindres singularités de Freud que d'avoir été possédé par une extraordinaire «volonté de faire science» - selon la forte expression d'Isabelle Stengers (1), et, concomitamment, d'avoir voulu prendre au sérieux et dans une égale considération toutes les manifestations humaines, qu'elles fussent communément admises comme normales ou jugées anormales, aberrantes, pathologiques voire scandaleuses. Il soutenait que sa *méthode nouvelle*, conquise dans l'exercice même d'une pratique dont il dessinait progressivement le cadre adéquat et rigoureux (ce qui est devenu le dispositif classique de la cure psychanalytique), que cette méthode était la seule capable de donner un accès valide aux phénomènes que les approches

(1) Isabelle STENGERS, *La volonté de faire science. A propos de la psychanalyse*. Editions des laboratoires Delagrangé/Synthélabo, Coll. «Les empêcheurs de penser en rond», Paris, 1992.

scientifiques classiques, tant en médecine qu'en psychologie, de par leur constitution méthodologique même, ne pouvaient apercevoir.

Il suffit de revenir à la définition quasiment canonique qu'il proposa de la psychanalyse dans deux articles conjoints destinés à être publiés dans l'*Encyclopedia Britannica*, en 1923 : «Psychanalyse» et «Théorie de la libido». Si cette définition, de par sa simplicité même, est devenue banale, il vaut la peine de s'arrêter sur une caractéristique qui risque d'être négligée mais qui est capitale pour situer le plan le plus pertinent de sa découverte.

La psychanalyse c'est d'abord, effectivement, la cure analytique, c'est l'expérience absolument singulière que rend possible son dispositif, dispositif qui lie un temps, un lieu, une action de manière originale et hors lequel la psychanalyse est inimaginable.

«La psychanalyse est le nom :

1. d'un procédé d'investigation des processus psychiques qui autrement sont à peine accessibles;
2. d'une méthode de traitement des troubles névrotiques qui se fonde [la traduction a mis : se fondent !] sur cette investigation
3. d'une série de conceptions psychologiques acquises par ce moyen et qui fusionnent progressivement en une discipline scientifique nouvelle.» (1)

Il faut souligner la réitération des termes qui situent le travail analytique comme la mise en oeuvre d'un procédé (Verfahren), d'une méthode (Methode), d'un moyen (Weg).

Peut-on dessiner plus clairement le cadre qui cerne, protège et légitime l'exercice même de l'analyse et délimite l'espace de validité où se pratique ce qui peut s'en transmettre?

Pour ce qui touche à la définition de son contenu, Freud dans le même texte énumère les piliers de sa théorie :

«L'acceptation des processus psychiques inconscients, la reconnaissance de la doctrine de la résistance et du refoulement, la prise en considération de la sexualité et du complexe d'Oedipe sont les contenus principaux de la psychanalyse et les fondements de sa théorie, et qui n'est pas en mesure de souscrire à tout ne devrait pas compter parmi les psychanalystes.» (2)

Il est intéressant de relever les termes qui ici désignent, à propos des *thèses* psychanalytiques majeures, c'est-à-dire sa doctrine (Lehre), le rapport que le sujet-analyste digne de ce nom est censé entretenir avec elle : acceptation (Annahme), reconnaissance (Anerkennung), prise en

(1) S. FREUD, *Gesammelte Werke* XIII, 212, Trad. franç., in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, P.U.F., 1983, tome II, p.31.

(2) Ibidem, G.W. XIII, 223, trad. fr., p. 65.

considération (Einschätzung), souscrire (gutheissen) : tous ces mots impliquent une assomption subjective des propositions théoriques. Soutenir cette doctrine ne peut s'appuyer que sur une conviction qui ne peut pas avoir pour seule source l'intellect mais précisément ce marquage particulier que ne peut opérer que la seule soumission à l'expérience elle-même, ce qui nous ramène à la première partie de la définition où la méthode occupe la position directrice.

Dans la foulée de cette présentation destinée à un large public, Freud énonce avec la même clarté les buts du traitement. L'analyste qui s'emploie à transmettre et enseigner ce que «sa» psychanalyse lui a transmis et enseigné ne peut faire l'économie de cette précision quant aux fins (Ziel).

«On peut - écrit Freud - poser comme but du traitement de provoquer par l'abolition des résistances et l'examen (Nachführung) des refoulements du malade, l'unification et le renforcement de son moi les plus étendus, de lui épargner la dépense psychique consacrée aux conflits internes, de façonner, à partir de ce qu'il est, le meilleur de ce qu'il peut devenir en fonction de ses dispositions et capacités, et de le rendre autant que possible, capable de réaliser et de jouir (leistung - und genussfähig).

L'élimination des symptômes de souffrance n'est pas recherchée comme but particulier mais, à la condition d'une conduite rigoureuse de l'analyse, elle se donne pour ainsi dire comme bénéfice annexe (Nebengewinn) (1). L'analyste respecte la singularité du patient, ne cherche pas à le remodeler (ummodelln) selon ses idéaux personnels - à lui médecin - et se réjouit s'il peut s'épargner des conseils et éveiller en revanche l'initiative (Initiative) de l'analysé.» (2)

La psychanalyse se tourne avec sérieux vers ce qui d'ordinaire tend précisément à n'être pas pris au sérieux, à savoir les trébuchements tragiques ou comiques de la vie quotidienne, ou les productions dans lesquelles entre une part considérable d'involontaire, d'imprévisible (ces actes que l'on commet, selon les cas, «sans l'avoir voulu», «par distraction», «sans avoir pu s'en empêcher», «à l'improviste», «au hasard», «sans réfléchir», «sans y être pour rien»). Tous ces actes émanent pourtant de sujets pleinement humains et responsables. Mais une telle attention renouvelle forcément le rapport entre l'observateur et l'observé, en brouille le sens et la direction puisque l'observateur tant soit peu lucide se doit bien d'admettre que des événements

(1) Expression que LACAN a largement diffusée dans l'expression «La guérison vient par surcroît.» Littéralement le terme «Nebengewinn» signifie un à-côté, un petit profit.

(2) S. FREUD, G.W. XIII, 226-7, tr.fr. p. 69.

de ce genre lui arrivent. Aussi le voilà tenu, s'il veut être au plus près de ce qu'il observe, de se mouvoir sur un terrain qu'ont exploré bien avant lui, mais certes inspirés par d'autres intentions, le moraliste, l'éducateur, le juriste, le romancier, le dramaturge et bien d'autres observateurs attentifs des êtres humains. Le psychanalyste se retrouve ainsi, volens nolens, aux côtés de ceux dont le scientifique, par choix méthodique, s'éloigne.

L'entreprise de Freud comporte donc à la fois un pari et un défi qui la rendent épistémologiquement inclassable et, par suite, constitutionnellement (en termes juridiques) contestable. On peut sans hésiter affirmer que la question de sa légitimité demeure toujours à l'ordre du jour et l'on ne compte pas, depuis sa naissance, les débats, les polémiques, les colloques, les ouvrages qui s'occupent à régler ces questions. Tel n'est pas mon propos. Mais pour ce qui va nous occuper ici, il s'agit de savoir que la psychanalyse comme pratique thérapeutique et comme corps de connaissances constituées sur la base de cette pratique opère dans le voisinage des sciences «naturelles» (rebaptisées aujourd'hui neurosciences) et des sciences humaines et, surtout, des pratiques pédagogiques et artistiques.

La Science vise à montrer ce que l'homme est, la morale (sous-tendue généralement par une religion) à énoncer ce que l'homme doit être et comment il convient d'agir, l'Art indique non pas l'homme tel qu'il est ni tel qu'il devrait être mais l'homme possible (1), l'homme dans ses potentialités imaginaires et fictives.

On devine, après ces très hâtives considérations, la complication inhérente aux projets d'art-thérapie... et l'impérieuse nécessité pour qui s'y engage de savoir ce qu'il veut et de savoir ce qu'il fait et selon quelles valeurs éthiques. D'autant plus que se dénomment «thérapies» bien d'autres pratiques que celles qui relèveraient de la psychanalyse dont on vient d'entrevoir la position problématique. Il n'est pas sûr, au reste, que tout ce qui se revendique comme thérapie affiche la même préoccupation que celle de nombreux analystes et cela depuis le commencement, pour préciser leur méthode, ses moyens, ses fins, ses limites. Et les précautions de Freud n'ont pas, d'ailleurs, suffi à rendre tous les analystes - et tous les dits «inspirés de la psychanalyse» - suffisamment modestes et prudents quant à l'usage et aux «applications» de cette discipline.

(1) Paul KLEE : «Je n'entends pas du tout montrer l'homme tel qu'il est mais tel qu'il pourrait être» ... A quoi répondrait ARTAUD : «Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître.» (Le théâtre et son double. Paris, Gallimard, Idées, 1964, p. 18.)

Très tôt, Freud a posé l'exigence pour quiconque veut pratiquer l'analyse, de se soumettre lui-même à l'expérience d'une cure personnelle. Une visée «didactique» ne dispense pas de prendre le temps d'analyser les vœux exprimés ou secrets que le futur praticien cherche à satisfaire en faisant ce choix. Devenir psychothérapeute ne peut relever de la seule bonne volonté, du seul désir de faire du bien (1), ni du désir de savoir ou de combattre la souffrance ou le malheur...

L'analyse a eu dès son départ des fidèles enthousiastes et même des propagandistes conquérants souvent arrogants, prétentieux et dogmatiques - inutile de dire que, du même mouvement et sans aucun doute renforcé par ceux-là mêmes, elle a connu autant de détracteurs sceptiques et d'adversaires hostiles, rabiques et malveillants. Cela signifie que vraisemblablement, elle charrie des dimensions qui ne laissent pas indifférente la pâte humaine. Il est vrai que c'est une expérience qui mobilise les passions en tant que celles-ci s'enracinent dans l'être. Or toute thérapie touche l'être. Raison de plus pour que l'on se cogne soi-même, si on entend la pratiquer, aux pouvoirs et aux impouvoirs, aux ouvertures et aux limites d'une technique thérapeutique avant de prendre le risque d'y amener d'autres personnes.

