

1. Gestaltung et Gestalt
2. Expression et signification
3. Oeuvre et artiste

Nous pouvons être brefs.

1. On aura aisément saisi l'instauration quasi obsidionale de Prinzhorn pour soutenir une conception dynamique de la «formation des formes» artistiques. En cela sa notion de *Gestaltung* empruntée à Ludwig Klages, avère sa fécondité au regard de la *théorie de la Gestalt* longtemps considérée comme indiscutable en psychologie de la perception (1). Le lien constitutif de la *Gestaltung* au rythme, au jeu et à une pulsionnalité reconnue dans sa multiplicité irréductible suffit à distinguer la staticité des structures dégagées par les Gestaltistes et à mesurer sa pertinence pour rendre compte de l'invention formelle qu'est l'art.

2. Opposer expression et signification permet un commencement d'analyse critique de l'usage sous tous azimuts de la notion d'expression dès qu'il est question d'art ou de créativité. C'est la *Gestaltung* elle-même qui est expressive en tant qu'elle rassemble des mouvements expressifs dont il est sans cesse répété qu'ils n'obéissent pas à une finalité externe. La force créatrice est proprement innommable, elle surgit d'un «fond» dont nous sommes incapables de dire l'essence mais avec lequel l'artiste entre en contact par participation réceptive. La «compréhension» d'une oeuvre se fonde sur cette mise en contact du spectateur lui-même, qu'il en jouisse simplement en amateur ou qu'il développe cette première expérience sous la forme de la critique d'art, de la psychologie ou de la psychopathologie de la «*Gestaltung*». Tout se passe comme si la signification, éventuellement traduisible en concepts, n'était que l'articulation secondaire d'un rapport mimétique immédiat, préconceptuel, au mouvement expressif inhérent à l'oeuvre elle-même. La loi tant explicitée par E. Strauss selon laquelle *percevoir c'est se mouvoir* selon la suggestion muette du perçu, trouve dans le champ de la rencontre d'une oeuvre - mais c'est vrai de toute rencontre digne de ce nom - sa pleine vérification. La signification est l'effet d'une thématization voire d'une objectivation qui, si nécessaire qu'elle soit dans la vie ordinaire pour comprendre et communiquer, s'instaure dans l'opposition

(1) dont Merleau-Ponty a très tôt analysé les limites, et, plus récemment, H. Maldiney ou G. Thinès - plus proches du travail d'Erwin STRAUSS : *Von Sinn der Sinne*. Berlin, Springer, 2e édition 1956. Traduction française par G. THINÈS et J.P. LEGRAND. *Le sens des choses*, Grenoble, Millon, 1989, et du travail de VON WEIZSAECKER : *Le cycle de la structure*, Paris, Desclée de Brouwer, 1955.

intentionnelle du sujet et de l'objet, qui permet représentation et analyse mais qui passe par une décomposition active de l'expérience non-thématique, originaire (1).

3. Le couple oeuvre-artiste connaît également une reproblématisation dans la mesure où c'est l'oeuvre elle-même en tant que travail de la *Gestaltung* qui en se faisant fait l'artiste. La mise au jour de l'oeuvre présuppose une sorte de désobjectivation relative de l'artiste. Ce qui met en question l'idée simplificatrice que l'artiste s'exprime dans son oeuvre, façon de parler qui ne peut que jeter la confusion. La «*Gestaltung*» exprime un «psychisme» - dit Prinzhorn - entendu ici comme un ensemble de pulsions, et non un moi-sujet de ses représentations. Le paradoxe étant que c'est sans doute dans la schizophrénie que se tend au maximum cet effort de maîtriser la signification... au point que l'expérience tout entière en devient angoissante, étrange et inquiétante.

On est proche ici de ce que D.W. Winnicott n'a cessé de prendre pour thème de sa recherche, notamment dans *Jeu et réalité* (2). En art comme en psychothérapie, il s'agit de (se) «permettre de séjourner dans le rien» (3), le non-sens, le chaos, le silence. Car la quête de soi ne peut être une quête organisée : elle relève non de la représentation d'un but (ce qui ne serait qu'une image narcissique aussi vaine que fallacieuse) mais d'un laisser-être qui passe par une expérience du vide, du manque de représentation, d'une incomplétude et peut-être même d'une désintégration, condition d'une authentique ouverture.

Telle est sans aucun doute l'analogie entre cette ouverture au vide et la voie de l'association libre en analyse. La remarque suivante de Winnicott formule mieux que je ne le pourrais l'enjeu pratique de cette condition :

«Peut-être faut-il admettre qu'il y ait des patients qui, à un certain moment, ont besoin que le thérapeute remarque le non sens, sans même que le patient éprouve le besoin de communiquer ce non sens. C'est-à-dire qu'il éprouve le besoin de l'organiser. Le non sens organisé est déjà une défense, tout comme un chaos organisé est le déni d'un chaos. Le thérapeute qui ne peut recevoir cette communication s'engage dans une tentative vaine s'il essaie de trouver une organisation quelconque à

(1) Les structures complexes de la compréhension ont fait l'objet de toute la phénoménologie. Dans son article *Comprendre*, Henri MALDINEY donne un aperçu extrêmement fouillé de la complexité de cette notion si couramment utilisée. Il articule sa réflexion sur le dialogue de Freud et de Binswanger, en étroite correspondance avec la question de la schizophrénie et avec la réflexion de peintres tels que Cézanne, Klee, Kandinsky ou Van Gogh.

(2) D.W. WINNICOTT. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'inconscient, 1975.

(3) selon l'expression de H. MALDINEY, *Art, folie, thérapie*, p. 115.

ce non sens. Le résultat sera que le patient quittera l'aire du non sens, s'il perd tout espoir de le communiquer. L'occasion de se reposer [du sens, des significations] aura été manquée. Il ne s'agit pas de travail. L'occasion a été manquée en raison du besoin éprouvé par le thérapeute de trouver un sens là où il y a un non sens. Le sentiment de confiance est annulé; le thérapeute est revenu au rôle de l'analyste intelligent qui veut mettre de l'ordre dans le chaos. »(1)

L'oeuvre - qui est toujours oeuvre de la «Gestaltung» elle-même sourcée dans un non sens - dépasse l'artisan. Comme l'énonce Diderot, à propos de la créativité théâtrale, de la construction du personnage qui est proprement «l'oeuvre» du comédien : «un moyen sûr de jouer petitement, mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère». (2)

De même que le personnage est plus grand que le comédien, l'oeuvre est plus grande que l'artiste. Ceci déjoue tout rapport simple entre l'artiste et l'oeuvre, rapport tellement souvent pensé en termes de reflet, d'image ou de projection de l'artiste. Non. L'oeuvre est comme en exhaussement par rapport à la psychologie de l'auteur dont le travail allie une foncière réceptivité à ce qui le dépasse et - il ne s'agit évidemment pas de le dénier -, un infatigable labeur, actif, de mise en forme.

Il en découle, sérieux avertissement à tout art-thérapeute bien intentionné ou «intelligent», qu'il n'est nullement assuré que l'oeuvre réalisée apporte quelque complétude à son auteur... au bout de l'aventure l'artiste n'a pas forcément découvert son «soi»...

L'expressivité artistique ne se ramène pas à la mise à découvert d'une structure, d'un sens, d'une représentation préalables qu'il s'agirait de «faire sortir» (ce qui est une des significations du mot passe-partout «exprimer»).

Ces considérations mènent bien à contester la psychologie inhérente aux attitudes pressées de comprendre, d'interpréter les productions plastiques, et de permettre par l'expression de soi une quelconque connaissance de soi (ou de l'autre). Une appréciation correcte de la «Gestaltung» aboutit ainsi à une réinterrogation positive de la pratique et de l'éthique de ce que serait l'art-thérapie.

Au détour de ce long périple avec Prinzhorn nous avons souligné quelques difficultés soulevées par sa conceptualisation, en particulier le flou dans son usage des notions de besoin, pulsion et tendance; de même, sa théorie du symbolisme, si elle a le mérite de déplacer l'accent d'un abord sémiologique ou psychologique de la représentation sur un abord esthétique,

(1) D.W. WINNICOTT cité par H. MALDINEY, *ibidem*, p. 115-116.

(2) D. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*. Paris, Garnier-Flammarion 1967, p. 152.

pourrait gagner à être articulée aux apports de la psychanalyse, comme y gagnerait son schéma pulsionnel. Mais notre but n'est pas ici d'envisager une discussion systématique de l'ensemble des conceptions de Prinzhorn dans ses liens avec celles de Klages, ce qui, à coup sûr, lèverait quelques ambiguïtés mais nous emporterait fort loin de notre propos.

La question du symbolisme et de la symbolisation sera reprise plus longuement au moment où il nous faudra préciser ce que comporte pour nous l'idée d'un effet thérapeutique attendu d'une pratique référée à un «faire» artistique.

Ce qui est à retenir principalement de cette vision de Prinzhorn pour qui s'intéresse à l'art-thérapie, ce sont, à notre sens, ses options fondamentales pour l'abord du dit «art psychopathologique» et ses indications sur ce qu'il y a à lire dans les productions plastiques des patients.

Ses options tracent une perspective utile pour une pratique respectueuse tant de la personne des malades et de leur univers de pensée que de leurs oeuvres : elles impliquent, au fond, une éthique rigoureuse. Car Prinzhorn rappelle le danger constant de l'approche psychopathologique (psychiatrique ou psychanalytique) qui fait violence aux oeuvres en les interrogeant selon un schéma rigide qui ignore l'essence de la «Gestaltung», schéma théorique préétabli que le psychopathologiste se hâte de retrouver dans les productions des sujets prises comme indices ou symptômes d'un trouble, d'une structure, d'un fantasme ou d'un trauma... Un tel besoin de confirmer sa théorie est hétérogène à l'objet considéré. Les oeuvres appellent un regard qui soit homogène à leur genèse formelle, regard désintéressé, esthétique et non psychologisant.

**CHAPITRE III**  
**DES ARTISTES EN THÉRAPEUTES?**  
**L'EXPÉRIENCE D'UN CENTRE POUR ADOLESCENTS**

En ce point de notre réflexion, une illustration pratique de ce qu'apporte la perspective de Prinzhorn dans le domaine de l'art-thérapie nous semble tout à fait opportune.

Il s'agit d'une expérience entreprise depuis plusieurs années par les responsables d'un Centre d'accueil et d'observation pour des adolescents en difficulté, en région flamande. Ce Centre héberge des jeunes envoyés par le tribunal de la jeunesse et par des comités d'assistance.

La question s'était posée de savoir comment offrir à des adolescents et adolescentes en rupture de vie familiale et de scolarité ordinaire une communauté de vie, des rencontres avec des adultes attentifs à leur situation singulière, et l'occasion de se former une image de soi positive et digne. Une des voies explorées avait été, tout d'abord, que des éducateurs de l'équipe prennent en charge l'animation d'ateliers d'expression pour les jeunes qui manifesteraient de l'intérêt pour le dessin, la peinture, la photo ou le collage...

Après quelques mois d'expérience, les différents responsables d'ateliers qui avaient chacun selon ses propres moyens improvisé des séances d'expression plastique ont dû se rendre à l'évidence : certains jeunes boudaient les ateliers, d'autres venaient mais reproduisaient les mêmes choses stéréotypées, d'autres devenaient agressifs soit au cours des ateliers soit en dehors de ces séances, ayant du mal à se situer par rapport à leur éducateur qui tantôt les encourageait à s'exprimer librement, tantôt se sentait tenu d'assurer la discipline et de prendre des sanctions réglementaires...

La solution fut trouvée grâce à la collaboration de trois artistes peintres qui, après quelques rencontres et discussions, permirent de mettre au point une nouvelle manière de faire. Chacun acceptait d'accueillir dans son atelier personnel deux ou trois jeunes désireux de se confronter au travail de peintre. L'accord était que les jeunes se rendent régulièrement dans cet atelier extérieur au Centre, le rapport des artistes avec l'institution étant de garantir l'accueil, sans avoir à rendre compte du contenu de ce qui se passait lors des séances de travail.

Cette liberté de quitter le Centre pour rencontrer d'autres adultes que leurs éducateurs créait chez les jeunes un nouveau rapport à «l'expression»...

Beaucoup de temps était consacré non à produire mais à converser, à parler, à regarder faire le peintre, à lui poser des questions de tous ordres : sur la conception de son art, de son style, de sa fonction d'artiste, de sa vie personnelle, de ses vues sur la réalité... Peu à peu les jeunes se mirent au travail avec ces hommes du métier indépendants de l'autorité du Centre (et derrière celle-ci, de celle des juges). Les relations avec ces peintres étaient exigeantes, difficiles, conflictuelles mais traitées, comme on dit, «d'homme à homme».