L'art-thérapie est une forme métissée, bâtarde même, de pratique. Elle a suscité un immense engouement sans nul doute parce qu'elle se loge dans cet espace «impur» non définissable a priori, d'un entre-deux. La prudence dicterait : à chacun son métier, l'art aux artistes, la thérapie aux thérapeutes. Mais la vie dicte autre chose, elle aime le désordre et bouscule les barrières. On ne peut se soustraire, là plus qu'ailleurs, à un «vivre dangereusement». *Les liaisons dangereuses* sont un roman qui finit mal, non sans qu'on ne l'ait pressenti dès les premiers échanges épistolaires entre les deux partenaires du singulier contrat. Emprunter à Laclos le titre de son livre pour sous-titrer le nôtre ne tient pas à une association d'idée purement extérieure, le «danger» se révélant prévisible dès que s'éveille une passion peu ordinaire entre des parties que bien des réalités séparent. Le danger croît, pourrait-on dire, dans les liens que cherchent à nouer thérapeutes et artistes, parce qu'ici, il ne s'agit pas de fiction mais de réalité et de responsabilité. Il faut, encore, et là n'est pas le moindre péril, compter avec un adversaire de taille, intérieur celui-ci à tout thérapeute... et je le désigne comme «psychologue».

(1) Lacan a bien souligné, à l'adresse des analystes, l'ambivalence propre à toute tendance philanthropique ou samaritaine. Qu'on lise par exemple, *L'éthique de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre VII*, Paris, Seuil, Le champ freudien, 1986.

#### 4. «En finir avec la psychologie»...

Pourquoi marquer cette méfiance envers le psychologue, en ce lieu où il semble devoir régner en maître? Du fait même que tout un chacun possède ce que l'on appelle un «moi», il exerce sans méfiance aucune sa native et sûre aptitude à comprendre et expliquer, prévoir ou prévenir les comportements d'autrui. La psychologie instituée ou universitaire ne serait que l'exploitation systématique et omnivore de cette tendance innée et nécessaire de l'homme qui cherche comme il peut vivre, survivre et s'adapter à ce monde humain plein d'embûches, de surprises et d'énigmes. Cette quête de sens et d'explication fait de chaque être humain, soit de façon improvisée soit de façon rationalisée, un herméneute et un chercheur en matière de psychologie. Cette psychologie, comme l'avoue le dictionnaire, est d'abord la «connaissance empirique, spontanée des sentiments d'autrui»... définition qui souligne que c'est *l'autre* qui est l'objet premier de ce besoin de comprendre. D'où se déduit la difficulté majeure, pour tout homme, d'arriver à se connaître, à se comprendre et à se prévoir... Toutes les sagesse - mais non la science, dans son acception moderne, qui exclut a priori tout intérêt pour le sujet comme tel - tendent à ramener l'homme si soucieux de connaître et de maîtriser son prochain à se considérer dans son être et à mesurer l'ampleur de sa méconnaissance de lui-même, de son illusion narcissique, de l'ignorance têtue de sa condition et de son sort. Evidemment, la formule célèbre qu'aimait à rappeler Socrate relevait de la science des oracles et non de la psychologie objective... Il en ressort que si nous sommes tous psychologues (diplômés ou non - le diplôme ne garantissant pas d'office la justesse d'intuition et le tact dans l'approche), nous le sommes pour les autres (qu'ils nous le demandent ou non !) et si peu pour nous-mêmes.

En ce sens, la psychanalyse est une tentative de rapprocher ce qui semble si disparate, si étranger, la sagesse et le savoir... mais cette rencontre apparaît de type asymptotique. Elle exige, en tout cas, comme je l'ai montré plus haut, l'analyse de l'analyste - (aucune Faculté de psychologie n'a, quant à sa mission, à demander au psychologue de «faire» sa propre psychologie...) - pour les analystes, c'est un requisit technique inséparable d'une éthique. Mais d'être passé par l'expérience analytique ne protège nullement l'analyste de la tendance à psychologiser... il se peut même, paradoxalement, que la théorie extrêmement poussée dont il dispose l'encouragerait à pratiquer une forme redoublée de psychologisation.

Quelques citations d'Artaud, dans le désordre, feront entendre mieux que de sentencieux commentaires, l'enjeu crucial, et tellement actuel, de ses coups de boutoir.

«Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le dissimuler. L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste... Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole.» (1)

«Si la foule s'est déshabituée d'aller au théâtre, si nous avons tous fini par considérer le théâtre comme un art inférieur, un moyen de distraction vulgaire, et par l'utiliser comme un exutoire à nos mauvais instincts, c'est qu'on nous a trop dit que c'était du théâtre, c'est-à-dire du mensonge et de l'illusion. C'est qu'on nous a habitués depuis quatre cents ans, c'est-à-dire depuis la Renaissance, à un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie. C'est qu'on s'est ingénié à faire vivre sur la scène des personnages plausibles mais détachés, avec le spectacle d'un côté, le public de l'autre, - et qu'on n'a plus montré à la foule que le miroir de ce qu'elle est.» (2)

Comment entendre, dans le contexte où se croisent le poétique et le thérapeutique, ce terme de psychologie et pourquoi chercher à prendre à son encontre les plus grandes précautions? Nous en avons en réalité déjà relevé les gestes et les travers en pointant, au départ, les préjugés qui commandent maintes conceptions en matière d'art-thérapie. Je me permets d'insister sur cette mise en question de la psychologie en tant qu'attitude ou posture dont l'effet peut s'avérer tantôt comique ou grotesque, tantôt tragique et délétère. Le mieux, pour la caractériser, est de se reporter aux imprécations d'Antonin Artaud lequel ne mâchait pas ses mots pour stigmatiser l'une des raisons majeures de la dégénérescence de la création théâtrale de son temps et, au-delà d'elle, de toute une culture.

Se lit, dans cette protestation de créateur, une dénomination de ce qui fait système au sein de cette culture occidentale dont la psychologie est un élément constitutif : dictature de la parole et des idées claires, réduction de l'inconnu au connu, séparation du langage et de la vie, de la force et de la représentation, collusion de la connaissance et de la maîtrise, de l'interprétation et de la domination. Certes, c'est d'un théâtre dit psychologique qu'il parle mais nous pouvons fort bien transférer sa critique à la forme qu'a prise aujourd'hui tout un «discours-psy» qui sous couvert d'intelligence et de compréhension dresse un obstacle de béton à toute

(1) A. ARTAUD, *Théâtre oriental et théâtre occidental*, in *Le théâtre et son double*, p. 108.

(2) A. ARTAUD, *En finir avec les chefs-d'oeuvre*, p. 117.

expérience artistique réelle, foncièrement «unheimlich» et rebelle à toute explication, alors que la «psychologisation» sait tout d'avance, n'est jamais prise au dépourvu, classe, maîtrise et répand sur tout ce qui bouge le filet de son concept. Si nous mêlons d'ouvrir la thérapie à l'art, commençons par repérer ce qui peut irrémédiablement l'en exclure.

«La psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien et à l'ordinaire, est la cause de cet abaissement et de cette effrayante déperdition d'énergie, qui me paraît bien arrivée à son dernier terme. Et il me semble que le théâtre et nous-mêmes devons en finir avec la psychologie.» (1)

«Des histoires d'argent, d'angoisses pour de l'argent, d'arrivisme social, d'affres amoureuses où l'altruisme n'intervient jamais, de sexualités saupoudrées d'un érotisme sans mystère, ne sont pas du théâtre si elles sont de la psychologie. Ces angoisses, ce stupre, ces ruts devant quoi nous ne sommes plus que des voyeurs qui se délectent, tourment à la révolution et à l'aigre : il faut que l'on se rende compte de tout cela.» (2)

«C'est pourquoi je propose un théâtre de la cruauté - [...] ce qui veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même... il s'agit de cette cruauté... terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous.»

«Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela.» (3)

## 5. Conceptions et concepts

«En finir avec la psychologie» est une tâche infinie... et cruelle. Ce peut être une manière de caractériser, ne serait-ce que sous forme négative, l'éthique qui est la nôtre. Bien qu'il y ait toutes les raisons de ne pas solliciter de façon abusive ou hâtive ce mot d'éthique, aujourd'hui particulièrement brandi sur le mode pieux, incantatoire ou pharisien. Vouloir mettre en contact pratique thérapeutique et pratique artistique est un acte lourd de signification, pétri d'incertitude parce qu'il a pour enjeu une rencontre. Toute rencontre peut être manquée et tout désir de rencontre, une illusion. Toute rencontre comporte une large part d'imprévisible, un danger

(1) Ibidem, p. 117.

(2) Ibidem, p. 118.

(3) Ibidem, p. 121.

de destruction : c'est bien de cruauté qu'il s'agit, littéralement et dans tous les sens.

Qui veut cette rencontre va au devant de surprises, de déconvenues et d'échecs comme il lui sera donné à vivre aussi quelques vérités inouïes et quelque métamorphose. Il en va ainsi pour toute rencontre clinique quelque peu soutenue. C'est pourquoi nous n'y allons pas sans disposer de certains outils, en plus d'une formation (elle-même «unendlich», in-finie) : ces outils, une conception anthropologique fondamentale les fournit. Aucune action orientée et pensée ne peut se passer d'une telle anthropologie même si la plupart du temps elle demeure implicite parce qu'incorporée avec la formation elle-même, comme cela peut être le cas de toutes les professions où l'on a à prendre soin d'autrui. «Prendre soin» est un des sens les plus anciens du verbe «therapeucin». (2)

Une des tâches de ce travail est de proposer la mise en évidence des concepts directeurs auxquels font appel, avec plus ou moins d'information, de distance critique et de pertinence nombre de praticiens d'art-thérapie ou plus modestes, d'animateurs d'ateliers d'expression artistique en institution.

Ce dont beaucoup ne s'aperçoivent pas, c'est que leur manière même de s'y prendre, de pousser à l'expression, d'interpréter (ou de ne pas interpréter), de diriger, de définir un cadre d'action, de soutenir selon une durée parfois relativement longue un travail de ce type - que cette «manière» qu'ils ont faite leur, met en scène, très réelle, très concrète, très physique même, une conception générale sous-jacente dont ne se manifestent les traits qu'au détour de telle intervention, de tel maître-mot...

Les exemples invoqués au départ portaient quelques traits révélateurs partiels et non thématiques d'une conception, c'est-à-dire d'une anthropologie qui se traduit dans les actes, les gestes, les attitudes, les dire : ainsi et allait-il du génie créateur du schizophrène, du bienfait de l'expression, de

(2) *Therapeucin*, dans l'ancien grec, désignait l'activité des gardiens du temple consacrés à une divinité et responsables du bon déroulement du culte, du bon usage des offrandes, de l'accompagnement des fidèles venus consulter l'avis des prêtres et venus au dieu dans l'espoir d'un avantage, d'un soulagement à une souffrance, d'une guérison. Le thérapeute est donc le gardien, le médiateur, au service d'un culte et n'ayant pas de pouvoir propre d'intervention sauf par délégation. Seul le dieu (la force du fidèle aidant) agit. Comme Pierre BENOIT aime le citer, Ambroise PARE, médecin et chirurgien, précisait ainsi son rôle à ceux qui s'émerveillaient de miracles qu'il réalisait. «Je le pensai, Dieu le guérit.» Cfr *Chroniques médicales d'un psychanalyste, Médecine et psychanalyse*. Paris, Rivages / Psychanalyse, 1988. C'est cette même phrase de ce chirurgien que Freud cite pour rendre les analystes réservés quant à tout orgueil thérapeutique. S. FREUD, *Conseils aux médecins sur le traitement psychanalytique*, in *La technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1967, p. 65.

l'urgence d'interpréter, de mettre en mots le non-verbal, etc. Nous aurons à revenir de façon plus systématique au réseau conceptuel activement présent dans toute pratique. Nous limiterons cette inspection aux concepts issus de la psychanalyse mais dont tout indique qu'ils ont fait fortune en des lieux bien éloignés de son site original. Ce qui témoigne, de manière ambiguë, autant de sa fécondité que de son inclination aux extensions abusives.

Tout thérapeute, qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non et qu'il veuille le savoir ou non, transmet à la personne qui fait appel à ses soins une conception des choses... Dans ces termes vagues, il faut entendre aussi bien : une *technique* particulière qui, on le sait, relève d'un choix délibéré (et, espérons-le, réfléchi) parmi un riche éventail de techniques psychothérapeutiques possibles, une conception de la nature du *lien* qu'instaure inévitablement cette technique entre «soignant» et «soigné» (ou analysant et analysé, animateur et animé, etc...) et une *conception générale* de la vie humaine, de l'âme, du corps, de la vie, du bonheur, de Dieu, du Diable, du Vide ou du Tout..., conception qui peut relever expressément d'un discours scientifique (comme la psychanalyse, ou la bioénergie, la systémique, la behaviour-thérapie) ou d'une référence à une philosophie, une sagesse, un savoir d'Occident ou d'Orient.

Si, davantage, l'activité proposée se supporte d'une technique artistique - qu'elle soit picturale, sculpturale, musicale ou théâtrale -, le thérapeute ne peut s'empêcher de mettre en jeu quelque option esthétique sinon philosophique. Même pour ceux qui, par choix résolu, se refusent à commenter les réalisations des patients, il ne peut y avoir de pure neutralité de la sensibilité et du jugement, ni de pure indifférence quant à des modèles, des traditions, des écoles. Des conceptions nécessaires peuvent encore se faire sentir dans le sentiment de plaisir ou de déplaisir, d'accueil ou de réserve qu'ils ne peuvent s'empêcher de traduire, d'une manière ou d'une autre, dans le contexte immédiat et la proximité que crée un atelier.

Il ne m'appartient pas cependant de mettre en évidence les systèmes de référence esthétique virtuellement utilisables dans l'art-thérapie. Un tel travail d'explicitation appartient en réalité aux acteurs eux-mêmes, puisqu'il s'agit en cette matière de la question du jugement de goût. C'est l'histoire générale de l'art et, solidairement, de la critique d'art qui sont à invoquer à la tribune, libre à chacun de sentir, de goûter et de jouir, de dire et de se taire. (1)

(1) Le lecteur, pour avoir un aperçu des métamorphoses du goût - terme utilisé dans son acception métaphorique à Balthasar Gracian au milieu du XVIIe siècle - se

Pour résumer ce propos touchant aux conceptions qui oeuvrent en surface et en profondeur au coeur de toute pratique en général, et des pratiques «mixtes» en particulier, la question est de relever l'ampleur de la responsabilité qu'assume le thérapeute qui, pour le dire brièvement, n'a pas le droit d'ignorer ce qu'il fait. A cet égard, j'ai voulu indiquer par ces considérations préliminaires, qu'un concept ou, davantage, une théorie, en science pure et en science humaine, se traduisent, dans les faits qu'ils régissent ou comprennent, en gestes, en attitudes, en actions qui s'imposent à l'autre, qui marquent les sujets - voire le groupe - impliqués dans l'expérience.

---

reportera avantagement à l'essai de Luc FERRY : *Homo Aestheticus - L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, Le Collège de Philosophie, 1990. Il montre, à travers les moments historiques majeurs de notre histoire occidentale, les transformations de la notion du Beau, progressivement détachée de la sphère religieuse, et l'émergence d'une *Esthétique*, tendue entre le coeur et la raison, et qui peut valablement refléter l'histoire de la subjectivité elle-même. A partir du moment cartésien à l'âge classique (qu'illustre la querelle des Anciens et des Modernes où Boileau prit la part que l'on sait) relayé par Leibniz, Wolff et Baumgarten, la nature profondément paradoxale de la communicabilité de l'incommunicable (à savoir, le goût - à propos duquel Nietzsche a forgé la célèbre formule : «des goûts et des couleurs, on ne discute pas, mais tout le monde en parle») trouve ses remaniements successifs dans la philosophie critique de Kant qui sera la référence axiale des successeurs, qu'ils soient ou non d'accord avec ses choix : ainsi de Hegel et de Nietzsche. Ce dernier, réputé antihégélien, exerça une influence déterminante sur les conceptions esthétiques contemporaines que Luc FERRY caractérise dans son chapitre VI : *Le déclin des avant-gardes - la postmodernité*).

Dans un tout autre style philosophique, Jacques DERRIDA opère un travail de déconstruction des présupposés philosophiques et métaphysiques, en dialogue étroit avec la phénoménologie de Hegel, Husserl et Heidegger, d'une part et avec les figures marquantes de l'histoire de l'art, et de la littérature en particulier. Je dis ici toute ma dette envers cet éveillé qui a ouvert une manière radicale d'interroger les oeuvres. En particulier celles d'Artaud, de Bataille, de Nietzsche, de Freud, de Lacan. On se reportera, pour ce qui touche notre réflexion, à *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 et *La carte postale - de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, Coll. La philosophie en effet, 1980.

## CHAPITRE II

### PRINZHORN

#### OU UNE ESTHÉTIQUE POUR ART-THERAPEUTES?

Un des précurseurs les plus originaux et les plus attachants des «art-thérapeutes d'aujourd'hui est Hans Prinzhorn. La manière dont il a posé le problème des relations entre «art» et «folie» fait de lui un pionnier et un guide assez sûr - si tant est que l'on partage la position résolue de «réduction» phénoménologique et de critique des préjugés psychologisants qui, comme je viens de l'indiquer, pullulent dès qu'on aborde ce territoire ambigu que se partagent, couple grandiose et pathétique, l'art et la folie.

L'association de ces deux thèmes impressionnants s'est nouée de manière décisive à l'époque romantique pour ne plus connaître de rupture depuis. Si j'écris couple grandiose et pathétique, c'est d'abord pour en reconnaître la démesure et, face à celle-ci mon propre dénuement, et c'est, encore, pour mettre l'accent sur le formidable «pathos» qui affecte de façon durable cette double figure mythique de notre culture.

Aussi bien nous faut-il faire montre d'une certaine vigilance critique pour bien délimiter notre propos et pour garder quelque sang froid aux abords d'une thématique dont personne n'ignore les séductions mais dont nous avons à dénouer quelques amalgames, à pointer quelques poncifs. Car il ne fait aucun doute que de puissantes représentations imaginaires entourent l'évocation de ce thème.

Il appert que l'association *art et thérapie* est une forme dérivée, réduite et en quelque sorte régionale de ce somptueux couple, indexée de la référence médicale et des pratiques auxquelles le développement récent de la psychiatrie a donné son essor.

Pour ne pas marcher à l'aveuglette sur cette terre mal connue, je soutiens que le travail original et solitaire de Hans Prinzhorn (1886-1933) peut nous éclairer à bon escient. Nous allons voir comment il a réussi à reformuler la question qui s'était trouvée confisquée par le discours et la pratique psychopathologiques sous l'appellation caractéristique «d'art psychopathologique».

Il a pris le parti de *l'esthétique contre la psychologie*, ce qui fait un singulier écho aux paroles d'Artaud et à sa volonté de rompre avec celle-ci, au nom de celle-là.

L'oeuvre de Prinzhorn était bien connue dans les milieux intellectuels et artistiques de langue allemande et certains cercles d'avant-garde en France. Mais le lecteur français y a désormais accès grâce à la traduction de son ouvrage majeur, «Bildneri der Geisteskranken. Ein Betrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung» publié à Heidelberg en 1922 sous le titre (dont nous aurons à faire le commentaire) : «Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile», par Alain Brousse et Marielène Weber, en 1984. (1)

Une heureuse occasion de faire plus ample connaissance avec l'oeuvre de Prinzhorn nous a été récemment offerte par l'exposition, au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Charleroi, de la collection Prinzhorn appartenant à l'université de Heidelberg. (2)

### 1. Un psychiatre philosophe, artiste et psychothérapeute...

Né en Allemagne à une période extrêmement féconde en bouleversements politiques et culturels, Prinzhorn est au carrefour d'une série considérable de courants scientifiques, philosophiques et esthétiques. Ne fut-il pas en effet le contemporain de Husserl, Freud, Jung, Rorschach, Schultz, comme de Klee, Kandinsky, Ernst, Breton... Artaud? En son propre chef se croisent, se heurtent, se reformulent la pensée nietzschéenne et la phénoménologie, la psychiatrie allemande et son courant suisse dominé par Bleuler, la psychanalyse freudienne et la psychologie jungienne. Mais sans doute était-il d'abord un artiste, et est-ce en artiste qu'il a traversé cet empyrée de la pensée en conservant, dans l'itinéraire extraordinairement mouvementé et bousculé qui fut le sien, une fière indépendance.

Sans entrer dans le détail de cette vie étonnante dont Marielène Weber fournit une très suggestive notice biographique dans l'édition française du

(1) Edition établie par Marielène Weber, Paris, Gallimard, *Connaissance de l'inconscient*, 1984. Préface de Jean Starobinski.

(2) Cette exposition s'est tenue du 14 octobre 1995 au 28 janvier 1996, annoncée par le titre séduisant : *La Beauté insensée*. Un excellent catalogue, publié par le Palais des Beaux-Arts de Charleroi contient les photos des oeuvres exposées et les fiches médicales de leurs auteurs-patients... Un ensemble d'articles respectivement dus à la plume de Bettina Brand, assistante scientifique, du Conservateur de la collection, Dr Inge Jädi, et de Caroline Douglas, historienne de l'art, présentent l'oeuvre de Prinzhorn et l'historique de sa collection.

livre, donnons les quelques points de repères indispensables à l'appréhension de la configuration dynamique de la pensée de Prinzhorn.