Au bout de l'année, les jeunes qui souhaitaient exposer leurs réalisations avaient le choix de le faire : ils amenèrent spontanément des oeuvres au Centre et certains allèrent jusqu'à en vendre à leurs copains ou à des parents.

Cette expérience qui se développe à présent depuis plusieurs années vient bien à propos illustrer notre problématique. La bonne volonté des éducateurs, psychologues et pédagogues du Centre, attentifs à donner aux jeunes la possibilité de trouver autrement que dans les formes classiques d'accompagnement éducatif des moyens de s'exprimer, de se trouver ou de se retrouver, a buté sur un obstacle structurel : le regard «institutionnel» porté sur les activités et réalisations des adolescents pris dans une double contrainte (la liberté de s'exprimer et le sentiment d'être observés et jugés dans leur «progrès») est incompatible avec la vraie liberté d'exprimer, de contester, de faire ou de ne rien faire...

Le transfert de responsabilité sur des peintres suffisamment avertis de ce à quoi ils s'engageaient et prêts à payer de leur personne, de leur espace et de leur temps a permis une ouverture tout à fait nouvelle de ces jeunes à la réalité de l'activité de peindre, de sculpter, de modeler, de construire, réalité elle-même inséparable de l'espace spécifique des artisans témoignant, chacun selon sa personnalité, de son métier et de sa place dans la vie sociale.

Le témoignage des peintres permet de saisir en quoi la pratique rigoureuse d'une activité artistique exercée sans concession a provoqué chez certains de ces adolescents une réelle transformation du regard sur eux-mêmes, sur la vie et sur la culture dont la plupart, en raison de leur itinéraire marginal, se trouvaient exclus.

Lors d'une journée de réflexion sur ce travail, le responsable de l'institution avait choisi de figurer la relation entre les artistes et les adolescents en difficulté par le conte de la *Belle au Bois dormant*. L'art serait le prince réveillant la princesse d'un long sommeil. (1) Mais cette

---

(1) Karel DE VOS : *De Schone Slaapster in Prins Kunst als Knecht*. Projekt CIDAR : Beeldende Kunst en Hulpverlening. Bedenkingen. (La belle au bois dormant. Prince Art en serviteur. Projet CIDAR. Arts plastiques et relation d'aide. Réflexions.) Colloque à la V.U.B. du 18 novembre 1994, p. 13-18. Nous

comparaison ne tient que si l'on réalise que ce réveil de représentations, de rêves, d'émotions, de morceaux d'histoire, de souvenirs, de cauchemars ne pouvait avoir lieu au contact de l'art qu'à la faveur, toute gracieuse, d'une rencontre juste, faite au bon moment et dans un cadre opportun.

## 1. Herman LABRO

«Tu dois savoir, Sancho, que le fameux Amadis de Gaule fut un des chevaliers les plus parfaits : il était l'unique, le premier, l'excellent, surpassant de loin tous les chevaliers de son temps. [...] Je voudrais encore ajouter ceci : quand un peintre veut obtenir gloire et honneur dans son art, il tâche d'égaliser les exemples des meilleurs qu'il connaît; et cela vaut aussi pour les professions et métiers les plus réputés qui donnent de l'éclat à la communauté. Ainsi doit agir celui qui veut oeuvrer avec sagesse et résignation, et se mettre au travail. De la même manière, Amadis le nordique fut l'étoile du matin, oui, le soleil des chevaliers braves et amoureux, dans les traces de qui nous, qui combattons sous les étendards de l'amour et de la chevalerie, tentons d'avancer.»

Extrait de *Don Quichotte* de Cervantes

«Qui es-tu, Prince Art ? D'où viens-tu ? Où vas-tu ? Es-tu le serviteur ou le maître de tes désirs ? T'es-tu égaré dans tes propres rêves ? Vas-tu céder à un sombre destin ? Ou bien t'a-t-on envoyé ici ?»

«Ai-je été le "bon" pour Steve, à la bonne place et au bon moment ?»

«Steve est entré et a demandé s'il pouvait dessiner. De l'art avec un grand A, Steve ? Non. Je suis Ali ! me crie sa réplique énigmatique qui sonne comme un cri de guerre ! Moi aussi je veux faire quelque chose comme ça ! Il me montre un dessin au crayon et un texte peint, aux bords brûlés. Aussi bien pour le dessin que pour le texte il avait utilisé du papier pour machine à écrire. Je lui demandai quel objet il avait devant les yeux. Je n'ai eu qu'à regarder et lire le texte pour comprendre de quoi il s'agissait. Je lus le texte, regardai à nouveau le dessin et m'efforçai moi-même de le présenter en disant ce qui me semblait captivant ou ennuyeux. Steve m'interrompit et demanda ce que je pensais de son dessin. Je lui répondis que ce n'était pas si simple de critiquer une oeuvre mais que je trouvais qu'il avait été très

---

reproduisons les propos des trois peintres avec l'autorisation du CIDAR que nous remercions. (Traduits par Marie Sorokakis et Aurore Florence.)

avare de papier et de crayon. A quoi il répondit : "je suis un débutant et le papier coûte cher!" "Eh bien, nous allons t'aider à mûrir" Il sourit. Et il s'ensuivit alors un jeu de ping-pong d'observations et de remarques. Nous avons conclu que lors des séances suivantes nous ferions un gros travail inspiré de ses "documents". Je me proposai de confronter Steve à une grande feuille blanche. Steve était un garçon très malin. Il utilisait l'arrogance avec un charme voulu et camouflait son incertitude en bluffant.

Je voulais l'aider à découvrir un autre monde, différent de celui de ses petits dessins au crayon bien connus, quelque chose qui l'eût attiré et effrayé mais sur quoi nous pourrions travailler ensemble. Je pensai que ceci réussirait mieux si je lui faisais exécuter de minutieux exercices de ses doigts.

Malgré le caractère très direct du matériau, je choisis le fusain. On peut le frotter, le gommer et obtenir ainsi une gamme complète de tons gris sortis comme par magie du bâtonnet. Je lui donnai une dizaine de grandes feuilles de papier blanc (70 x 95 cm) afin qu'il puisse s'exercer et je lui demandai de travailler en vitesse (ce qui est bon contre la peur de l'échec, pour la spontanéité et un tracé pur des lignes). Puis, il reçut la mission de réaliser des études. Sans grande difficulté, Steve dessinait, en appuyant le contour, des épées, des blasons, des vases. A la fin d'une séance de deux heures sa concentration disparut et il se mit à me provoquer en dessinant, avec son ami Ben, un grand pénis sur la feuille. Il me demanda comment représenter au mieux les poils pubiens. Je lui répondis que pour moi les poils ressemblaient plus à du gazon qu'aux épines dont il avait garni le sexe. Il me traita d'obsédé sexuel et pour me faire plaisir il se mit à semer de l'herbe. Sans semence pas de moisson. Titre : "c'est le zizi de Ben (dans son rêve)". "Ceci est le zizi de Ben" expliqua-t-il.

La séance suivante n'allait pas de soi. Steve était agacé. Il voulait travailler "avec de l'ombre" comme avec ses dessins au crayon, au moyen duquel il voulait souligner les contours en utilisant des tons gris pour rendre l'ensemble plus beau. A la fin de la séance il en avait assez. Il voulait faire quelque chose d'autre : quelque chose de vrai. "Si tu es un homme, mords sur ta chique et poursuis ton travail" lui dis-je. Il pensa que je lui en demandais trop. Steve chercha et trouva raison auprès de l'éducateur du CIDAR, qui approuvait l'idée que j'exigeais trop de lui. Conséquence : un nouveau scénario. Steve voulait imprimer un T-shirt. D'accord. Il esquissa un projet et se mit à l'oeuvre.

Quand il revint la fois suivante, il reprit le cours de ses idées avec un enthousiasme évident. Il ne fut plus question de dessin. Je le regardais lorsque tout à coup il arrêta son travail, se leva et vint vers moi. Il me dit avec une voix un peu assourdie : "je m'y mets!" On aurait dit un film. Nous rassemblâmes les croquis réalisés, déroulâmes l'impressionnante grande feuille blanche (135 x 255 cm) et discutâmes de la répartition des surfaces. Steve se mit au travail. D'abord les contours, ensuite l'élaboration et l'accomplissement. Le travail se déroula comme il l'entendait. Son camarade Ben le regardait avec étonnement et respect et put même

lui donner un coup de main. "Un grand pas, ça s'arrose !" dit Steve avec fierté. C'est ce que nous fîmes lorsque le travail fut achevé.

Une semaine plus tard, les choses allèrent moins facilement. A ma question : "que se passe-t-il?", il répondit qu'on était réuni pour décider de son sort : retourner chez lui ou l'envoyer dans une institution.

Et la couleur alors ? Non. Oui. Non. Steve trouvait que le dessin au fusain était plus que satisfaisant comme résultat final. Discussion. Et l'on se mit d'accord.

Il me demanda nerveusement : "Crois-tu que je sois à la hauteur?" Il trouvait que c'était une tâche difficile : quelles couleurs utiliser? Où et comment? Il n'avait guère d'expérience en la matière. Il commença peu sûr de lui. Cela se voyait, il jouait sur un terrain inconnu et, hésitant, il demanda "a little help from his friends". Quand il s'arrêta, on voyait le doute persister sur son visage. Il était néanmoins fier de sa prestation mais il ne pouvait affirmer avec certitude s'il trouvait belle son oeuvre.

En comparant son dessin avec celui de l'expressionniste bien connu Fred Bervoets, il remarqua : "Oui, mais là ce n'est pas de l'art non plus!"

Pendant le toast, il dit avec un regard de matador triomphant : "Herman, sais-tu que la feuille de papier est plus grande que moi?" Après cela je lui demandai de signer son oeuvre, ce qu'il fit aussitôt. Sur quoi, je lui demandai si je pouvais aussi la signer en raison des services rendus. "Bien sûr, répondit-il, nous sommes à présent des collègues!" »

## 2. Roland KOTSCH

«Il y a de nombreuses années, je me suis engagé dans la thérapie créative en tant qu'objecteur de conscience. Ce n'est pourtant pas le point de départ de ma collaboration au projet de CIDAR. Je ne me sens ni compétent ni concerné par le domaine thérapeutique. En tant qu'artiste, je pars plutôt d'un vague sentiment de solidarité avec les gens qui y sont aussi tout à fait étrangers. J'ai ressenti la proposition de coopérer au projet CIDAR comme une occasion de donner une dimension sociale à mon activité artistique. Dans les moments critiques, je me suis sérieusement demandé, d'ailleurs, pourquoi je m'étais engagé là-dedans ! Je travaillait alors avec un petit groupe de jeunes qui n'étaient absolument pas intéressés. J'ai profondément maudit le projet CIDAR. Mais le déroulement des séances a apporté par lui-même une réponse à mon interrogation.

Quand les jeunes se sont aperçus que les oeuvres qu'ils avaient réalisées péniblement et avec dégoût étaient prises au sérieux, exposées et même vendues, leur attitude se renversa. Ils devinrent appliqués et enthousiastes et, tout à coup, ce n'était plus bien assez.

Dans les cours d'initiation que je donnais (à des enfants et des adultes) je mettais l'accent sur la perception intuitive. Notre éducation nous a appris à regarder la réalité d'une manière spécialement rationnelle, d'une manière "verbale".

De cette façon nous ne saisissons qu'un aspect univoque des choses. La réalité se trouve réduite à l'information manipulable qu'elle contient. Pour briser cette unilatéralité appauvrissante de notre regard, l'approche artistique comporte de nombreuses possibilités. A travers une perception méditative et globale, j'essaie de faire sentir à mes élèves ce qu'est un "langage personnel". Cet objectif est encore plus important pour les jeunes du CIDAR que pour les autres. Mais certains aspects prennent un accent différent. La motivation des jeunes est un problème. Pour certains, elle était là au départ, pour d'autres elle s'est développée tout au long des séances.

Pendant un temps, ce projet n'était encore offert qu'aux intéressés, de sorte que le problème de motivation restait à l'arrière-plan. Le niveau intellectuel varie aussi d'un groupe à l'autre. Chez les adultes j'essaie, à travers une expérience de prise de conscience, d'éveiller la pensée à l'égard du problème artistique de ce processus de travail. Chez les enfants, la méthode est plus ludique et le rythme plus élevé. Je remarque que je traite les jeunes de CIDAR avec prudence, que j'interviens moins oralement à propos de ce qu'ils entreprennent.