Etudiant en histoire de l'art dans les universités de Tübingen, Leipzig et Munich, il manifeste aussitôt un attrait enthousiaste pour la vie artistique, en particulier le théâtre, l'opéra, la musique. Il présente en 1908 sa thèse de doctorat en philosophie consacrée à l'oeuvre de l'architecte et théoricien Gottfried Semper dont il étudie les conceptions esthétiques fondamentales qui marqueront indiscutablement ses thèses sur les origines de l'activité artistique. Il tire le plus grand profit de la vie à Munich, ville qui, à la fin du siècle, abrite nombre de mouvements artistiques révolutionnaires, en peinture et en musique. Il s'adonne à l'étude du chant, de manière intensive, à Leipzig puis à Berlin et en Angleterre. Divorcé et remarié, il vit en Italie. Là, profondément marqué par les troubles mélancoliques de sa seconde épouse, il décide de changer de profession et opte pour l'idéal de faire le bien, pour la médecine, dans le contexte de la Grande Guerre qui le mobilise dans les hôpitaux militaires en France et en Allemagne, où il rencontre le Professeur Wilmanns, chef de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg. C'est celui-ci qui lui propose d'étudier l'ensemble des dessins de malades mentaux conservé à la clinique.

Passionné par les rapports entre les processus de la création artistique et les processus formateurs des troubles psychopathologiques, il accepte la suggestion en demandant d'élargir le corpus à des productions de malades résidant dans d'autres institutions psychiatriques.

Assistant du Professeur Wilmanns de 1918 à 1921, il travaille avec enthousiasme à rassembler une immense quantité de pièces, et arrive à constituer une collection de près de cinq mille dessins issus d'environ quatre cent cinquante patients. L'étude de ces productions plastiques prend la forme d'un gros ouvrage qui s'appellera : *Bildneri der Geisteskranken*. Parallèlement à ce gigantesque travail, il mène une vie active de comédien et chanteur dans un cercle d'artistes et d'historiens de l'art, regroupé autour de W. Fraengen. Il rencontre, à Zurich, le philosophe Ludwig Klages, épigone ambitieux et ombrageux de Carus, Goethe, Bachofen et surtout Nietzsche. Il fait de Klages son maître et son guide et lui marquera longtemps, malgré de nombreuses divergences, sa déférence.

Or Klages est l'auteur d'une théorie des mouvements expressifs ainsi que le fondateur de la graphologie associée à une conception originale de la caractérologie.

Nous aurons à revenir plus loin sur ses idées qui ne sont pas sans intérêt pour qui aborde les questions d'art et de thérapie.

En 1921, Prinzhorn quitte la clinique de Heidelberg. Il divorce pour la seconde fois et traverse une période difficile. Il se rend à la célèbre clinique du «Burghölzli», l'hôpital psychiatrique de Zurich que dirige Eugen Bleuler.

C'est un haut lieu de la psychiatrie, internationalement connu. Bleuler pendant quelques années manifesta un vif intérêt pour la psychanalyse et se lia d'amitié avec Freud. Jung était un brillant assistant de Bleuler et Prinzhorn aurait «subi» chez lui un morceau d'analyse.

Tel est le contexte où paraît en 1922 son livre qu'il a achevé plusieurs mois après avoir quitté Heidelberg.

Ce livre connaît aussitôt le succès dans le monde psychiatrique et au-delà. Son auteur devenu célèbre est appelé dans divers pays d'Europe, hors la Suisse et l'Allemagne, pour exposer ses idées. Devenu entre-temps, à la clinique de Dresde, l'assistant de G.H. Schutz - le créateur de la méthode de relaxation en psychothérapie, appelée le «training autogène» - il se forme résolument au métier de psychothérapeute. Dès 1824, il quitte Dresde pour diriger une maison de santé à Wiesbaden puis ouvrir un cabinet à Francfort-sur-le-Main. La suite de son périple intéresse moins directement notre propos, centré sur les idées originales défendues dans «Bildneri». Elle continue toutefois d'illustrer le caractère perpétuellement inquiet et mobile de son auteur qui se retrouvera à Lübeck, puis à Francfort, vivra en Provence, à Salzbourg, Munich, Berlin. Il meurt à Munich en 1933, âgé de 47 ans. Ses dernières années sont dominées par une collaboration tumultueuse mais assez productive avec Klages, par des travaux sur Nietzsche, sur la théorie de la personnalité de Klages et de Freud, sur la psychopathologie de K. Jaspers et les études de celui-ci sur Strindberg et Van Gogh.

Parmi toutes ces publications, nous retiendrons l'imposant ouvrage consacré à la psychothérapie (1). Ces productions scientifiques réalisées malgré ses fréquents déménagements et les aléas de sa vie affective ne l'empêchent pas de poursuivre ses activités d'artiste, chanteur, homme de théâtre et poète...

On peut inscrire l'oeuvre de Prinzhorn, sans hésiter, parmi les grandes contributions du début de ce siècle à la connaissance de la réalité humaine. Il s'agit bien de psychologie, mais portée aux dimensions de la réflexion anthropologique pour laquelle aucune manifestation humaine n'est à écarter, une psychologie critique (la référence à Nietzsche suffit à le garantir), et une psychologie qui reconnaît sa limite devant l'énigme de l'art, de l'inconscient, de la folie et se met plus à l'école de ces réalités qu'elle ne prétend les objectiver.

(1) Hans PRINZHORN, *Psychotherapie, Voraussetzungen, Wesen, Grenzen : Ein Versuch zur Klärung der Grundlagen*. Leipzig, Thieme, 1929. (Psychothérapie, présupposés, nature, limite : Une tentative d'élucidation des fondements.)

En ce sens pourrait-on jamais, comme le prône Artaud, en finir avec la psychologie? Oui, à condition de se plier à l'exigence constante de se garder de «psychologiser», c'est-à-dire de pratiquer le psychologisme lequel prétend ramener tout phénomène à une explication simple et objective, soit à quelque mécanisme. Cette psychologisation tente tout le monde parce qu'elle répond au fantasme d'emprise que couve tout sujet inquiet de savoir, de maîtrise et de certitude. C'est certainement avec ce psychologisme-là que Prinzhorn - à l'instar de Nietzsche ou de Freud - est aux prises, c'est avec ce même adversaire qu'il nous faut compter pour vaincre nos propres résistances à considérer réellement et d'un regard neuf ce qui n'a pu s'exprimer, boîteusement, que dans la métaphore de la profondeur, de l'abyssal, du mystère voire du sacré. Une oeuvre comme celle de Prinzhorn oblige à reconnaître la relativité des théories et à réinterroger inlassablement les présupposés par quoi toute réalité se trouve d'avance classée, comme réduite, comprise, expliquée et jugée normale ou anormale.

## 2. Bildneri der Geisteskranken...

### a) Traduttore - traditore...

«Ces derniers temps - écrit Prinzhorn en introduisant son étude -, le public a entendu parler plus d'une fois d'"art des fous", d'"art des malades mentaux", d'"art pathologique" et d'"art en folie". Nous n'aimons guère employer ces expressions. L'acception du mot "art" et sa charge affective précise comportent un jugement de valeur. Ce jugement distingue certains objets mis en forme (gestaltet), d'autres tout à fait similaires, qui sont rejetés comme "non-art". Etant donné que les oeuvres (Bildner) dont nous traitons de même que les problèmes qu'elles nous amènent à aborder ne sont pas matière à jugement de valeur, mais sont envisagés d'un point de vue psychologique, il nous semble pertinent de retenir le terme très riche de sens, bien que pas très courant, de "Bildneri" pour un domaine presque encore inconnu en dehors de la psychiatrie. Est désigné par ce mot tout ce que les malades mentaux produisent (bilden), au sens artistique du terme, à deux ou à trois dimensions...» (1)

(1) Hans PRINZHORN, op.cit. trad. fr. p. 53. Bilden signifie «former» (au sens du sculpteur), Bild, c'est l'image, le tableau. Mais bilden s'emploie plus largement pour dire représenter, donner une image de, façonner une oeuvre. Bildner, c'est le créateur, d'où dérive le mot de Bildneri. Notons également que l'image se dit Bildnis et l'imagination Einbildungskraft (littéralement le pouvoir de mettre en forme... ou en oeuvre...).

Au moment où Prinzhorn se met au travail, plusieurs études relatives aux productions plastiques de malades séjournant en hôpital psychiatrique sont connues et font en quelque sorte autorité. Parmi les plus connues, il y a *L'art des fous* de Marcel Réjà (Paris, 1907), la célèbre monographie de Walter Morgenthaler : *Ein Geisteskranker als Künstler* (Un malade mental comme artiste), (Berne, 1921) qui analyse l'évolution d'Adolf Wölffli, criminel psychopathe et schizophrène dont l'univers mental se restructure peu à peu selon un processus de formalisation géométrique lisible dans nombre de dessins comparables aux mandalas tibétains, d'Oskar Pfister (psychanalyste, pasteur et pédagogue suisse, sur *Le fond psychologique et biologique de la peinture expressionniste* (Berne, 1920) ou de Paul Schilder, psychiatre autrichien : *Wahn und Erkenntnis : Eine psychopathologische Studie* (Délire et Connaissance : une étude psychopathologique) (Berlin 1918) dont nous connaissons mieux le livre de 1930 traduit en français en 1968 : *L'image du corps*, ou encore Cesare Lombroso, *Genio e follia* (Milan 1864), aux théories révolues mais grand collectionneur de dessins et peintures de malades...

Mais d'entrée de jeu, l'originalité de l'approche «antipsychiatrique» de Prinzhorn s'annonce. C'est le contexte hospitalier qui dans toutes ces études impose un point de vue psychiatrique sur ces productions, en d'autres termes, ces oeuvres sont utilisées pour faciliter, affiner, préciser le diagnostic des malades. Dans ces conditions, tout trait particulier est mis au compte de l'état morbide et considéré en tant que symptôme typique du tableau psychopathologique déjà décrit dans les manuels (par exemple les stéréotypies, contaminations, fusions propres à la schizophrénie...).

Au rebours d'un tel point de vue - qui illustre exactement ce que nous entendons par «psychologisant» - H. Prinzhorn entend regarder les productions comme telles et tenter, en se laissant pénétrer par la vision du monde qu'elles manifestent, de dégager les processus formels qui rendent cette vision perceptible et, obliquement parfois, accessible.

Or, l'attention portée à ces figurations sensibles impose d'emblée, avec force, de rapprocher ces modes de figuration avec ceux qu'observent les ethnologues, les pédagogues, les observateurs des enfants... et les procédés de peintres contemporains (dont Prinzhorn a fait la connaissance à Munich dans les cercles expressionnistes et grâce aux expositions des peintures du groupe de Kandinsky, Kubin, von Jawlensky, etc.). Il note, ne rejetant pas a priori son métier de psychiatre :

«Une étude psychopathologique comparée de différentes oeuvres, qui tienne compte de l'histoire de la maladie de l'auteur, est plus prometteuse [que toutes ces études à finalité diagnostique], à partir du matériel dont nous disposons... Toutefois -

ajoute-t-il, signalant par là son propre point de vue -, *il est permis de craindre, là aussi, qu'on ne fasse violence aux oeuvres en les interrogeant selon un schéma rigide par ignorance de l'essence des "Gestalten"*. Ainsi, à notre avis, les meilleures méthodes psychiatriques et psychopathologiques [nous pouvons y ajouter : psychanalytiques] ne sauraient empêcher qu'on ne tire des conclusions absurdes d'un matériel qui leur est hétérogène.» (1)

Voilà le point de vue déclaré et la direction de recherche destinée : il va s'agir de tourner le dos à une objectivation psychologique de ces oeuvres, objectivation qui leur fait violence, et de construire un cadre conceptuel qui soit digne de celles-ci au lieu d'appliquer un arsenal de concepts préfabriqués, parfaitement hétérogènes à la nature même du geste formateur et à la «vision» qui le soutient.

Comment mettre en place une conception qui s'efforce d'être homogène aux oeuvres? Telle est la tâche que Prinzhorn se destine et dont nous allons observer la mise en oeuvre et tenter d'évaluer les résultats.

On aura de prime saut saisi les enjeux de cette démarche prinzhornienne pour notre propre objectif qui est de mettre en place un cadre de référence «art-thérapeutique» qui ne fasse violence ni aux oeuvres... ni, a fortiori, à leurs auteurs. Or, il se peut que cette violence revienne par la bande au moment même où l'on croirait la laisser «à d'autres»... Elle reviendrait dans le langage même utilisé pour désigner ces réalisations... Tel est le problème du traducteur - et l'on verra tout au long de ce travail qu'il est redoutable et peut être jamais surmontable - à savoir qu'en prélevant dans le trésor des signifiants de sa propre langue les mots qui traduisent la démarche de Prinzhorn, le traducteur impose son inéluctable et nécessaire trahison. Comment à travers la traduction ne pas faire violence à la vue originale et singulière de Prinzhorn? Au-delà de cet auteur, comment tout en oeuvrant au sein de la psychiatrie et sans dénier cet engagement, ne pas faire violence, (violence certes douce et souriante, compréhensive et thérapeutique) aux personnes?

C'est pour nous confronter à la violence du mot que je veux ici envisager de près la manière de traduire les notions proposées par Prinzhorn.

Après un aveu de l'impossibilité de rendre en français le sens exact du langage de l'auteur, les traducteurs (2) ont pris le risque d'adapter, choix compréhensible, les termes au public potentiel des lecteurs intéressés à ce thème. En faisant ce choix en toute humilité, ils ne peuvent éviter le malentendu. Or le malentendu ainsi instauré entre dans cette même logique des préjugés psychologiques que nous cherchons ici à tenir en respect.

Ces termes parlent pour ainsi dire d'eux-mêmes :

(1) Je souligne. Op.cit. p. 37.

(2) Voir la note des traducteurs, op. cit., p. 45.

«Bildneri» est devenu «expression»; «der Geisteskranken» est devenu «de la folie». Quant au sous-titre original, à savoir *Ein Betrag zur psychologie und psychopathologie der Gestaltung*, il a été simplement supprimé sous le motif que les traductions qui auraient pu être proposées «occultaient aussi bien la cohérence que les ambiguïtés d'une approche des oeuvres des malades mentaux qui exploite toutes les potentialités de ce terme (i.e. «Gestaltung»)» - et remplacé par la série, plus attrayante, des termes : «dessins, peintures, sculptures d'asile».

Il ne s'agit pas ici de rompre une lance avec les traducteurs dont la mission est, structurellement, impossible, d'autant que ceux-ci annoncent la couleur. Mais il est utile de commenter la métamorphose opérée sur l'original parce qu'elle est lourde d'enseignement en ce qui concerne les présupposés qui commandent implicitement le travail des art-thérapeutes. Comme le disait Freud, à propos des concepts de la psychanalyse auxquels il tenait avec entêtement, «on commence par céder sur les mots et puis l'on cède sur les choses...»

Le terme d'*expression* constitue un véritable noeud problématique : notion extrêmement utile et généreuse de par sa disponibilité à désigner une infinie variété des réalités humaines, elle est la notion bonne à tout faire de la psychologie commune ou vulgaire autant que le concept prêt à porter de nombre de sciences humaines. On pourrait dire que cette notion est coextensive à celle de langage ou de signe recouvrant les manifestations les plus primitives du vivant jusqu'aux formes les plus hautes des réalisations humaines. Il n'y a donc pas à s'étonner qu'elle vienne spontanément à la bouche de qui parle des productions artistiques. Le choix du mot «expressions» pour traduire «Bildneri» est celui qui prévenait toute erreur possible par sa généralité.

Il convient pourtant de rendre cette notion problématique et interrogeable, car la question est de savoir, s'agissant d'expression, qui exprime quoi et pour qui ou, en termes plus abstraits, quel est le sujet, l'objet et le destinataire de cette activité. En outre, si l'on prend le mot dans son étymologie même ex-pression (Ausdruck) est poussée ou pression au-dehors, inverse de l'impression (Eindruck). Vocabulaire de haute extraction philosophique pour désigner le monde de la connaissance sensible et de la mémoire, il n'est pas loin d'évoquer le langage pulsionnel freudien et le jeu de défenses dressées contre les pulsions (Unterdrückung)... à cette nuance près que l'on passe subtilement d'une constellation de sens organisée autour du radical «Bild» à une autre, fort différente, organisée autour du radical «Drück». Transposée en français, «Bildneri» concerne le façonnement, le modelage, la construction de formes plastiques et, partant, axe l'attention sur le procès même de création qui fait l'objet même de l'Esthétique. tandis que

la série des termes appelée par le mot expression installe le regard au beau milieu de la psychologie dynamique et, chose plus considérable, au coeur même de la pratique herméneutique, tout entière transie de la question du sens.

Or n'est-il pas quelque peu différent de s'occuper de formes (en train de se constituer) ou d'être soucieux de chercher le sens... d'une expression?

Il est tout à fait logique et conforme au champ sémantique du mot «Bildneri» que le terme choisi par Prinzhorn pour en thématiser le processus formateur soit précisément celui de *Gestaltung*. Ce beau mot que le français peut envier à l'allemand est forcément intraduisible et on ne peut le circonvenir que par des approximations : mise en forme (terme quelquefois choisi ici par les traducteurs), configuration, structuration, conformation, façonnement, réalisation. On verra que ce terme, dans la langue de Prinzhorn, véhicule un ensemble de fonctions dépassant l'individu comme tel, ou en définitive, trans-ou supra-individuelles. Ce qui annonce un autre registre de pensée que celui de la psychologie restreinte au «moi» mais s'élargit dans une anthropologie comparée.

Encore un mot sur la portée du mot «expression». Il est d'usage, s'agissant de la création artistique, de dire : l'oeuvre est l'expression de l'artiste - (de son moi, de son Je, de sa personnalité, de son génie voire de son inconscient). Mais n'y a-t-il pas dans cette opinion si commune, une formidable réduction psychologique d'une oeuvre? A titre provisoire mais impérieusement indicatif, une formule lancée par un peintre pourrait figurer comme apophtegme voire comme avertissement et maxime inspirant l'ensemble de notre méditation : à un élève (d'académie) qui disait venir prendre des leçons de dessin et de peinture afin de pouvoir s'exprimer, ce maître a répondu : «je ne peins pas pour m'exprimer, mais pour exprimer quelque chose».

Peut-on de façon plus dense et mieux frappée, dire à quel point la pratique de l'art diffère de la psychologie? (1)

(1) Je dois beaucoup à cette formule qui fut une véritable révélation et une impulsion à réfléchir à ma psychologie spontanée, et naïve. Pour la critique de la notion d'expression, je me réfère aux auteurs suivants : Maurice MERLEAU-PONTY : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1946; *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964; Henri MALDINEY : *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973; *Art, folie, thérapie, essais de conceptualisation*, in Actes du Colloque de Montpellier (du 18 et 19 novembre 1993), Montpellier, Les Murs d'Aurelle, 1994.

Il est inutile de dire que cette problématique de l'expression est à s'exprimer dans le champ propre de la phénoménologie depuis Husserl, en particulier dans son orientation poïétique. On se reportera avantagement au travail de Raphaël

## Malades mentaux ou «folie»?

La traduction du titre du livre de Prinzhorn retiendra encore un instant notre attention. Le but avoué de l'auteur, annoncé dans ce sous-titre, est de contribuer à la psychologie et à la psychopathologie de la Gestaltung par l'étude des productions plastiques des «Geisteskranken», c'est-à-dire, littéralement des malades de l'esprit. Ce sont ces malades que la traduction efface au profit du terme mythique et formidable de «folie». Mais toute la question réside dans l'effort de Prinzhorn de demeurer au plus près du matériel lui-même et de ne pas oublier les origines de ce matériel (collection de Heidelberg) issue de la vie obscure, retirée, solitaire et ignorée des malades internés. Dans son souci de mettre en évidence, à même les oeuvres singulières, l'universalité saisissante de leur esthétique transcendant toute considération de pathologie, Prinzhorn annonce le souci opiniâtre qui fut celui de Jean Dubuffet créant le musée de l'Art Brut - indépendamment des jugements des cercles de la critique d'art - et dont cette exclamation condense toute une philosophie : «il n'y a pas plus d'art des malades mentaux que de malades du genou !»...

Il s'agit, au fond, de ne pas héroïser la folie ni de crier «au génie!» mais, sans nier l'humble et tragique condition des sujets maintenus des années durant dans les murs de l'asile, de saisir les traits qui les relient fondamentalement à tout homme, en une vision qui traverse les cloisonnements institutionnels du partage qu'instaure le «grand renfermement» et ceux, intérieurs, qui isolent le sujet psychotique du commerce ordinaire avec ses semblables.

Cette attitude qui allie l'attention à la singularité, attitude «différentielle» par excellence, à une visée d'universalité, c'est-à-dire à une conception anthropologique ouverte à toutes les disciplines, est bien celle de Prinzhorn qui, sur ce plan, s'accorde pleinement avec la position anthropologique (pathoanalytique dirait J. Schotte) de la psychanalyse. (1)

---

CELIS, *L'oeuvre et l'imaginaire. Les origines du pouvoir-être créateur*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1977.