Peu à peu, en rapport avec mon approche, j'accueille des jeunes qu'on m'envoie pour qui une approche délicate de ce type est souhaitable. Pendant les séances je m'occupe de mon propre travail que j'interromps régulièrement afin de regarder le travail de mon invité. J'évite ainsi de le surveiller et je favorise une atmosphère de travail calme et intime.

En guise d'illustration, je résume les séances passées avec Hugo.

1. Prise de contact. Hugo apparaît comme un garçon timide, fragile, qui peut à peine faire semblant d'être comme il voudrait être. Pour trouver un point de départ, je lui propose de peindre à partir d'une photo. Il choisit une photo de femme. Je le conseille pour répartir les surfaces et pour bien utiliser les couleurs. Il écoute mes conseils. Il fait le portrait d'une fille, sur un papier bleu. Il ne peint pas les yeux ni la bouche ni les vêtements, et cela crée une impression de masque. Si le résultat diffère de la photo - ce qui est sans importance - il n'était pas sûr qu'Hugo lui-même apercevait cette différence. Il travaillait avec attention et avec une incroyable lenteur, lenteur due non pas à ses doutes mais à de la prudence. Il était enthousiaste de peindre et se sentait très concerné par son travail. Il ne voulait pas l'emporter mais comptait, plus tard, étonner les responsables du Centre CIDAR.

2. Achèvement du portrait. Lors d'une conversation avec lui, je lui dis que je considérais son oeuvre comme expressionniste, parce qu'il transformait la réalité afin d'imprimer ses sentiments, en particulier son agressivité. Nous avons feuilleté des livres d'art et sommes tombés sur *le babouin* de Kokoschka. Il se mit à le peindre toujours de manière très lente et très consciencieuse. Apparurent alors des problèmes plus difficiles à résoudre que lors du travail précédent, puisqu'il s'agissait

d'interpréter une interprétation. Mais il réussit à trouver une solution valable à ces problèmes. Lorsque je le ramenai au Centre, il me parla de ses difficultés à la maison, à l'école, de façon critique.

3. La peinture du babouin. Il parla de son grand-père qui, lui aussi, peignait, mais il ne l'avait plus vu depuis longtemps. C'est une figure mystique. Hugo s'intéresse à lui mais redoute de le revoir. Il commence à prendre son activité artistique au sérieux, décide d'acheter du matériel et de poursuivre ses cours après son départ du Centre CIDAR. Cela me paraissait prématuré et irréaliste, mais je n'ai rien manifesté. Une discussion avec l'éducatrice qui l'accompagnait me persuadait que ce n'était pas souhaitable. Nous avons convenu que je m'en tiendrais à la forme artistique.

4. Hugo achève son babouin. Je l'invitai à accélérer son rythme de travail : en étant plus rapide et plus impulsif il pourrait obtenir un autre résultat. Nous convenons qu'il achève le travail dans la même séance. Hugo réalisa deux autres dessins : "Pilote avec un avion accidenté". Le pilote était à l'avant-plan, blessé et, derrière lui, l'épave de l'avion en feu, symbole de malchance et de déception. Son rêve était de devenir pilote. Je ne sais si cette identification et le ton pessimiste avaient été prémédités ou bien s'il y a été confronté ensuite. "Paysage au bord de la mer". Il me donna un commentaire négatif de cette image, à première vue neutre, mais où la représentation du personnage était trop petite par rapport au paysage. La maison sur pilotis était peut-être charmante, mais isolée. Il ne voudrait pas l'habiter.

5. Il ne veut pas répéter l'expérience précédente. Son travail ne le satisfaisait pas, il y avait trop de couleurs. Il avait du mal à exprimer ce qui le contrariait et sans doute tout ceci était-il trop éprouvant.

Il préféra choisir une image et la peindre. Il chercha un autre modèle dans un livre d'art et trouva un nu de Munch. Il n'arrivait pas à placer la figure dans l'espace. Il résolut ce problème d'équilibre en ajoutant une figure masculine, mais celle-ci, en raison du manque de place, n'était représentée qu'à moitié. Au cours de cette dernière séance, il éprouvait quelque difficulté à l'idée d'arrêter. Il cherchait un moyen de continuer à venir, même après avoir quitté le Centre. Je lui fis comprendre que ce projet était lié au CIDAR et prenait fin avec son départ. Les adieux furent brefs et froids.

Nous avons beaucoup réfléchi et discuté à propos de l'efficacité de cet apport artistique au traitement. Je ne possède pas une vue d'ensemble et je peux tout au plus juger de la réussite de mon propre projet et de la manière dont s'est noué le contact. Quant à savoir si cette expérience contribue à la réalisation des vastes (et difficiles) objectifs du CIDAR, cela reste pour moi une grande question. Par ailleurs, je pense que l'approche des images est d'une importance capitale pour chacun. Il n'est pas possible de dire le dernier mot sur une image (authentique), parce que celle-ci ne se dévoile jamais entièrement. Elle garde une ouverture sur l'étrange, sur l'autre, qui se manifeste en marge de l'expression. Elle est source d'inquiétude (la recherche

d'un sens) mais aussi source de vitalité (le renouvellement des interprétations). Nous n'avons évidemment pas l'intention de faire des jeunes du CIDAR des artistes ou même d'éveiller à long terme leur intérêt pour l'art, mais nous cherchons à nous occuper d'une image (beeld) qui subit une métamorphose magique sous les doigts. L'expérience qui se déroule en toi comme une dimension poétique est pour moi-même, à chaque fois, une expérience fructueuse et enrichissante. C'est aussi cela que je voulais transmettre à d'autres.»

### 3. Dirk BUSEYNE

«C'est avec un sentiment de déception et avec une rare colère que j'ai revu le travail d'un de mes "élèves" dans son encadrement. Les bords du dessin avaient été découpés pour le faire entrer dans le cadre.

C'était, dans ce cas, une chose regrettable parce que l'auteur du dessin avait fourni un travail considérable pour réaliser ces bords : où fallait-il s'arrêter, comment s'arrêter?... D'un coup, les bords avaient disparu et avait commencé le gâchis. Devant un tel incident, c'est avec maladresse et non sans appréhension que j'ai mis ceci sur papier, avec la peur de couper les bords ou de rajouter des morceaux qui ne s'y trouvaient pas.

En d'autres termes, écrire au sujet de ce projet (CIDAR) peut passer du dévoilement au déguisement, et même à la stupidité. Malgré tout, faisons un effort... Pour des raisons d'intégrité et parce que je n'aime pas parler de mes élèves en leur absence (ils sont, à mon sens, les grands absents de ce colloque), mes remarques concerneront le projet en général et ne contiennent aucune observation de cas particuliers.

Ma première remarque est que dans une société telle que la nôtre on accorde peu d'importance à être créatif, la société pousse vers le hobby et la détente. Cela doit être vraiment difficile pour les jeunes de se distraire de cette manière (et je ne parle même pas ici des adultes)...

Le fait d'être créatif offre peu de chances d'insertion dans notre société et demeure une chose gratuite. C'est certainement le cas pour les jeunes du CIDAR qui, à mon sens, ont d'autres chats à fouetter et préfèrent prendre leur part du gâteau plutôt que de dessiner ou peindre.

D'où mon respect et ma satisfaction quand il y a au moins quelqu'un qui me le demande. C'est déjà une victoire pour la personne en question. J'ai aussi observé que de travailler durant une courte période avec des élèves ne permet pas d'en parler de façon tout à fait pertinente. Ce qui ne veut pas dire que cela n'a pas de valeur. Dans le meilleur des cas, seules les personnes concernées peuvent le savoir. J'ai moi-même été étonné des oeuvres réalisées et de l'aisance (apparente?) avec laquelle elles ont été exécutées. Il est clair que le CIDAR n'impose et ne dicte aucune

mission. A mon sens, la plupart des élèves ont trouvé du plaisir à réaliser quelque chose et cela a toute sa valeur. A part cela je n'avais formé aucune attente ou aucun but précis pour ce projet. Je l'ai entamé avec un sentiment de défi. Telle était mon attitude envers mes élèves : aucune attente, aucun objectif. Mais la (ou le) laisse commencer, atteindre ses propres objectifs ou attentes, ou au moins essayer.

J'éprouve moi-même beaucoup de plaisir à dessiner et je reste surpris de voir ce qui surgit sur le papier par rapport à ce que j'avais imaginé. Ce plaisir et cette surprise à propos de ce qu'ils ont réalisé eux-mêmes (surtout quand ils avaient poursuivi le travail au-delà d'une semaine) je les ai observés bon nombre de fois auprès de mes élèves. Cela me semble précieux et pouvoir être une source d'encouragement.

Je me garde de faire de plus amples considérations qui pourraient entacher la collaboration que j'ai eue avec eux. La seule façon de savoir ce que peut apporter et entraîner une telle expérience est de s'y essayer soi-même.» (1)

Ces trois témoignages d'artistes, chacun très typé, offrent des éléments de réflexion qui ne sont pas sans importance pour notre propos. Ce qu'ils expriment sur un ton inimitable de rectitude et de perspicacité n'a pas à être redoublé dans un commentaire. Mais on relèvera toutefois leur commune attention aux oeuvres, au travail, à la forme elle-même, leur respect envers leurs «élèves» à qui ils donnent toute liberté de chercher, d'échouer, d'inventer, de contester, de rêver, tout en étant extrêmement au fait des limites propres à cette collaboration d'artistes, au «traitement» socio-thérapeutique que le Centre CIDAR propose. On constate, certes selon un style très différent, le refus de toute glose psychologique et l'accent mis sur le projet propre des jeunes eux-mêmes qui émerge aux hasards des surprises de la rencontre avec les réalités du «métier» de peintre.

S'il y a quelque chose de thérapeutique dans ces séances en atelier et en présence du peintre attentif à chacun et très exigeant sur le maniement du matériau, ce ne peut être que par un effet non expressément cherché. Tout se passe comme si c'était le *travail* lui-même, rendu possible au sein d'une telle rencontre, qui était le «thérapeute» - obstiné mais discret. La métamorphose des formes n'est pas sans effet sur la métamorphose de celui qui s'y livre en toute liberté.

Mais il a fallu que les «thérapeutes» en titre cèdent la place aux artistes.

---

(1) Extraits de la publication : *De Schone Slaapster. Prins Kunst als Knecht*. p. 29 à 45.

**CHAPITRE IV**  
**D'UN POSSIBLE EFFET THÉRAPEUTIQUE :**  
**THEÂTRE ET MUSIQUE COMME**  
**ART-THÉRAPEUTES**

## 1. Circonspection...

Par précaution et prudence, il nous a fallu jusqu'ici manifester quelques sérieuses réserves à l'endroit du besoin de guérir, qu'il prenne la forme de ce qu'on pourrait appeler, pour paraphraser Gérard Miller (1), un pousse-à-l'expression, ou celle d'un pousse-au-dire.

Est-il nécessaire de rappeler les réserves émises par Freud lui-même à propos de ce qu'il y a à attendre d'un traitement psychanalytique?

Le plus urgent n'est-il pas, toujours à nouveau, de revenir aux préjugés et aux bonnes intentions qui encombrant le champ d'une relation thérapeutique afin d'y creuser l'espace indispensable à cette disponibilité à l'être, à ce vide actif sans quoi aucune ouverture à «autre chose» n'est envisageable?

N'est-il pas exigible que sans cesse le thérapeute (analyste, art-thérapeute, psychodramaturge, etc.) revienne à nouveaux frais sur «les questions préliminaires à tout traitement» et qui concernent le mode même de «pré-compréhension» agissant à l'insu du thérapeute et imposant aveuglement, sourdement, ses contraintes de pensée, ses compulsions à agir, ses exigences surmoïques de se conformer et de conformer l'autre à des idéaux tyranniques, le tout sous couvert de «faire le bien»?

Pour Lacan abordant le champ des psychoses, il s'agissait de mettre en place une forme d'attention à la singularité du discours du sujet qui précisément ne soit pas précipitation affective ni identification émotionnelle immédiate avec l'être souffrant, ni rationalisation intellectuelle et définie du «cas», mais une disposition à entendre la lettre elle-même, sans chercher à tout prix à comprendre.

Par boutade et par méthode il aimait à prévenir ses élèves psychiatres : «Commencez par ne pas croire que vous comprenez. Partez de l'idée du malentendu fondamental». (2)

Il y a là une manière de «tenue» à garder qui soit également une retenue, sachant la puissance du cannibalisme thérapeutique travaillant, toutes

---

(1) Gérard MILLER. *Le pousse-au-jour du Maréchal Pétain*. Paris, Seuil, 1975.

(2) J. LACAN, *Les psychoses. Le Séminaire, livre III*. Paris, Seuil, Le Champ freudien, 1981, p. 29.

pulsions prégénitales confondues, à incorporer l'autre sous la forme d'une irrésistible envie de l'assimiler à soi (ce qui fut ironiquement stigmatisé par Lacan dans sa critique de la visée d'identification du patient au moi de l'analyste) ou à le prendre en charge sous le mode d'une emprise et d'une volonté de lui assurer son bien, son bien être ou son bonheur.

Les critères les plus courants qui font office d'idées régulatrices pour la direction du jugement en matière psychothérapeutique sont : l'adaptation au monde environnant ou l'intégration sociale, et tout ce qui met le sujet en communication avec les autres; la cohérence de la conduite harmonisant dans une synthèse les aspirations contradictoires en les soumettant à des visées rationnelles; l'autonomie subjective assurant la liberté de penser, de juger, de choisir et d'agir; enfin, la créativité ou disposition à modifier ses modes d'existence propres, à sortir des répétitions et des automatismes, à bouger ses habitudes pour faire du neuf...

Les expressions parallèles comme trouver un équilibre, être bien dans sa peau, être en forme ou aller mieux sont des formules passe-partout, aussi indispensables qu'indéterminées et qui doublent dans le quotidien les notions plus élaborées des critères de normalité que dégage une réflexion clinique. (1)

On sait que Freud, de manière extrêmement condensée, a proposé comme visée au traitement de rendre au sujet sa liberté d'aimer et d'oeuvrer... C'est une solution simple de ramener, modestement, à la vie, au désir et à la réalité...

Sans entrer dans le redoutable débat sur les fins de l'analyse, au sens des visées, des buts et de l'achèvement effectif du traitement, il n'est pas possible d'écarter purement et simplement la considération de cette question inhérente à toute entreprise thérapeutique.

Que cherche l'art-thérapeute sinon, toute sophistication notionnelle mise à part, à donner aux patients qui s'engagent dans tel atelier une chance de retirer de cette activité un effet bienfaisant?

L'essentiel est que dans tous les cas le dit «patient» (appellation héritée des pratiques médicales dans le contexte desquelles nombre d'art-thérapeutes

---

(1) On doit à François DUYCKAERTS une approche assez complète de l'ensemble des critères effectivement à l'oeuvre dans la pratique psychothérapeutique : *La notion de normal en psychologie clinique*. Paris, Vrin, 1964. Aux critères qualitatifs que j'ai évoqués s'ajoutent les critères quantitatifs qui sont requis dans les évaluations à visée objective et diagnostique, comme le critère statistique (la moyenne, l'écart-type, etc) ou le critère gradualiste (caractéristique des approches par échelle de gradation des tendances). Les tests de performance et d'intelligence et les tests de personnalité sont basés, dans leur construction et leur validation, sur de tels critères empiriques.

inscrivent leur travail) soit amené à devenir *l'agent* (le sujet) de sa «guérison» : qu'au lieu de subir son sort ingrat ou accablant, qu'au lieu d'accuser le destin, les autres, ses parents, de son état de souffrance et de malheur, qu'au lieu de se fermer à tout devenir, il «se prenne en mains», s'active, agisse, s'exprime, découvre le plaisir de faire, de produire, de se débattre avec un matériau, de se confronter à des contraintes admises et reconnues comme porteuses de sens, de s'ouvrir aux autres, au monde, à l'histoire (de l'art, de l'humanité, etc...).

A prendre les choses au ras de la vie, on ne peut que reconnaître humblement qu'aucune visée thérapeutique n'a à prendre des allures d'exception... Les gens qui ont comme on dit parfois, bizarrement, «subi» une psychanalyse - à moins qu'ils ne l'aient «faite» ou qu'ils y soient «passés» - ne donnent aucun signe extraordinaire de qualité supérieure. Lacan allait jusqu'à dire que l'analyse pouvait transformer des névrosés en canailles... Une manière de signifier, sur le ton d'un Diogène, qu'il n'était pas en son pouvoir de rendre les gens meilleurs. La thérapie analytique vise plutôt à rendre le sujet libre de faire un choix éthique et capable de s'y engager.

A toutes fins utiles, nous pouvons examiner quelques concepts sous-jacents aux pratiques thérapeutiques et qui, pour la plupart d'entre eux, relèvent de la conceptualité freudienne et de son héritage, que l'on sait diversifié et ramifié - ou alors en sont une forme dérivée et abâtardie.

La vulgarisation de la psychanalyse a été une chose souhaitable et voulue par son fondateur qui n'était pas exempt, dans certains de ses accents, de visées hygiénistes ou préventives à grande échelle (en recommandant à tous les éducateurs et praticiens de l'aide à autrui une analyse qui les désencombrerait de leurs fixations infantiles et de leurs motivations inconscientes perverses ou névrotiques). (1)

Mais la vulgarisation justifiée d'une discipline comme la psychanalyse n'empêche pas que des vulgarisateurs tombent dans la vulgarité... Que l'on pense par exemple à l'expression «ça défoule»... pour en juger. Mais ici comme en toute vicissitude de langage, il y a à se demander si cette déchéance du vocabulaire ne comporte pas une vérité que trahit le succès de la formule : le «défoulement» ne serait-il pas l'envers du refoulement et, logiquement, un destin de pulsion autrement plus souhaitable? (2)

---

(1) On se reportera à la pénétrante étude de Jean-Noël LAVIANNE : *L'hygiénisme freudien*, in *Psychanalyse à l'Université*, 1992, 17, 67, p. 19-60 et 18 p. 43-65.

(2) Le Petit Robert a officialisé l'usage du mot en en attribuant la paternité à la psychanalyse elle-même. On y lit en effet : «Défoulement. n.m. de dé- et [re]-foulement [20] - rellux XVe). Psychan. Accession libératrice à la conscience de

Inutile donc de chercher à se faire les censeurs de la langue puisqu'elle est plus sensée que le plus fin des limiers du concept. Le concept très vénérable de «catharsis» - sur lequel nous allons revenir - ne peut-il pas, en effet, faire partiellement reconnaître dans ce terme profane de défoulement un destin plausible de traduction?

Reconnaissons que le terrain de l'art de traiter est inextricable et que le puriste, devant ce «melting-pot» où l'on fait «n'importe quoi» sous la bannière de la «thérapie», serait tenté d'adopter le ton de Freud forcé d'admettre qu'à l'or de l'analyse se mêlait fort (trop?) souvent le plomb de la suggestion... (1)

Sans prétendre considérer l'ensemble de la tradition psychothérapeutique, limitons notre analyse à l'héritage freudien et, au sein de celui-ci, allons au plus pressé en choisissant les notions issues de cet héritage qui exercent une fonction stratégique en art-thérapie. Nous porterons notre attention sur deux notions-clés : la catharsis et la symbolisation.

Ce sera une façon de revenir à la problématique de l'expression et du jeu, à laquelle le commentaire de Prinzhorn a ouvert la voie.

Notre thèse est que catharsis et symbolisation sont étroitement solidaires et qu'en tenant fermement leur connexion on peut appréhender ce qui constitue le ressort essentiel d'une thérapie.

## 2. Catharsis

Ce terme occupe le centre d'un réseau sémantique irradiant en d'innombrables directions de sens puisqu'il englobe des significations religieuses, rituelles, médicales, pharmacologiques, poétiques (théâtre, danse et musique) et psychothérapeutiques, nous y avons fait une brève allusion en commençant.

Peut-être ne serait-il pas abusif d'affirmer que la catharsis est coextensive à toute entreprise thérapeutique, qu'elle soit corporelle ou spirituelle... puisqu'il appert, au regard d'une histoire de ce mot prodigieux et prodigue, qu'elle démontre l'inséparabilité, en l'homme, de l'âme et du corps. L'une des formes aujourd'hui solidement établies d'art-thérapie est la «théâtre-

---

représentations (liées à une pulsion) maintenues jusque-là dans l'inconscient. Cfr Abréaction, catharsis, décharge. Cour. : Fait de se défouler. Ant. Refoulement.»

(1) S. FREUD, in *La technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1967.

thérapie» - que le mot soit officiellement invoqué ou non par ses promoteurs - à laquelle on pourrait adjoindre, en vertu de nombreux points communs, la musicothérapie, la danse-thérapie, le psychodrame, le sociodrame. Ces pratiques connaissent à présent une forme organisée de structuration et s'institutionnalisent soit dans des centres de formation privée soit même sous la forme de centres d'études supérieures (1). Il n'est aucune réflexion théorique en la matière qui néglige de se situer par rapport à cette thématique de la catharsis.

Demeurons-en aux figures récentes des métamorphoses de la catharsis et aux différents destins de son intronisation au sein des psychothérapies.

### a. La méthode cathartique et la psychanalyse

C'est à Joseph Breuer que l'on doit d'avoir mobilisé les ressorts de la catharsis, entendue comme abréaction, pour obtenir auprès des patientes hystériques de nouveaux résultats thérapeutiques. On sait, par les *Etudes sur l'hystérie* qui rassemblent en 1895 une série de travaux cliniques et théoriques en collaboration avec Freud, que la «méthode cathartique» repose

---

(1) Les pays anglo-saxons ont été les premiers à intégrer ces formations à l'université, comme elles ont depuis longtemps donné aux activités sportives la place qui leur revient. En France et en Belgique les centres de formation se multiplient et les universités commencent, timidement, à prendre au sérieux les étudiants intéressés à ces pratiques et soucieux de leur donner un statut théorique cohérent. Tel est le cas au Centre d'Etudes théâtrales de Louvain-la-Neuve (in la revue *Etudes théâtrales*) ou dans le cadre de la pratique hospitalière universitaire, à l'Hôpital Brugmann à Bruxelles où Serge Minet a peu à peu mis en place une formation à la théâtrothérapie.

Rappelons, ici encore, pour avoir une vue d'ensemble de ce qui se fait en France, le remarquable travail qui se réalise au sein de la revue *Art-thérapie* que dirige Jean-Pierre KLEIN depuis plusieurs années - et la synthèse de l'état présent des recherches en art-thérapie dans l'ouvrage collectif dont il a dirigé la publication : *L'art en thérapie*. Paris, Hommes et Perspectives. Le journal des psychologues, 1993.

Au niveau de l'enseignement universitaire, l'Université René Descartes organise un Centre de formation continue délivrant un diplôme d'«art en thérapie et en psychothérapie», proposant les options suivantes : art-thérapie, musicothérapie, théâtre-thérapie et danse-thérapie, dans les domaines d'application clinique, éducatif et social.

La création de tels programmes structurés démontre le besoin pour les professionnels de la santé et de la pédagogie de se donner les moyens d'instaurer et de soutenir des ateliers artistiques de façon rigoureuse : moyens théoriques, méthodologiques et pratiques.

sur les pouvoirs du lien hypnotique au médecin qui incite la patiente à se remémorer, à la faveur de l'abaissement du contrôle conscient et de la censure psychique que crée l'état d'hypnose, des scènes traumatiques. Le trauma psychique provient de la non-liquidation de la tension somatique et émotionnelle survenue lors d'un événement à haute signification affective et sexuelle, sous l'effet d'une contrainte extérieure ou d'une inhibition. Les «affects coincés» se sont fixés, par conversion, sur certaines fonctions organiques pour former le symptôme hystérique. La souffrance physique se substitue à une souffrance morale intolérable et l'ensemble de l'événement est relégué dans une seconde conscience, inaccessible à l'état de veille normal. La séance d'hypnose et de remémoration libère ces affects recelés dans l'organe hystérique et la liaison rétablie entre les affects pénibles et la représentation de la scène traumatique (personnages, gestes, paroles, actions, lieu, circonstances) se manifeste dans une forme d'abréaction dramatisée.

Sortie de son état hypnotique, la patiente a oublié l'ensemble de cette décharge émotionnelle et ce qui y était associé mais le symptôme, qui n'était en somme que le symbole commémoratif de la scène traumatique, a disparu.

Cependant les effets de soulagement immédiat n'étaient que de courte durée et de nouveaux symptômes faisaient leur apparition nécessitant des séances réitérées d'hypnose.

Freud est conduit à modifier le dispositif breuerien initial pour en réduire les inconvénients. Il renonce à l'hypnose pour que les patients demeurent entièrement présents au processus abréactif - il lui substitue les voies indirectes et détournées de la parole librement associative. Les résistances au dire surgissent au décours du travail de remémoration : il cherche à les surmonter en faisant appel à son autorité suggestive et par pression de la main sur le front; puis il est amené à reconnaître dans la résistance un agent représentatif de la névrose elle-même. Le transfert est identifié comme un avatar de la résistance inconsciente et comme le lieu de la tendance du désir refoulé à se répéter dans les tours les plus dissimulés de la demande d'amour.