(1) Il n'est pas inutile de signaler que Prinzhorn, parmi l'une des surprenantes péripéties de sa vie, fut pressenti par André Gide pour traduire en allemand *Les nourritures terrestres*. Si sur ce plan les relations ne furent pas des plus profitables, il faut remarquer qu'il y a entre Gide et Prinzhorn une sorte de position commune quant à la conception des relations entre souffrance et processus créateur. Un petit essai de Gide sur Dostoïevski soutient la thèse, très freudienne, que le processus de création est la réponse, la riposte même, d'un sujet en déséquilibre existentiel (qu'il souffre de maladie physique, d'une affection psychique ou d'une épreuve insupportable imposée par la vie sociale) afin de transformer sa situation. Saint-

Ainsi, dans la double mutation sémantique qui substitue «expressions» à «Bildneri» et «folie» à «Geisteskranken», le problème du traducteur signale une problématique d'une remarquable ampleur. Il resterait, pour prendre la mesure de cette problématique, à situer la place de la notion de Geist (esprit) dans la tradition philosophique et littéraire allemande pour montrer dans le détail les enjeux que porte le choix des mots dans une théorie. Prinzhorn aurait pu parler de «folie» (mais avec quel mot : Wahnsinn, Irresein, Tolheit, Narrheit, Wahn, Verrücktheit?...)

Un grand débat épistémologique s'est déroulé à l'époque de Prinzhorn en Allemagne, à propos du statut à conférer aux sciences de l'homme par rapport aux sciences de la nature - et ceci pour promouvoir le sérieux, la rigueur et la légitimité des sciences humaines foncièrement différentes de celles-ci de par leur objet et les méthodes d'approche spécifiques qu'il exige - en particulier le recours à l'interprétation. On connaît la célèbre distinction défendue par Dilthey entre Geisteswissenschaften et Naturwissenschaften et la valorisation, dans ce contexte, des sciences amenées à reconstituer à partir de traces, d'indices, de signes, de vestiges, la vie spirituelle, les intentions, les expériences vécues individuelles ou collectives, à savoir l'histoire et l'archéologie, la philologie, l'ethnologie et la psychologie des peuples...

Or la question délicate lorsqu'on pratique la psychiatrie est de se situer : science de la nature (plus précisément du cerveau) ou science de l'esprit (de l'âme, de l'intériorité...)?

La réponse à cette question n'est pas simple et les tentatives de synthèse refusant les solutions réductrices de l'organicisme ou du mentalisme demeurent fragiles et affectées d'une sorte de «bâtardise» épistémologique inéluctable mais inconfortable.

Témoignage de cette difficulté la psychanalyse elle-même et ses relations ambiguës avec la psychiatrie. (1)

---

Paul, Mahomet, Van Gogh, Nietzsche, Dostoïevski et bien d'autres n'auraient pas été poussés à réaliser leur oeuvre respective s'ils n'avaient senti douloureusement l'aiguillon d'une intolérable souffrance.

Cfr notre commentaire : *A l'école de l'artiste, réflexion sur l'imaginaire et la norme*, in *Ouvertures psychanalytiques, philosophie, art, droit, psychothérapies*. Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1985.

(1) Le débat de Freud avec Bleuler et Jung d'une part, puis avec Binswanger d'autre part, illustre bien cette difficulté. Plus près de nous il rebondit dans les discussions, au sein du groupe de l'évolution psychiatrique, entre Henri Ey promoteur d'une psychiatrie organodynamique et Jacques Lacan, radicalisant la question, freudienne, de la causalité psychique - premier avatar d'une mise en place, pour penser la chose freudienne, des catégories de l'imaginaire, du symbolique et du réel.

## b) Les thèses de Prinzhorn

### 1. La question centrale

En refusant catégoriquement l'attitude des psychiatres qui considèrent les productions plastiques des malades comme des éléments symptomatiques supplémentaires utiles à l'établissement d'un diagnostic plus complet de la maladie, Prinzhorn, on l'a vu, entend se détourner d'une objectivation asservie à l'impératif de décrire, de connaître, de classer, d'expliquer. Il veut instaurer une attitude neuve, et selon lui plus adéquate, plus «homogène» à son objet, à savoir une attitude proprement esthétique ouvrant à une aperception élargie et comparative de la création artistique qui dépasse les clivages du normal et de l'anormal, du psychologique et du psychopathologique, du primitif et du civilisé, de l'enfant et de l'adulte pour en saisir les liens dialectiques. Double souci, par conséquent : celui de suspendre le jugement de valeur et celui d'initier les psy à une attention, une évaluation esthétique. Sur ce terrain aucune science n'est là pour servir de guide. Inversement, il y a le souci d'amener les spécialistes de l'art (historiens, critiques et artistes) à suspendre eux aussi leur propre dogmatisme qui les amène à trancher a priori entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. (1)

Introduisant son ouvrage, Prinzhorn écrit :

«La question devient celle-ci : on s'est demandé si, dans le cadre d'une psychologie assurée qui aille à l'essentiel, les deux états psychiques exceptionnels que sont le processus de l'inspiration et de la «Gestaltung» artistique d'une part, le sentiment du monde du malade mental d'autre part, sont d'une manière ou d'une autre réellement apparentés. Formulée de façon aussi générale, la question heurte moins puisqu'elle ne concerne plus telle ou telle personne.

Nos recherches ont pour objet ultime ce problème psychologique du rapport des deux types d'états psychiques qui dans le passé paraissaient analogues, mais sont considérés aujourd'hui comme totalement différents.» (2)

(1) «Toutes (les sciences) imposent des questions dogmatiques, trop réductrices à notre avis. Et pour finir, nous sommes désespérés devant les ultimes oppositions conceptuelles des deux disciplines concernées : ni l'opposition "maladie/santé", ni l'opposition "art/non art" n'ont de sens si ce n'est dans une dialectique.» Hans PRINZHORN, op.cit., p. 57.

(2) Ibidem p. 58.

## 2. Le principe de la «Gestaltung»

«Nous concevons la vie, écrit Prinzhorn, comme une hiérarchie de processus de "Gestaltung" et pensons ne pouvoir arriver à tel ou tel jugement qu'en nous appuyant sur ce principe. La recherche des racines psychologiques de la pulsion de "Gestaltung" chez l'homme nous fait découvrir dans le besoin d'expression le centre des impulsions de "Gestaltung" qui nourrissent cependant tout le psychisme. A partir de ce centre se développent les différentes tendances qui, par la variété de leurs combinaisons, déterminent le type d'oeuvre qui se fait. Reste que, fondamentalement, tout objet mis en forme concrétise les mouvements expressifs de son auteur, perceptibles immédiatement en tant que tels, sans qu'intervienne une finalité ou quelque autre tendance rationnelle.» (1)

Ces quelques lignes livrent l'essentiel de la thèse. On s'aperçoit que celle-ci postule en l'être humain - selon un geste proprement métaphysique ou ontologique - une poussée fondamentale, anonyme, universelle qui est le reflet même en l'homme du mouvement de la vie.

Une telle thèse est philosophique. Prinzhorn, du reste, déclare d'entrée de jeu ses références en la matière : Piderit, Darwin, Wundt, Croce et, surtout, Klages. C'est Klages qui aurait le plus fermement exposé la théorie de l'expression et Prinzhorn, sur ce plan, lui emboîte le pas. Mais si Klages fait aboutir sa recherche sur la construction de la graphologie, Prinzhorn la pousse à une théorie généralisée s'accomplissant dans les oeuvres plastiques.

Le principe de la théorie des mouvements expressifs peut se résumer comme suit : les mouvements expressifs concrétisent le psychique qui est ainsi donné dans une participation immédiate. Toute décharge motrice est ainsi porteuse de processus expressifs, que ce soit au niveau volontaire ou au niveau le plus involontaire, végétatif (par exemple dans le phénomène réflexe du rougissement). Le corps affiche en quelque sorte depuis ses modifications posturales, gestuelles, mimiques, jusqu'à ses conduites langagières (parole, écriture et mise en forme plastique), le psychique individuel par participation immédiate, sans intermédiaire au niveau rationnel ou associatif. Plus un phénomène expressif est enraciné subjectivement, plus on sera impuissant à le connaître quantitativement ou conceptuellement. Prinzhorn fait cette remarque :

«Il faut être fou pour se persuader qu'on peut définir ce qui fait le son d'un violoniste par des mesures de vibrations et de timbres, ou même ce qu'il y a

(1) Op.cit. p. 61.

d'expressif dans le feu sombre des couleurs d'un Rembrandt de la dernière manière par des vérifications sur l'échelle des couleurs.» (1)

Le psychique d'un sujet est donc directement accessible, sans l'entremise de l'appareil intellectuel.

Mais la thèse va plus loin :

«En tant que tels, les mouvements expressifs ne sont soumis, dans leur essence, à aucune autre finalité que celle de concrétiser du psychisme, et par là d'établir la communication avec autrui.» (2)

Cette thèse ne peut pas ne pas faire penser à la contribution de Freud à une théorie de l'expression et de la compréhension d'autrui qui ne passe pas par le langage articulé. Tel est l'apport tout à fait remarquable et très peu exploité par les psychanalystes, de certaines observations de la *Psychopathologie de la vie quotidienne* et, plus explicitement développées, des constructions avancées pour rendre compte du plaisir particulier au comique, à distinguer structurellement du plaisir provoqué par les mots d'esprit dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*.

Dès les premiers moments de la vie du nourrisson s'instaurent les bases de la compréhension du prochain. Celle-ci, fondée sur les modifications du corps immédiatement captées par la mère, se crée par un jeu mimétique réciproque. Il y a en nous, dit Freud, un véritable «appareil à comprendre», répondant à un «vouloir-comprendre» (*Verstehen-wollen*) et qui nous relie directement aux mouvements psychiques, pulsionnels, émotionnels de l'autre - indépendamment d'un «vouloir» consciemment orienté. Sans doute le développement ultérieur de la vie psychique, organisée par le langage, vient-il remanier, occulter ou refouler cette puissance de proximité sensible et de participation corporelle aux autres. (3)

Il n'est pas étonnant que les correspondances (*Uebereinstimmungen*) relevées par Freud dans *Totem et tabou* entre les modes d'expression des

---

(1) Op.cit. p. 67. Certains chercheurs n'ont pourtant pas renoncé à élaborer une esthétique expérimentale. Ainsi, pour la peinture, Jean GUIRAUD : *L'énergétique de l'espace*, Louvain, Vander, 1970 (postface de Georges THINÈS : *Espace et transcendance* : reprise dans *Existence et subjectivité*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1991, pp. 187-205). Pour l'approche de la musique, voir les travaux de Raymond COURT.

(2) Ibidem, p. 67.

(3) Voir notre étude des conséquences de l'existence de ces deux registres de la communication, mimétique et symbolique, pour une approche de l'expérience psychotique : *Les enseignements de la psychose*, in *Ouvertures psychanalytiques*, p. 287 - 321.

enfants, des «primitifs» et des personnes souffrant de troubles psychiques (névroses et psychoses) soient également mises en exergue par Prinzhorn dans cette théorie de la «Gestaltung» :

«L'enfant - écrit-il - en jouant invente une danse joyeuse ou esquisse un griffonnage, dont une personne avertie saura très bien interpréter la valeur expressive; le primitif, dans son masque et sa danse, exprime d'une manière ou d'une autre sa perception du monde riche de représentations magiques et animistes; et il en est de même dans d'innombrables autres processus où du psychique prend forme.»

(1)

Nul doute que l'intuition fondamentale d'Hermann Rorschach élaborant les bases de l'interprétation de son test projectif soit directement dérivée d'une telle conception des mouvements expressifs, en particulier dans l'interprétation qu'il propose des réponses-kinesthésies en opposition dialectique aux réponses-couleur. L'expérience perceptive s'y révèle comme transie de cette «compréhension» par l'impression physique, participative, de mouvement. On pourrait élargir cette vision à toute expérience esthétique, et en particulier la rencontre d'un tableau. (2)

Mais revenons à la théorie elle-même de la «Gestaltung». Prinzhorn, après en avoir posé le principe général reposant sur la théorie de Klages, propose une différenciation de ce qui constitue, de manière complexe et intimement intriquée, la fondamentale pulsion (ou impulsion) d'expression.

### 3. Les différentes composantes du besoin d'expression

C'est dans cette différenciation des tendances concourant à la «Gestaltung» que réside la contribution originale de l'auteur. On s'aperçoit d'emblée que son souci majeur n'est pas la rigueur conceptuelle : les termes de besoin, tendance, pulsion, impulsion semblent pour lui équivalents et inter-changeables, ce qui n'est pas sans surprendre ou troubler les habitués de la métapsychologie freudienne ou de la conceptualité lacanienne. Il s'agit donc d'accepter ce flottement ou ce désordre apparent, de prime abord, sans quoi l'on s'interdirait l'accès à l'intuition prinzhornienne...

---

(1) Hans PRINZHORN, ibidem, p. 67.

Pour l'étude de la danse et de l'utilisation de ses ressources en thérapie, voir les travaux et recherches de France SCHOTT-BILLMANN : *Quand la danse guérit, approche anthropologique de la fonction thérapeutique de la danse*. Edition La recherche en danse. Paris, 1994.

(2) Cfr notre essai : *Peindre et dire*, in *Ouvertures psychanalytiques*, p. 137-149.



## 1° La pulsion de jeu (ou pulsion d'activité)

Parfaitement inscrit dans une longue tradition, Prinzhorn place en tête des pulsions responsables de l'activité artistique humaine la pulsion de jeu (1).

Activité sans finalité autre qu'elle-même, sans but pratique sinon de procurer du plaisir, le jeu est la manifestation la plus primitive de la vitalité, observable chez l'animal. Il faut se rendre compte «à quel point l'attitude ludique gratuite, inintelligible rationnellement, pénètre les créations artistiques les plus complexes.» (2)

Un inchoatif mouvement de «Gestaltung» s'ébauche déjà dans ces griffonnages que l'on se surprend à faire distraitemment, par ennui, fatigue, relâchement de l'attention, ou impatience (par exemple sur le bloc-notes du téléphone...). Ce sont des mouvements expressifs qui même s'ils ne comportent aucune représentation de but formelle ou rationnelle, dessinent à l'insu du sujet des formes caractéristiques... Barbouiller les murs (cet art du «tagging» contemporain lisible sur toute surface quelque peu exposée de nos villes), modeler des mies de pain sont des mouvements expressifs comparables, qui commencés sans contrôle peuvent donner lieu, avec la participation consciente, à une continuation pouvant conduire à des formes dirigées et communicatives.

Les traces les plus archaïques d'une telle activité se découvrent déjà sur les figurations pariétales de la préhistoire. Cependant toute forme naissante,

---

(1) Selon Maldiney, l'inventeur de la pulsion de jeu serait Schiller : «Dans ses lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, (1795), SCHILLER distingue dans l'homme deux pulsions fondamentales, qu'il nomme «pulsion sensible» et «pulsion formelle». Ces lettres ont été écrites six mois après que Fichte eut introduit la notion de pulsion en philosophie dans la *Théorie de la science* de 1794. La pulsion sensible [qui] procède de l'existence naturelle de l'homme consiste en l'exigence perpétuelle qu'il y ait du changement, que «le temps ait un contenu», un contenu sensible. La pulsion formelle [qui] procède de l'existence absolue de l'homme, de sa nature rationnelle tend à le faire libre, à introduire l'harmonie dans la diversité de ses manifestations et à affirmer sa personne à travers tous les changements d'état. Ces deux pulsions opposées ne sont pas antagonistes : elles doivent être en accord.»

La pulsion de jeu remplirait cette double exigence de liberté subjective et de réceptivité au monde.

Cf. H. MALDINEY, *Art, folie, thérapie, essais de conceptualisation*, p. 100-101.

Eugen FINK, dans la foulée de Nietzsche et Heidegger, pousse la notion de jeu à une dimension ontologique existentielle : *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Minuit, 1970.

La notion de jeu montre sa fécondité en d'autres domaines que l'esthétique ou la psychanalyse, elle peut même inspirer une conception du droit. Ainsi le montrent Fr. OST et van de KERCHOVE, *Le droit ou les paradoxes du jeu*, P.U.F., 1992.

(2) Hans PRINZHORN, op.cit. p. 71.

si peu définie ou imitable soit-elle, invite à l'interprétation : s'adjoint, en partenaire solidaire de la pulsion ludique, la pulsion à interpréter : au sens, d'abord, d'une sorte de jeu associatif et figuratif, distraitemment déployé à partir d'une fissure, ou d'une bosse, ou d'une rainure fortuitement rencontrée, au sens, ensuite, d'un développement par le biais d'associations mentales et de jeu de représentations. L'homme est originairement interprète - thème nietzschéen par excellence - comme il est originairement joueur... N'est-ce pas là le point de départ de nombreuses créations artistiques de Chine, d'Afrique ou d'ailleurs? N'est-ce pas, également, ce que Léonard de Vinci (1) recommandait à ses élèves : à associer picturalement à partir de nuages ou de taches d'humidité sur un mur? Rorschach n'a-t-il pas trouvé là la base de son test?

Ainsi l'esprit s'éveille à des inventions toujours nouvelles grâce aux choses confuses et indéfinies rencontrées au hasard. Comme si une suggestion issue du matériau brut lui-même (telle la forme d'un bloc de marbre pour Michel-Ange) appelait l'artiste à l'accomplir, à la mener à son achèvement formel. Prinzhorn souligne que ce qui se passe pour l'artiste se passe également chez le spectateur : il ne faut pas attribuer ce phénomène à une vague idée de «l'imagination» mais au besoin ludique fondamental de tout homme.

## 2° La pulsion de parure

On pourrait chercher dans le monde animal, à condition d'être féru d'évolutionnisme, les sources lointaines de ce besoin de parer si observable chez l'homme. La parade des mâles offre en effet de belles analogies... Mais l'expérience ethnologique suffit à démontrer l'universalité du phénomène. L'homme tend à *rehausser* intentionnellement ses objets environnants... à commencer par son propre corps (2), ses outils, ses armes, ses ustensiles

---

(1) Leonardo DA VINCI, *Traité de la peinture*. Cité par André CHASTEL, in *La peinture*, Paris, Hermann, 1964. Prinzhorn cite la version allemande parue chez J Ludwig, Vienne, 1882. Il se réfère à l'enseignement du peintre Hölzel, qui utilise systématiquement ce procédé de stimulation perceptive pour inciter ses élèves au jeu de la création. Cette pédagogie par le jeu est devenue une banalité aujourd'hui.

(2) Voir le livre suggestif de France BOREL : *Le vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*. Paris, Calmann-Lévy, 1992.

culinaires, son habitat, etc... Ainsi paré l'objet est mis en valeur, que celle-ci soit pour séduire, agir sur autrui, marquer sa propriété ou une appartenance groupale, un rituel (de combat, de deuil, d'initiation, de mariage, d'exorcisme) ou quelque signe de reconnaissance.

Mettre des petits cailloux colorés sur un tas de sable, planter des fleurs dans son jardin, se tatouer ou s'habiller avec recherche, tout cela reflète le besoin invincible de l'homme à imprimer la marque de sa présence dans la nature, au-delà de toute recherche utilitaire, à enrichir la réalité pour la transmuier en un «monde». (1)

### 3° La tendance à ordonner

Des principes d'organisation formelle se manifestent, à toutes les époques et chez tous les peuples : ils sont en nombre restreint. Certains ont tenté de les fonder soit dans la structure de l'anatomie et du mouvement - par exemple le rythme cardiaque, le rythme respiratoire, le rythme de la marche ou de la course... - ou bien dans des lois cosmiques. En réalité, l'observation rudimentaire des rythmes vitaux donne une mesure de la «Gestaltung».

Cependant, Prinzhorn soutient que les tendances ordonnatrices (rythme, régularité, cycles, etc.) entrent d'autant plus en jeu que la tendance à reproduire (imiter, copier) est moindre.

«L'ornement est une forme décorative régie par des principes d'ordre indépendamment de son emploi dans tel ou tel objet.» (2).

Une forme ornementale tient sa loi non de la cohérence objective d'un modèle mais d'un ordre abstrait, autonome. Ainsi en va-t-il pour diviser une surface (à partir du centre, selon un axe de symétrie, à partir du bord, ou d'un motif continu) : les formes élémentaires maintiennent l'unité de la forme générale à travers une multiplicité de formes décoratives simples (pensons aux variétés infinies des papiers peints).

La notion de rythme est ici centrale. Elle est à prendre non seulement comme une succession d'éléments similaires, comme en musique, mais comme un flux, déroulement structuré d'un mouvement expressif. Il ne s'agit

---

(1) En allemand : Welt, en donnant à ce terme toute la portée signifiante, par opposition à ce qui est d'abord «Umwelt» tel que le définit Heidegger. En termes différents cette activité «élève l'objet à la dignité de la chose», comme l'exprime LACAN, inspiré par Heidegger et par Lévi-Strauss.

(2) Hans PRINZHORN, p. 79.

pas d'une régularité mesurable ni dans l'espace ni dans le temps (comme le serait une cadence géométrique).

«Le rythme [est] un mouvement régulier vivant, et la règle ou la loi une régularité mécanique» (1).

Il y a ici une distinction essentielle, qui n'est pas sans quelque accent bergsonien. Comme l'écrit Henri Maldiney :

«Il n'y a d'esthétique que du rythme. Il n'y a de rythme qu'esthétique». (2)

L'expérience la plus générale du «sentir» (aïsthésis veut dire la sensation) et l'expérience plus restreinte du beau artistique entretiennent, en deçà du saut opéré par l'art, des rapports profonds et intimes.