A une forme instantanée et spectaculaire de décharge émotionnelle telle que la mettait en scène le traitement cathartique succède la longue patience de la cure analytique. Le mot «catharsis» disparaît du vocabulaire freudien parce qu'un ensemble de concepts en a pris le relais : ces concepts se construisent peu à peu à l'épreuve de l'expérience elle-même : devient thérapeutique non plus une dramatisation intense mais le processus lui-même de déliaison des formations symptomatiques que sont les symptômes affichés certes, mais également tout le matériau associatif et les productions de rêves, cauchemars, actes manqués, fantaisies, et surtout le transfert qui n'est plus seulement conçu comme le rapport affectif et imaginaire à la

personne du médecin prise pour d'autres personnes du passé infantile, mais le lieu et le temps de la répétition, de l'insistance du désir inconscient et de sa perlaboration à travers les moments dialectiques de remémoration et de reconstruction de l'histoire subjective, de remaniement du présent. (1)

Cette très succincte évocation des avatars de la catharsis pré-analytique et de ses transformations analytiques invite le thérapeute fêru du modèle abréactif, sans cesse renaissant sous la forme de l'adage : «s'exprimer soulage» - à quelque prudence et modestie. Pousser à «faire sortir» ce que les gens ont «sur le cœur» n'amène pas les effets de mutation personnelle attendus, comme par enchantement ou par magie. La réalité de la vie inconsciente, les paradoxes de la demande de thérapie, les contradictions et les ambivalences du souhait de guérir (2), à mesure que l'on avance dans un processus thérapeutique avèrent leur redoutable puissance d'opposition, de ruse, de refus. L'art de la thérapie consiste en une forme subtile d'activité qui suspend tout interventionnisme et se cantonne dans le questionnement, la relance, le silence mesuré, l'intervention interprétative, l'hypothèse constructive... Ni passivité attentiste, ni silence cadavérique, ni pression suggestive à faire, à penser, à choisir...

#### b. La spontanéité retrouvée : le psychodrame morénien

Une autre direction fut prise par le retour à la pratique thérapeutique de la catharsis, celle de Jacob Lévy Moreno (1889-1974). Parti de l'expérience des ressources de l'improvisation théâtrale pour aider des acteurs en difficulté (le «naturel» au théâtre étant le résultat d'un long travail d'apprentissage...), Moreno s'aperçut bientôt des ressources thérapeutiques de ce «théâtre de la spontanéité», non seulement pour le monde des comédiens mais pour toute personne en souffrance, en mal d'expression ou de réalisation personnelle.

Convaincu de la supériorité des rapports de groupe sur le rapport transférentiel limité à deux personnes tel qu'il fonde la psychothérapie analytique, Moreno tente de développer une conception psychodramatique sinon sociodramatique de la catharsis : le groupe, sous l'autorité du meneur

(1) Cette évolution de la technique analytique est décrite par FREUD dans *Remémoration, répétition et élaboration* (Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten) (1914) in *La technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1967, p. 105-115.

(2) Cfr notre essai : *Le refus de guérir*, in *Ouvertures psychanalytiques*, p. 323-331.

de jeu, a un pouvoir désinhibiteur et créateur. L'individu, à l'abri du collectif, peut laisser tomber les barrières du conformisme, de l'angoisse devant le jugement et les censures et retrouver la force d'invention et de changement grâce à l'encouragement des partenaires de jeu. L'activité même de jouer une scène de vie (réelle, imaginée ou suggérée) devant d'autres est au plus près de la pratique du jeu théâtral (1), mais évidemment dirigée par une autre finalité que celle du divertissement.

La dimension mimétique liée à l'engagement du corps dans le jeu psychodramatique a des effets d'entraînement, d'émulation, de révélation, de surprise tout à fait originaux. L'analyse freudienne, elle, choisit de suspendre la relation mimétique au profit de l'exploitation de tous les pouvoirs de la parole. Le mode d'intervention du psychodramatiste se définit donc tout autrement que celui du psychanalyste (2).

On doit à Barrucand (3) un rapprochement évocateur entre la catharsis au psychodrame et les deux pôles de la tragédie selon Nietzsche. Selon Nietzsche, qui fonde toute son interprétation de la tragédie grecque sur l'opposition dynamique d'Apollon et de Dionysos, l'originalité des Grecs a été de tenter l'impossible réconciliation de ce que ces deux divinités antagonistes inspirent au désir humain. La tradition occidentale a comme refoulé le dionysisme, avec Socrate, Platon et le christianisme, idéalisant les caractères apolliniens de la culture : harmonie, beauté, ordre, perfection des formes et des proportions. Dionysos est le dieu de l'ivresse, de l'orgie, de l'excès, des forces génésiques, du désordre nécessaire à l'invention d'un nouvel ordre, de la mort et de la destruction inhérentes à la vie elle-même.

Le théâtre - comme le psychodrame - allie dionysisme et apollinisme... peut-être retrouverait-on cette même polarité dans les deux figures éminentes du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, Artaud et Brecht.

---

(1) Voir notre essai de comparaison entre psychodrame, psychanalyse et théâtre : *Le comédien, l'histriion, l'hystérique. A propos du psychodrame*. in *Ouvertures psychanalytiques*, p. 179-189.

(2) On se reportera à l'important travail de Bernard ROBINSON : *Jeu, remémoration et transfert. Du psychodrame à la psychanalyse et inversement*, thèse de doctorat en Psychologie, Louvain-la-Neuve 1994, promoteur : Jacques Schotte, pour l'exposé détaillé de la technique analytique comparée à la technique psychodramatique. Pour leurs concepts théoriques : *Les effets de la théâtralité*, in *Esquisses psychanalytiques*, hors série n° 2, *Psychanalyse et théâtre*, 1992, p. 9-20 (Actes d'un colloque tenu au Centre Georges Pompidou, à Paris, le 25 septembre 1991, rassemblant des metteurs en scène et comédiens et des psychanalystes).

(3) Daniel BARRUCAND : *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*. Paris, Epi, 1970.

La catharsis «dionysiaque» serait ainsi le déclenchement et la libération des énergies rendus possibles grâce au soutien du groupe et du jeu, la catharsis apollinienne serait liée au plaisir de mettre en scène, de réordonner le chaos, de surmonter l'angoisse et de restructurer son existence.

Moreno accentuait, sans doute pour se démarquer de la démarche de Freud, le pôle dionysiaque de son action thérapeutique. Mais c'est de Nietzsche lui-même que l'on doit entendre la portée du dionysisme :

«La psychologie de l'orgiasme conçu comme un sentiment débordant de vie et de force, à l'intérieur duquel la douleur elle-même agit comme un stimulant, m'a donné la clé du sentiment *tragique* qui a été méconnu par Aristote, comme en particulier par nos pessimistes. La tragédie est si loin de prouver quoi que ce soit en faveur du pessimisme des Hellènes, au sens schopenhauérien du mot, qu'il faut au contraire considérer qu'elle en est la réfutation décisive et l'*instance contraire*. L'affirmation de la vie, même dans ses problèmes les plus choquants et les plus durs, le vouloir vivre qui en sacrifiant ses créations supérieures jouit de sa fécondité inépuisable - voilà ce que j'ai appelé le dionysisme, voilà où j'ai pressenti une voie d'accès à la psychologie du poète *tragique*. Il ne s'agit pas d'échapper à la terreur et à la pitié, il ne s'agit pas de nous purger d'une passion dangereuse par une débâcle véhémence, comme le pensait Aristote, il s'agit de s'identifier, par-delà la terreur et la pitié, à l'éternelle joie du devenir, cette joie qui enferme aussi en elle la *joie de détruire...* ».

(1)

Ce fragment de Nietzsche nous reconduit à la notion de *catharsis* telle qu'elle fut pensée par Aristote. Nietzsche, sévère envers le maître philosophique de *la Poétique*, assimile la doctrine de ce dernier aux interprétations moralisantes qui furent celle du XVII<sup>e</sup> siècle classique français. Une lecture de *la Poétique*, élargie à celle du traité sur *la Politique* dans lequel Aristote décrit la forme primaire de la catharsis qui est sa forme musicale, permettrait de nuancer la critique nietzschéenne et même d'y reconnaître ce que l'auteur de *La Naissance de la tragédie* dit de la musique.

La question de l'interprétation de la doctrine d'Aristote occupe depuis des siècles toutes les écoles philosophiques et poétiques (2), elle n'est pas sans conséquences sur les conceptions psychothérapeutiques actuelles.

---

(1) Fr. NIETZSCHE. Extrait du *Crépuscule des faux dieux - Ce que je dois aux Anciens*, in *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, Idées, 1949, pp. 184-185.

(2) Un bref aperçu de ce débat immense accompagne la traduction déjà ancienne de J. HARDY dans la Collection Guillaume Budé aux Editions Les Belles Lettres, Paris, 1965, p. 5 - 27.

Une réactualisation de la problématique est proposée dans la nouvelle traduction française due à R. DUPONT-ROC et J. LALLOT : *Aristote, La Poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1980.

Pour les analystes, le débat s'anime autour du petit texte de FREUD : *Personnages psychopathologiques au théâtre*. Jean-Luc NANCY et Philippe LACOUÉ-

c. **Aristote : catharsis musicale et catharsis tragique (1)**

Que l'on soit activement musicien et danseur ou que l'on soit passivement auditeur, le bienfait indiscutable qu'opère en nous la musique est de procurer une détente accompagnée de plaisir. Dans toutes les cultures et traditions les musiques comportent toutes, des plus violemment paroxystiques aux plus douces, un pouvoir absolu de suggestion. La communication sonore, vibratoire, ne serait-elle pas la forme la plus archaïque de la suggestion, par transmission directe, par corps à corps irrésistible? Les recherches récentes sur le développement de l'embryon et du tout jeune bébé contribuent toutes à confirmer l'effet déterminant des messages sonores sur la structuration de l'être humain. (2)

Une approche originale de cette dimension originelle de la voix et de la musique ainsi que de la fonction de l'art telle qu'elle peut éclairer le travail psychanalytique, est développée par Alain Didier-Weill (3) dans la perspective ouverte par Lacan. Il engage à reconsidérer la question des origines de la subjectivité. Pour lui, Freud - au demeurant, hélas, peu enclin à la musique - aurait eu une position réductrice envers la musique,

---

LABARTHE, à l'occasion d'un essai de traduction de ce texte, reprennent la question du sens de la «purgation des passions», en l'inscrivant dans une problématique critique, proche de Derrida sur la mimésis : *Freud et la représentation*, in *Digraphes*, n° 3, p. 70-81.

La catharsis tragique repose fondamentalement sur une identification propre au théâtre et fournit un accès original à la conception psychanalytique de l'identification en général. Voir notre travail : *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1974 (rééd. 1992).

(1) Au moment de publier cet essai, nous prenons connaissance du livre tout récent de Denis GUÉNOUN, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris, Penser le Théâtre, Circé, 1997. L'auteur y fait une analyse originale de la *Poétique* et des rapports entre mimésis, catharsis et identification.

(3) Que la psychanalyse, en particulier dans le chef de son créateur, n'a jusqu'ici pas dit grand chose de la musique, cela tient peut-être à la prévalence qu'elle accorde au langage articulé. Ce n'est pas par le biais des représentations qu'un lien peut s'établir mais par celui de la voix, comme l'indique fort bien Alain DIDIER-WEILL dans son essai *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995. Coll. La couleur des idées. Une autre direction plus souvent exploitée par une autre orientation psychanalytique est celle de l'affect. On se reportera ici à l'ouvrage collectif publié à l'initiative d'A. de Mijolla, *Psychanalyse et musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1982. Coll. Confluents psychanalytiques. Voir notre brève note : *Pratiques de l'interprétation, entre psychanalyse et musique*, in *Cahiers de l'Ecole des Sciences philosophiques et religieuses*, Facultés universitaires Saint-Louis, 1996, n° 19, p. 63-74.

(3) Op.cit. Lire en particulier le chapitre 4, *Le temps de l'autre : la musique*, p. 245-278.

irréductible à la seule dimension de la représentation. La musique «transmet une altérité transcendant tout ce qui est significable par la parole...»

«Une réflexion théorique sur la musique, écrit A Didier-Weill, est l'une des voies possibles pour comprendre la relation la plus primordiale du sujet à l'Autre : le pouvoir de la musique est pouvoir de commémoration du temps primordial où le sujet, avant de recevoir la parole, reçoit préalablement une souche, une racine sur laquelle pourra en second lieu germer la parole : dans cette souche originelle, que nous concevons comme effet - non pas mémorable, mais commémorable - d'une inscription primordiale, sans médiation de l'imaginaire, du symbolique dans le réel, nous sommes amenés à reconnaître le Trait unaire de Lacan».