### 4° La pulsion d'imitation

C'est un choix délibéré de Prinzhorn que de ne pas identifier l'activité de Gestaltung artistique à celle de la reproduction - comme le soutient l'expression populaire autant qu'une certaine tradition philosophique, en particulier celle du platonisme. Il est difficile de surmonter ce préjugé mimétique de l'art : car il y a effectivement un plaisir à produire une imitation réussie (3). N'est-ce pas visible, à son degré d'excellence, dans la peinture flamande et hollandaise ou dans la peinture naturaliste du XIXe? La peinture imiterait la réalité visible, comme le théâtre imite les actions, la musique des dispositions affectives et la danse des mouvements de l'âme.

Cette tendance tenace semble indestructible. Elle marque comme un dogme nombre de théoriciens du Beau mais également bien des psychologues et psychanalystes dans leur manière d'approcher les oeuvres comme des expressions, c'est-à-dire des formes de mimes de contenus psychiques, de représentations, d'affects, de fantasmes...

Prinzhorn - à l'instar de Paul Klee qui affirme très clairement que l'art ne rend pas le visible, mais rend visible - invite à réviser la conception quasi-

---

(1) Ibidem, p. 81.

(2) H. MALDINEY, *L'esthétique des rythmes*, in *Regards, Parole, Espace*, pp. 147-172. L'analyse de la notion de rythme dans ses rapports intérieurs et essentiels avec la forme et le style.

(3) Ce n'est pas seulement une thèse de Platon, elle a été reprise, autrement, par Aristote. Ainsi lit-on dans *La Poétique* : «La poésie semble bien devoir son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance [...] et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations.» 1448 b, trad. J. Hardy.

dogmatique de l'art-imitation. Cette conception est simpliste et réductrice, pour plusieurs raisons :

1° le mot de «tendance à reproduire» ne dit pas le moins du monde si les «objets» représentés sont réels ou non;

2° l'autre raison est le style : la *manière* dont l'objet en question est représenté est en effet capitale - le fait de le faire de façon réaliste ou abstraite est secondaire du point de vue de la tendance à reproduire; Les styles ornementaux les plus purs ne sont-ils pas ceux qui refusent toute représentation (par exemple dans l'architecture de l'Islam)?

Il est vain de croire qu'on pourrait un jour trancher la question de savoir s'il y a eu d'abord un art basé sur l'imitation de la réalité et ensuite un art allant vers l'abstraction formelle et la stylisation, indépendamment des objets du monde. Les deux tendances sont des données pulsionnelles primaires qui entrent en combinaison ou en compétition de façon variée, encore que lorsque l'un prend le pas l'autre tend à s'effacer.

Renoncer à la reproduction réaliste permet de donner plus de force aux valeurs dynamiques.

Quant à la «Gestaltung» visuelle des sentiments, elle n'exige nullement la reproduction d'objets réels. Même si notre expérience affective est liée à des «objets» (personnes, lieux, etc.), il reste indéniable que la ligne, la couleur, le volume même, ont une puissance expressive analogue à la musique. L'ensemble des arts plastiques vit dans une tension entre les deux pôles : représentation et formalisme, entre conformité à la «nature» et orientation vers l'abstraction... Pour reprendre les termes de Maldiney, c'est un «faux dilemme de la peinture» que de se demander si elle doit se faire réaliste ou abstraite. L'invention propre de chaque peintre est de donner corps en lui à telle ou telle combinaison singulière des composantes pulsionnelles de la Gestaltung.

## 5° Le besoin de symboles (expressivité)

On pourrait s'étonner, habitué à une lecture plus structuraliste que génétique de la problématique du symbolisme après de Saussure, Jacobson, Lévi-Strauss ou Lacan, de rencontrer l'expression besoin de symboles. Il faut évidemment opérer une sorte de suspens de ce mode d'accès contemporain pour retrouver une disponibilité au langage de Prinzhorn. Quels sont pour lui les types principaux d'oeuvres plastiques à signification symbolique? Il faut pour répondre partir des oeuvres des peuples primitifs.

Sans prétendre restituer une chronologie de leur ordre d'apparition, il distingue les types suivants :

1° l'idole qui est *elle-même* l'esprit. L'arbre, la pierre, l'effigie taillée sont l'esprit matériel, personnifié.

2° l'image est *une partie* de l'être représenté, esprit ou ennemi. Ce qui affecte l'image affecte directement celui qu'elle présentifie. Telle est, dit-il, la «racine de l'analogie magique».

3° L'image est *habitée* par l'âme de l'esprit, de l'ancêtre, etc., tout en n'étant elle-même qu'un morceau de pierre ou de bois légèrement retravaillés pour être identifiables. C'est le caractère du lieu consacré qui confère à l'image sa fonction de siège de l'esprit.

Dans ces trois cas, l'objet naturel ou l'image concrétisent matériellement des sentiments et des représentations.

L'oeuvre ne devient un symbole, c'est-à-dire le représentant d'une puissance autonome, indépendante par rapport à elle, que dans le troisième cas, où la signification magique n'est éveillée dans l'effigie que par son emplacement, elle perd ce sens si on s'en éloigne.

L'idole est la puissance magique, l'image la *signifie*. le symbole va au-delà de la pensée primitive et continue d'exister dans les traditions populaires et religieuses. Le symbole comme tel est au-delà de la magie.

Seul est accessible à l'univers de la «Gestaltung» celui qui est prêt à sauvegarder la pensée symbolique par delà toute pensée façonnée par la recherche unilatérale de causalité scientifique, celui qui peut pratiquer «l'acte analogique».

Le besoin de symboles, en termes psychologiques, est «la tendance à évoquer dans la «Gestaltung» sensible des ensembles de sentiments et de représentations qui, par nature, ne sont pas sensibles». Telle est la définition que l'auteur juge toute provisoire et approximative.

Un spectateur étranger et ne partageant pas les mêmes conventions symboliques ne peut pas percevoir le motif symbolique, comme c'est le cas de l'ornement ou de la reproduction, il lui faut bien s'en rapporter aux explications qu'on veut bien lui donner.

Plus une oeuvre est fidèle à la réalité, plus une signification symbolique est improbable.

Peut-être cette affirmation mériterait-elle de plus amples développements. Une oeuvre comme celle de René Magritte ne vient-elle pas bousculer un tel repérage, en montrant dans une sorte de perfection réaliste des objets ce qui est impossible à montrer... (1)

(1) Pour une approche originale et rigoureuse de cette question de la «signification» en peinture, voir René-Marie JONGEN, *René Magritte ou la pensée imagée de*

Quoi qu'il en soit, l'oeuvre qui présente des combinaisons de formes ou d'objets bien connus qui ne nous sont pas familières mène à admettre qu'il a dû se produire chez son auteur «un certain processus psychique d'où est née cette combinaison» (1). Encore, de telles combinaisons ne sont-elles pas nécessairement symboliques mais très référentielles ou contextuelles, accessibles à qui connaît les faits extérieurs ou l'expérience intime représentée.

Interprétation rationnelle et signification symbolique sont des phénomènes psychologiquement tout à fait différents des composantes pulsionnelles de la «Gestaltung» qui, elle, appartient au pur domaine du sensible, comme les mouvements expressifs, et qui désignent des rapports essentiellement *non visuels*, c'est-à-dire le domaine originaire du psychique qui comprend toute l'affectivité.

Le recours à des symboles produit donc un déplacement; un changement de registre par rapport à la «Gestaltung». «Il est dans la nature du besoin de symboles de faire reculer la pure reproduction, de susciter des ordres systématiques.»

La convention du langage formel, la solennité rythmique, la prédominance d'éléments géométriques abstraits, bref tout ce qui, au-delà de l'oeuvre individuelle, renvoie à une loi contraignante, est souligné quand il s'agit de la dimension symbolique.

## 6° Le besoin de communiquer

Les signes symboliques impliquent un code, une forme de consécration collective qui éloigne l'oeuvre de sa finalité individuelle pour se mettre au service d'un lien social. Le besoin de communiquer remanie la «Gestaltung» et - on oserait dire, l'aliène -, les signes conventionnels deviennent des écritures : figuratives, idéographiques, lexicales, syllabiques et alphabétiques.

Telle est l'articulation à donner au rapport entre image, symbole et écriture.(2).

---

*l'invisible. Réflexions et recherches*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1995.

(1) Hans PRINZHORN, op.cit. p. 86.

(2) La question de la figuration du rêve nous obligera à revenir sur ce rapport entre pictographie, idéographie et alphabet.

Prinzhorn ne met pas du tout le «besoin de communiquer» au premier rang des éléments constituant le faisceau dynamique de la Gestaltung, au contraire, il l'inscrit en dernier lieu. Ceci révèle le renversement qu'il opère dans la représentation courante de l'art en tant qu'expression et communication... d'une intention, d'un message, d'un sens.

C'est une nouvelle manière de faire entendre que ce qui fait l'essence de l'oeuvre d'art comme telle c'est sa dimension formelle, que la signification est immanente à la forme.

«C'est le même pour une forme de se former et de signifier.» (1).

Autrement dit :

«une forme rassemble et articule un espace signifiant dont la signification n'est pas signifiable par un signe, pas plus qu'elle ne l'est par une image» (2).

Cette mise en retrait de l'intention de communiquer et de signifier correspond à la priorité donnée à une conception esthétique et non à une conception psychologique qui s'avère, en cette occurrence, naïve et simpliste. La «psychologie» de l'artiste est donc toute subordonnée à une réceptivité à la forme se faisant, dans un échange qui est préalable à toute opposition rationnelle d'un sujet et d'un objet: L'oeuvre n'est pas originellement signe mais configuration, spatialisation et temporalisation. Tout se passe donc comme si c'était la forme à l'état naissant qui était le sujet «formateur» de l'oeuvre. Seule une esthétique radicale peut mettre en cause la psychologisation de l'art ou, ce qui n'en est pas loin, sa sémiologisation.

Ce schéma pulsionnel se révèle ainsi pourrait-on dire plus révolutionnaire qu'il y paraît de prime abord, il comporte une transvaluation des perspectives qui n'est pas sans conséquence sur une pratique de l'art-thérapie. Tâchons d'en rassembler de manière critique les enseignements.

## c) Eléments d'une psychologie revisitée de la «Gestaltung»

Résumons en quelques points les avancées à notre sens décisives que permet cette «théorie» de Prinzhorn : concentrons-les autour des enjeux stratégiques de notre démarche critique, enjeux qui se traduisent dans quelques concepts-clés dialectiquement définis.

---

(1) Henri MALDINEY : *Art, folie, thérapie, essais de conceptualisation*, in Actes du Colloque de Montpellier, pp. 89-90.

(2) Ibidem, p. 90.