C'est-à-dire que l'enfant perçoit dans la musique de la voix de la mère un élément sonore, une note scandée qui ne représente pas le sujet mais qui nomme ce qu'il a de réel.

«La musique est un langage puisque nous le comprenons, dit Lévi-Strauss, mais dont l'originalité absolue, qui le distingue du langage articulé, tient au fait qu'il est intraduisible» (1), irréductible, par conséquent, à la représentation verbale. La langue d'avant la dispersion babélique des langues n'aurait-elle pas été une langue musicale intraduisible? La vocation de l'art n'est-elle pas de nous soustraire à l'ordre habituel de la représentation et des images pour nous rendre l'accès à ce fond de silence, qui «commémore» l'origine impossible à rejoindre?

Encore une fois l'art n'a pas foncièrement une mission d'expression, d'extériorisation d'une représentation intérieure plus ou moins inspirée, mais à renouer en deçà du flux envahissant des choses visibles, audibles, tangibles avec l'altérité inimaginable qui nous fonde comme sujet. La psychanalyse nomme refoulement originelle ce qui une fois pour toutes nous a séparés de l'origine maternelle. L'artiste serait l'ambassadeur infatigable de cette inaccessibilité à laquelle nous a introduit le refoulement originelle : musicien il fait ouïr l'inouï, peintre, il fait voir l'invisible, danseur, il fait toucher l'immatériel. L'art lance un pont entre le sensible et l'intelligible. Comme l'observe Alain Didier-Weill :

«La musique, l'art en général, agit au point où l'homme est divisé entre ce qui le touche et ce qu'il pense. Le fait que "toucher" ne soit pas "penser" renvoie à cette dissociation entre intellect et affectif par laquelle le sujet se sent séparé de ce qu'il sent être *la vie* quand il la pense, tandis qu'elle s'empare de lui quand il cesse de la penser pour la sentir. A cet égard, si une musique ou un tableau nous étonnent, c'est que, ayant le pouvoir de nous "toucher" ils nous donnent le sentiment de pouvoir toucher ce que nous appelons "la vie" et que nous cessons, momentanément, d'être

---

(1) Alain DIDIER-WEILL, op.cit. p. 248 - 149. C'est lui qui cite la remarque de LEVI-STRAUSS énoncée dans *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 34.

séparés de sa "présence" qui nous était voilée par cette représentation qui est la représentation psychique.» (1)

La *musicothérapie* ne s'appuie-t-elle pas essentiellement sur le pouvoir de contact et d'échange originaire et fondateur de l'univers sonore? On sait que là où échouent les techniques de communication verbale, gestuelle ou mimique avec des enfants autistes, le relais peut être pris très avantageusement par les techniques de contact corporel et sonore. (2)

Pour Aristote le secret de l'efficacité cathartique de la musique réside dans ses vertus *homéopathiques*.

Le mouvement mélodique, rythmique, harmonique de la musique agit de façon immédiate sur les sens et sur les émotions. Passions et émotions se propagent dans le corps et la motricité, le rythme, la respiration et la voix, communiquant de proche en proche leur mouvement vibratoire à tout ce qui peut entrer en résonance sympathique avec elles. Le son dans toute la complexité de ses composantes est homéomorphe aux sentiments.

Quand j'écoute une musique, je ne puis rester indifférent parce qu'elle m'atteint de plein fouet, me prend au corps, me saisit aux entrailles. La musique est irrésistible. Il n'est pas étonnant que l'éducateur, l'homme politique ou le médecin aient eu dès l'Antiquité le souci de contrôler l'usage de la musique, de savoir les vertus particulières des différents instruments, de censurer les rythmes ou mélodies aux effets pernicious, amollissants,

---

(1) Id. p. 19-20.

(2) Sans pouvoir ici explorer cet immense domaine, reconnaissons l'importance capitale des travaux sur la communication sensorielle de base. Les recherches systématiques sur les différentes sphères sensorielles et sur les conséquences de la privation ou de la perte de certains canaux sensoriels a fortement préoccupé les savants des Lumières, en particulier les disciples des théories empiristes et sensualistes. Ces recherches ont donné le branle aux techniques de réadaptation et d'apprentissage convenant aux aveugles, aux sourds-muets, aux oligophrènes, aux débiles ou pseudo-débiles, aux autistes et aux schizophrènes... De Locke et Hume à Condillac, Rousseau, Diderot et Hardy jusqu'à nos contemporains Tomatis, Benenzon, se constitue un imposant trésor d'expériences où tant les musiciens (compositeurs et interprètes) que les chanteurs ou les musicothérapeutes trouvent leur bien. Pour une approche phénoménologique de la musique : Raymond COURT, *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1976. Pour une approche de la musicothérapie : Edith LECOURT, *La musicothérapie*, Paris, P.U.F., 1988; A. TOMATIS, *L'oreille et la vie*, Paris, Laffont, 1977; R. BENENZON, *Manuel de musicothérapie*, Paris, Privat, 1981; E. LECOURT, *Freud et le sonore*, Paris, L'Harmattan, 1992; M.F. CASTARÈDE, *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, 1991; François DELALANDE, *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, INA, Buchet-Chastel, 1984.

excitants, lascifs ou irritants et de ne promouvoir pour la jeunesse que les musiques conformes à la morale, à la sagesse ou à la raison d'Etat...

Jean Tricot, le traducteur de *La Politique* (1), donne quelques indications utiles à la compréhension correcte de la doctrine d'Aristote toute orientée ici sur l'éducation des jeunes citoyens.

Il signale la continuité des idées d'Aristote par rapport à celles de son maître Platon lui aussi auteur d'un vaste traité sur la cité idéale : *La République*.

La musique constitue la partie maîtresse de l'éducation, jouant un rôle essentiel dans la formation du caractère et, par conséquent dans la préservation et le perfectionnement des institutions. C'est pourquoi les mélodies seront étroitement surveillées : la cité «socialiste» devra bannir les mélodies aux thèmes plaintifs ou voluptueux et ne conserver que ceux qui incitent à la sagesse et à la bravoure, de par leurs paroles, leurs modes et leurs rythmes.

La musique a donc un rôle social voire politique : elle sert à exprimer les sentiments qui conviennent à une cité bien ordonnée et amener les citoyens à cultiver la discipline et la vertu...

... «La musique doit servir à mener une vie heureuse et noblement occupée : à quoi bon l'apprendre soi-même au lieu de jouir de la musique pratiquée par d'autres?» (2)

Aristote opte manifestement pour une musicopédagogie plus «passive» qu'active...

«La musique compte parmi les choses les plus agréables, qu'elle soit simplement instrumentale, ou instrumentale avec chants.» (3)

La musique est incontestablement agréable, elle est pour beaucoup le moyen d'atteindre le bonheur, mais elle est aussi utile à la récréation et au délassement après l'effort. Davantage, elle étend son influence jusqu'au caractère moral et à l'âme; elle affecte nos sentiments, rend les âmes enthousiastes.

«De simples sons imitatifs entendus créent toujours des dispositions affectives analogues et cela indépendamment des rythmes et des mélodies mêmes. [...] Dans les rythmes et les mélodies, il y a des imitations qui se rapprochent extrêmement de la nature véritable d'émotions telles que colère et douceur, courage et modération, avec tous leurs contraires, et les autres qualités morales [...]; l'habitude de ressentir

---

(1) Jean TRICOT, *La Politique*, Editions Vrin, Paris, 1989.

(2) ARISTOTE, *La Politique*, p. 567.

(3) Ibidem, p. 568.

de l'affliction ou de la joie à ces pures représentations de la réalité est proche de notre façon de sentir en présence de la vérité des choses...» (1)

Les autres arts d'imitation (par la vue) n'ont pas ce pouvoir de mimer les émotions : ils ne peuvent en donner que des signes (peinture, sculpture). En revanche, la musique entre en rapport immédiat avec l'émotion qu'elle imite et suggère à la fois.

«La musique doit être pratiquée non pas en vue d'un seul avantage mais de plusieurs, car elle a en vue l'éducation et la purgation (catharsis) (2) et, en troisième lieu elle sert à la vie de loisir noblement menée...» (3)

«Nous devons nous servir de tous les modes [musicaux] mais ne pas les employer tous de la même manière : dans l'éducation nous utiliserons les modes aux tendances morales les plus prononcées, et quand il s'agira d'écouter la musique nous pourrions admettre les modes exaltés car l'émotion qui se présente dans certaines âmes avec énergie se rencontre en toutes mais avec des degrés différents d'intensité : ainsi la pitié et la crainte, en y ajoutant l'exaltation divine (enthousiasme), car certaines gens sont possédés par cette forme d'agitation; cependant, sous l'influence des mélodies sacrées, nous voyons ces mêmes personnes, *quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède ou une purgation*. C'est à ce même traitement dès lors que doivent être soumis ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque... *et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or, c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatives procurent à l'homme une joie inoffensive.*» (4)

Il y a donc chez Aristote une véritable théorie du plaisir associée à cette conception de la catharsis, théorie elle-même assujettie à une hiérarchie de valeurs éthiques et politiques. Ce que ne devrait pas oublier l'art-thérapeute : aucune conception du plaisir n'est séparable d'un ensemble de positions touchant la moralité, la vie civique et la recherche du bonheur.

En tant qu'homéopathique, la musique induit le pathos, elle est foncièrement mimétique et suggestive sur un plan primitivement corporel, rythmique, respiratoire, émotionnel et secondairement représentatif. La musique, en quelque sorte, ne veut rien dire : elle agit, elle prend possession du sujet tout entier.(5)

(1) Ibidem, p. 571-572.

(2) Ibidem, p. 582.

(3) Ibidem, p. 584.

(4) Ibidem, p. 384 (je souligne).

(5) Gilbert ROUGET: *La musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard, 1980.

On connaît par ailleurs l'intérêt passionné d'un Cl. Lévi-Strauss pour la musique.

L'ethnologue ou l'anthropologue ne peut ici que venir confirmer cette intuition d'Aristote.

Le théâtre a souvent été associé à la musique et au chant : comme si cet art avait su, dès l'origine, mettre en oeuvre tous les moyens de la participation collective. Ce serait donc une lacune grave que de négliger cette dimension musicale de la théâtralité. Le théâtre contemporain cherche à retrouver cet accord originel, mais même s'il ne fait pas appel à quelque musique, le théâtre s'appuie sur le corps et la voix des acteurs qui imposent, comme la musique pure, leur pouvoir suggestif et mimétique dissimulé sous les messages que distribuent les organes plus objectivables de la représentation théâtrale : les mots, les gestes, les décors...

Si l'on peut admettre, sur la foi du philosophe, que la musique est homéopathiquement cathartique, pouvons-nous, faisant un pas de plus dans sa doctrine, affirmer que le théâtre, dans sa forme éminente, le théâtre tragique, accomplit proprement une catharsis «hétéro-pathique»?

L'originalité d'Aristote, s'agissant de la tragédie, est de centrer sa définition sur l'effet qu'elle est censée produire dans l'âme du spectateur. (1)

Aristote ne parle pas du tout dans ce court traité de *La Poétique* du plaisir que procurerait aux *acteurs* le jeu théâtral. Il s'en tient à sa propre position de spectateur et de grand amateur de théâtre - il faut dire qu'il avait la chance de vivre à Athènes en un siècle où le théâtre grec a atteint son apogée...

Il nous reviendra d'aborder le problème de l'effet cathartique du théâtre dans le chef de ceux qui le *font*, puisque les pratiques de théâtrothérapie ne se limitent jamais à proposer de regarder mais engagent à jouer. Pourquoi Aristote a-t-il tenu à l'écart les artisans de la représentation? Il ne fait que les signaler, en passant. Pour lui, l'âme de la tragédie est la fable (*muthos*). Après la fable viennent les caractères des hommes agissants, la pensée (*dianoia*) qui ajuste le langage utilisé à la situation dramatique, l'expression (*lexis*), le chant (*melopoia*) (qui est le meilleur des assaisonnements de la tragédie).

Quant au spectacle lui-même (*opsis*), Aristote, à l'indignation de tout praticien du théâtre, prétend qu'il exerce, certes, la plus grande séduction, qu'il est éminemment «psychagogique» mais qu'il est totalement étranger à l'art et à la poétique en tant que telle... Le spectacle est pour lui une réalité inessentielle, supplémentaire : il n'entre pas dans le travail du poète. Il

(1) Cette particularité a été fortement soulignée par Karl-Heinz VOLCKMANN-SCHLUCK : *La doctrine de la catharsis dans la Poétique d'Aristote*, trad. par St. de Launoy in *Cahiers Théâtre Louvain*, 1968-69, n° 9, p. 24-37. Je dois la découverte de cette lecture d'Aristote à Jacques Schotte.

justifie cette affirmation en arguant du fait que la tragédie accomplit son action dans l'âme du spectateur sans le concours des acteurs, de par son texte lui-même... L'art du régisseur, du décorateur, du costumier ou du maquilleur, dit-il, est plus décisif pour exécuter le spectacle que l'art du poète qui touche à l'essentiel. Le philosophe traite fort légèrement l'incarnation concrète de cet «essentiel»...

Tout porte à croire qu'il était plutôt un «intellectuel», un contemplatif, un praticien obstiné de la «théoria», mais également un pédagogue soucieux de l'éducation de la jeunesse et de la formation du citoyen libre : l'homme vraiment libre étant celui qui n'avait pas à travailler mais à pratiquer le loisir (scholè...) et à participer aux débats politiques. Ceci nous ramène à la centration de son approche du tragique sur ce qu'il produit dans le spectateur - le passage de la *Poétique* est universellement connu et rabâché. Mais ne reculons pas devant la nécessité de le lire et de mettre la catharsis dont il parle (souvent la seule retenue) en relation dialectique avec la catharsis musicale exposée dans *La Politique*.

La pratique médicale actuelle est, on le sait, marquée par l'opposition de l'approche homéopathique et de l'approche allopathique. Sans entrer dans ce formidable débat, retenons qu'il est tendu entre deux modes d'action thérapeutique fondamentaux et irréductibles : on guérit, littéralement, par un remède semblable (homoios) à la maladie elle-même ou par un remède qui lui est opposé, autre (allos). Les deux modalités de la catharsis mettent en jeu une opposition analogue, moyennant une petite modification de racine étymologique : la catharsis musicale est homéopathique : on apaise les troubles de l'âme en les mimant musicalement, l'âme entraînée par la musique est enveloppée par elle, traverse son propre état et s'en trouve soulagée. La catharsis tragique, elle, suscite des passions spécifiques qui ne sont pas celles qui agitent le spectateur mais lui viennent de l'autre (heteros) : c'est-à-dire le personnage imaginé par le poète et incarné par le comédien. Ces passions ne sont pas n'importe lesquelles : d'une part, terreur, peur, crainte, épouvante, effroi... (tout ce qu'un Grec pouvait entendre dans phobos), pitié, compassion, sympathie, commisération, d'autre part (ce que peut faire entendre eleos).

Dans les deux cas un danger *extérieur* (un coup du destin, asséné par un dieu vengeur, malveillant, jaloux) frappe un héros que le spectateur, a priori, *n'est pas* mais dans lequel il pourrait reconnaître une part méconnue de lui-même, un désir qui pourrait le mener au même châtement que celui qui s'abat sur le héros qui a commis quelque grave manquement (amartia). Le «pathos», l'affliction devant le malheur, la souffrance et la mort, est celui du personnage : la mise en scène de ce pathos éveille chez le spectateur ces

«passions» (troubles de l'âme) qui le lient à la *possibilité* de la souffrance, de la bévue, de l'erreur et du prix à payer, d'où son épouvante fictive ou virtuelle. La pitié est, proprement, une peine par sympathie avec celui qui souffre et qui n'est pas moi. L'identification à ce qui arrive à l'autre maintient la différence (l'hétéropathie) : j'ai pitié parce que je ne suis pas l'autre mais que je pourrais souffrir ce qu'il endure. Passion très ambiguë que cette pitié qui n'est jouissance d'être affecté par ce qui arrive à l'autre que parce qu'on n'est pas cet autre...

La démesure de l'*action* du héros et la démesure de sa *passion* maintiennent l'écart minimal grâce auquel peut se déployer une identification partielle fondée sur des traits symboliques (les éléments signifiants, pour chacun, que supportent les personnages de la tragédie et leurs interactions) et qui *transporte*, le temps de la représentation, les spectateurs sur une autre scène que toutes les scènes ordinaires de leur petite existence.

Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traducteurs de la version critique la plus récente en français, proposent un intéressant essai d'interprétation de la catharsis dans leur importante note du sixième chapitre de *La Poétique*. (1) Selon eux, Aristote aurait distingué deux niveaux dans la catharsis théâtrale :

a) un niveau fondamental, celui de la représentation où la catharsis est l'effet jouissif ou hédonique de l'opération mimétique. La contemplation des formes dramatisées du pitoyable et de l'effrayant procure au spectateur le plaisir proprement tragique qu'il éprouve au travers des émotions épurées par la transposition poétique;

b) un niveau adventice, plus extérieur à l'art tragique, où à la catharsis tragique pure s'ajoutent les effets agréables de la musique qui neutralise l'aspect pénible et attristant en le retournant au plaisir.

Les auteurs insistent pour souligner l'éloignement de cette catharsis (tragique et musicale) du modèle médical de la catharsis (purgation) qui n'est à prendre ici que comme un terme de comparaison.

Ils contestent l'interprétation qui a dominé la critique depuis Jacob Bernays, éminent philologue juif allemand et oncle de la femme de Freud. Le traitement médical se confond pour lui avec la catharsis poétique qui s'en trouve par là réduite. Il n'est pas impossible que ce soit cette interprétation médicale qui ait séduit Freud dans son approche de l'effet cathartique. Pour celui-ci les affects de crainte et de pitié, réprimés dans la réalité trouvent

---

(1) Op. cit. p. 188-189.

grâce aux identifications que suscite le théâtre un exutoire, une décharge mesurée, légitimée et agréable parce que déplacés sur des représentations sublimes. Peut-être Freud était-il en l'occurrence plus dionysiaque qu'apollinien et, de toute manière, plus médecin-guérisseur que poète-contemplateur.

Il n'en reste pas moins que ce débat témoigne de la tension, sinon du conflit, qui sépare les thérapeutes des poéticiens : pour les premiers, la comparaison de la catharsis tragique à la catharsis médicale révèle une identité profonde des processus en jeu, pour les autres, ce n'est qu'une comparaison qui préserve à l'art toute son autonomie...

La catharsis est le mouvement qui fait surgir ces «pathémata» tragiques, les portant à une forme très travaillée de signifiante (c'est en quelque sorte la «Gestaltung» poétique dans sa modalité tragique). (1)

Mais il faut aller plus loin et quitter le philosophe pour séjourner auprès des hommes de théâtre chez qui trouver une conception accomplie des ressorts cathartiques du théâtre.

Si le théâtre peut avoir quelque effet thérapeutique, il le doit évidemment à son pouvoir de métamorphose. C'est l'obligation de s'oublier soi-même pour porter le Masque, pour donner corps au Personnage, pour donner chair au «Fantôme homérique» dont parle Diderot pour désigner l'invention fantastique du poète; c'est la soumission à cette règle fondamentale de jouer à être un autre qui rend le sujet à lui-même. Hétéropathie par excellence, mise en acte de la phrase célèbre d'Arthur Rimbaud : «Je est un autre» : c'est parce que je me dépossède de moi (des identifications imaginaires de toutes sortes dont est tissé ce moi), c'est parce que j'accueille en moi cette figure de l'autre que je puis, abrité derrière cette fiction protectrice, révéler ce que je ne savais pas que j'étais. Autre manière de lire le «Wo es war soll ich werden» de Freud : «Là où c'était, je dois advenir».

C'est une vérité sans cesse confirmée au cours de toute formation d'acteur, ou plus modestement, lors de tout exercice d'improvisation qui peut être proposé dans un atelier de théâtre : quelqu'un de gauche, d'inhibé et d'embarrassé devient méconnaissable dès lors qu'il assume un masque ou qu'il accepte de jouer un personnage. Du moment qu'il n'ait pas à se jouer

(1) On pourrait voir dans l'ouvrage d'Emil STAIGER : *Les concepts fondamentaux de la poétique*, une tentative de dégager pour le champ de la littérature les différentes composantes de la Gestaltung poétique, tentative qui serait l'équivalent de celle de Prinzhorn dans le domaine plastique. Les catégories du lyrique, de l'épique et du dramatique sont les composantes formelles de toute oeuvre poétique. Texte traduit et annoté par Raphaël Célis et Michèle Gennart avec la collaboration de René Jongen. Bruxelles, Ed. Lebeer-Hossmann, 1990.

lui-même (c'est-à-dire un aspect de ce qu'il se figure être lui-même), il devient capable de communiquer avec vérité et authenticité des sentiments que dans la vie il a toutes les peines du monde à formuler.

Tel est le paradoxe du comédien, tel est le ressort fondamental de l'action théâtrale : l'espace que crée le jeu, grâce à l'appui de la *convention*, qui lie les participants, selon laquelle ce qui se joue n'est pas «pour de vrai», purge littéralement l'acteur de ses représentations narcissiques encombrantes. Paradoxe qui n'élimine certes pas toute l'ambiguïté de l'acteur qui peut mêler à un jeu plein de vérité et désintéressé, les satisfactions supplémentaires de montrer ce dont comme «moi» il est capable.

Précisément parce que jouer à être un autre exige encore qu'on ne se perde pas.

La théâtralité comporte ainsi un double ressort pour assurer son efficacité : elle allie les puissances suggestives et mimétiques du corps en mouvement et en voix aux vertus métaboliques et symboliques du corps en représentation, en délégation, masqué. Cette réalité de l'acteur absolument au service du personnage et de la scène et absolument présent à ce qu'il fait en relation avec les autres acteurs et avec le public ne cesse pas de faire énigme, comme fait énigme notre essentielle duplicité ou multiplicité (notre «division») subjective.

La «Gestaltung» proprement théâtrale serait cette mise en forme de l'acteur qui inscrit son jeu dans une écriture scénique qui le transcende. C'est ce qui fait dire à Artaud que l'acteur est un hiéroglyphe vivant, un symbole agissant et que les comédiens, tels les danseurs de Bali, sont comme un alphabet roulant. Manière saisissante de proclamer l'oubli de soi, le sacrifice de son moi, qu'opère l'acteur devenu matière signifiante, inscription charnelle, marionnette agie par la main d'un Autre. Diderot, Kleist, Artaud, Grotowski, Craig et bien d'autres créateurs ont prôné l'effacement paradoxal de l'acteur comme la condition de son triomphe.

#### d. Catharsis et efficacité symbolique

Pour aller plus loin encore dans cet examen de la catharsis en tant que ressort essentiel de toute thérapie, nous avons à souligner combien cette notion fait partie du paysage de la méditation sur l'activité artistique depuis l'Antiquité.

Prinzhorn avait remarqué que dans l'activité créatrice de formes plastiques on observait de saisissantes analogies formelles entre les jeux spontanés des enfants, les activités rituelles des primitifs et les productions des schizophrènes, comme si dans ces expériences se révélait un fond humain universel qui ne se peut reconnaître qu'à partir du moment où cède l'écran des constructions dues aux sophistications de la raison, du calcul, de la science. Dans ces constructions Freud reconnaissait l'activité d'un système de pensée soumis au principe de réalité et au processus secondaire solidaire de la structure du langage.

L'art réussirait à redonner droit de cité au processus primaire et au principe de plaisir sans pour autant dénier l'existence nécessaire du processus secondaire soumis au principe de réalité. L'art est comme au-delà... du principe de plaisir et de réalité.

«Inventer» la cure psychanalytique n'était, en réalité, que retrouver les ressources de plaisir et de métamorphoses inscrites dans les pratiques thérapeutiques depuis des millénaires. La psychanalyse n'aurait pu exister sans que Freud ait expérimenté les réels pouvoirs de l'hypnose, de la suggestion, de la remémoration cathartique, de la répétition transférentielle. La catharsis en particulier reconduit aux origines de la plus vieille médecine du monde dont on sait qu'elle mêle pouvoirs magiques des mots, des masques et des trances et pouvoirs empiriques des remèdes, du feu et du bistouri...

Les psychothérapies n'ont d'efficacité que parce qu'elles acceptent, au risque d'être taxées de non-scientifiques par les plus obtus des conquistadors de la biotechnologie, de revenir aux commencements de l'homme et de l'humanité, aux pouvoirs du lien mimétique et symbolique, où se nouent corps et langues, croyances et symboles.

Dans quelque pratique d'art-thérapie que l'on considère, toujours s'opère un alliage variable entre quelque chose comme une dimension musicale, contactuelle, pulsionnelle primaire et une dimension de parole, d'articulation, de langage. Il serait simpliste de croire que le non- ou le pré-verbal serait hors du lien symbolique ou inversement, qu'il n'y aurait de symbolisation effective ou accomplie que par la parole.

Aristote est, parmi d'autres, responsable d'une forme fortement enracinée de hiérarchie de valeurs confinant à l'idéologie : au bas peuple le plaisir simple de la musique, aux hommes libres la noble jouissance du tragique.

Ce préjugé philosophique ne l'empêche pas pour autant de pointer les dimensions essentielles du plaisir que prennent les hommes à la poésis, à la pratique de la «fiction», lié au désir fondamental de jouer, de reproduire, de mimer.

La rencontre des produits de l'activité mimétique engendre une purgation des passions de l'âme, un allègement de ses tensions, une purification de ses représentations, comme la médecine libère le corps des humeurs mauvaises en recourant aux substances émétiques, purgatives et dépuratives.

Mais aucune pratique cathartique n'existe hors d'un cadre social, culturel, historique, religieux. Cela signifie qu'*au concept de catharsis répond celui de symbolique*. Le second ressort de toute praxis thérapeutique (même dans la médecine scientifique moderne) est *la symbolisation*.

La meilleure introduction à l'explicitation de cet imposant concept, universellement répandu dans le vocabulaire des sciences humaines actuelles, n'est-elle pas de voir à l'oeuvre les plus anciens des «thérapeutes», les sorciers et shamans? On doit à Claude Lévi-Strauss d'avoir aperçu, dès les années quarante, la portée considérable des pratiques shamaniques pour la compréhension des structures fondamentales de la pensée et de la vie collective. Il n'est certes pas le premier anthropologue à en avoir étudié les manifestations - il a lui-même proclamé ce qu'il doit à Marcel Mauss par exemple - mais il a le mérite d'avoir créé un pont solide entre le travail de l'ethnologue et celui du psychothérapeute voire du psychanalyste, en produisant, notamment, cette notion de *l'efficacité symbolique* qui fait désormais partie intégrante de l'anthropologie de base du psychothérapeute.

Les développements de l'ethnopsychiatrie ont peut-être fait oublier ce que les sciences humaines cliniques doivent aux travaux de Lévi-Strauss dont il faut encore rappeler à quel point il a stimulé le travail de Lacan, en introduisant l'outil linguistique et logique dans l'analyse structurale des productions culturelles humaines, en avançant la notion d'un ordre symbolique autonome et inconscient et en suggérant par l'ampleur de son information d'ethnologue de nouvelles aperceptions de l'art. (1)

C'est dans la section consacrée à *Magie et religion* que Lévi-Strauss fait un rapprochement fort original entre les pratiques des shamans des cultures indiennes et les formes modernes de psychothérapie, dont la méthode cathartique et la psychanalyse. Cette contribution au dévoilement des ressorts essentiels de toute action thérapeutique reste décisive. Nombreux

---

(1) L'ouvrage qui manifeste le mieux l'apport de LEVI-STRAUSS à la problématique du style et de l'art est sans doute *La voie des masques*. Publié dans la Collection *Les sentiers de la création*. Editions Albert Skira. Genève, 1975, 2 volumes. Mais dès *l'Anthropologie structurale*, publiée à Paris, aux Editions Plon en 1964, une large part est faite aux interrelations entre mythes et productions artistiques.

sont, d'ailleurs, les théoriciens des psychothérapies qui lui sont redevables de son idée de l'efficacité symbolique. (1)

L'efficacité de la magie c'est l'efficacité du mot quand il est pris dans l'organisation d'un discours concret qui met en relation un malade, un guérisseur et un groupe référés à un même univers de croyances. L'efficacité de la magie implique la croyance en la magie.

«Celle-ci, écrit Lévi-Strauss, se présente sous trois aspects complémentaires : il y a, d'abord, la croyance du sorcier dans l'efficacité de ses techniques; ensuite, celle du malade qu'il soigne, ou de la victime qu'il persécute, dans le pouvoir du sorcier lui-même; enfin, la confiance et les exigences de l'opinion collective, qui forment à chaque instant une sorte de champ de gravitation au sein duquel se définissent et se situent les relations entre le sorcier et ceux qu'il ensorcelle.» (2)

L'expression de «champ de gravitation» me paraît très suggestive et indique une exigence structurale indispensable pour conceptualiser l'efficacité de toute action thérapeutique fondée sur le langage et les représentations symboliques. Cette efficacité n'est pas tant affaire de psychologie individuelle, ni même duelle (celle du «malade» et du «médecin») mais se fonde sur un ternaire fondamental. Enveloppant la relation thérapeutique généralement pensée comme lien à deux même chez de nombreux psychanalystes, l'expression de Lévi-Strauss indique que cette relation n'a de sens, de portée et d'efficacité que si elle se soutient d'une relation à un troisième élément qui, en réalité, la fonde en fait et en droit. Sans la croyance du groupe qui autorise le sorcier à exercer son art et définit les rôles sociaux (tant celui de guérisseur que celui de malade ou d'ensorcelé) le lien thérapeutique n'a aucune consistance. Cela vaut pour toute entreprise thérapeutique : celui qui se proclame thérapeute de lui-même est un imposteur. Il lui faut une forme (officielle ou officieuse) d'investiture d'un groupe pour qu'il revendique quelque savoir ou savoir-faire

(1) Voir notre essai sur les rapports entre psychanalyse et théâtre : *Les effets de la théâtralité*, in *Esquisses psychanalytiques*, Septembre 1992, hors série n° 2, p. 9-20.

Je ne citerai ici qu'une approche récente mais très représentative de réflexion théorique sur la danse-thérapie : France SCHOTT-BILLMANN, *Quand la danse guérit, approche anthropologique de la fonction thérapeutique de la danse*. Editions La recherche en danse, Paris 1994, p. 77 et suiv. Dans une démarche qui n'est pas étrangère à la nôtre, cet auteur montre avec pertinence qu'aucune réflexion approfondie sur les thérapies et les art-thérapies ne peut se passer d'une prise en considération des techniques shamaniques traditionnelles et de la nature des symboles.

(2) Claude LEVI-STRAUSS, *Le sorcier et sa magie*, op. cit. p. 184-185.

digne de *foi* (1). C'est donc bien de foi, de confiance et de croyance qu'il s'agit dans toute pratique de cette espèce... Les modernes relations médicales ou psychanalytiques n'échappent pas à cette règle de structure, à ce réel champ de gravitation symbolique qui à la fois détermine les places respectives et se fait le vecteur des forces affectives appelées ici confiance ou là transfert.

L'exemple que choisit Claude Lévi-Strauss pour démontrer l'efficacité de cette structure tissée de croyances, d'attentes et d'exigences collectives est le récit rapporté à un anthropologue, le Dr Wassen, par un Indien cuna du territoire de Panama. Ce récit consiste en une longue incantation faite par un shaman appelé auprès d'une jeune parturiente en extrême difficulté d'accoucher, par la sage femme dont le savoir-faire est mis en échec. Le shaman n'agit pas sur le corps de cette femme. Toute son intervention, qui semble indifférente à l'urgence de la situation, réside dans une série de rites préparatoires qui le munissent de statuettes, esprits protecteurs, pour mener un voyage périlleux dans un monde surnaturel où un esprit malin a emporté le double spirituel de l'organe responsable de la formation du fœtus. Son itinéraire, parsemé d'embûches et marqué par des combats mimés dans une danse qui redouble le chant est en réalité la transposition allégorique de l'itinéraire qu'est censé parcourir l'enfant à naître dans le corps de la mère jusqu'à son expulsion. Il s'agit donc exclusivement d'un maniement de signifiants : gestes et mots qui avèrent, en bout de course, leur efficacité toute symbolique. «Manipulation psychologique de l'organe malade» écrit Lévi-Strauss, qui est précisément ce dont on attend la guérison.

On s'aperçoit de la complexité de cette cure qui rassemble des traits évidents de théâtralité : c'est bien une *lutte dramatique* entre esprits secourables et esprits malfaisants qui se déroule dans cette mise en scène.

«Tout se passe comme si l'officiant essayait d'amener une malade, dont l'attention au réel est sans doute diminuée, - et la sensibilité exacerbée - par la souffrance, à revivre de façon très précise et très intense une situation initiale, et à en apercevoir mentalement les moindres détails. En effet, cette situation introduit une série d'événements dont le corps et les organes internes de la malade, constitueront le théâtre supposé. On va donc passer de la réalité la plus banale au mythe, de l'univers physique à l'univers physiologique, du monde extérieur au monde intérieur. Et le

(1) Ce sont les termes mêmes de Freud quand il définit ce qu'est un «traitement psychique» (Seelbehandlung) : il ne peut opérer que grâce à une «attente croyante» (glaubig Erwartung). Qu'on lise son étonnant article, datant de ses toutes premières expériences de psychothérapeute (1890) : *Traitement psychique*, in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, P.U.F., 1984, Tome I, p. 1-23.

mythe se déroulant dans le corps intérieur devra conserver la même vivacité, le même caractère d'expérience vécue dont, à la faveur de l'état pathologique et par une technique obsédante appropriée, le shaman aura imposé les conditions.» (1)

Les paroles du shaman opèrent le transfert d'une souffrance absurde, massive et dévastatrice sur un récit crédible et soutenu. La parturiente est faite témoin de représentations pleines de sens et référées à un monde de croyances qui l'enveloppe, la transporte et l'aide, finalement, à faire les mouvements utiles à l'accouchement.

Ce chant décrit et nomme ses douleurs elles-mêmes en les lui présentant «sous une forme qui puisse être appréhendée par la pensée consciente ou inconsciente».

Le chant construit un ensemble cohérent de signification et crée un ordre nouveau là où il y avait désordre, non-sens et désolation. Ce qui au départ est pure douleur et pur paroxysme affectif est peu à peu rendu acceptable pour l'esprit. Cet ensemble systématique inscrit la douleur impensable dans un univers pensable.

Le shaman a de cette façon fourni à la malade (et au groupe) un langage : ce passage à l'expression verbale accordée à un ensemble de croyances légitimes réorganise favorablement un processus qui était anarchique et inexprimable.

On devine que l'auteur n'ait pas résisté à rapprocher cette médiation active du langage de ce qui a lieu dans une cure analytique. Le névrosé, selon lui, liquiderait un mythe individuel (ses fantasmes névrotiques transposés dans la forme des symptômes et autres manifestations pathologiques) en s'opposant à un psychanalyste réel; l'accouchée cuna, elle, surmonterait son désordre organique réel en s'identifiant au shaman mythiquement transposé. Mais ici le shaman parle et la malade écoute; en analyse, le patient parle, l'analyste écoute.

Quoi qu'il en soit des différences entre ces deux méthodes thérapeutiques, on peut s'accorder sur le fait que l'une et l'autre amènent à une réorganisation structurale, en conduisant le patient à *vivre intensément un mythe* tantôt reçu, tantôt produit et dont la structure serait au niveau psychique inconscient analogue à celle qu'on vise à produire au niveau du corps et du conscient.

«L'efficacité symbolique, précise Lévi-Strauss, consisterait précisément dans cette propriété inductrice que posséderaient, les unes par rapport aux autres, des structures formellement homologues pouvant s'édifier, avec des matériaux différents, aux différents étages du vivant : processus organiques, psychisme inconscient, pensée réfléchie». (2)

(1) Claude LEVI-STRAUSS : *L'efficacité symbolique*, op.cit. p. 213.

(2) Ibidem, p. 222-223.

Cette séduisante hypothèse n'est évidemment pas sans intérêt pour qui s'interroge sur l'effet thérapeutique des pratiques artistiques qui, c'est évident, mobilisent toujours plusieurs niveaux du «vivant». Lévi-Strauss lui-même le confirme en évoquant la *métaphore poétique* : n'opère-t-elle pas un tel effet inducteur entre corps, cœur et esprit? Même si la poésie, le plus souvent, ne dépasse pas le domaine psychique, maints poètes ont proclamé ses pouvoirs subversifs et révolutionnaires : que l'on pense à Rimbaud ou à Artaud.

Le psychanalyste a tout à gagner dans cette fréquentation des sorciers, des ethnologues et des poètes pour penser ce qui fonde son acte même, à savoir le pouvoir du symbolique comme tel. Un détour par le jeu théâtral achèvera peut-être d'en convaincre le lecteur.

Dans son livre *La théâtralité. Etude freudienne* (1) Yves Thoret commentant le texte de Freud : *Personnages psychopathiques au théâtre* (rédigé en 1905 mais édité en anglais en 1942) propose de distinguer trois niveaux de la catharsis : un niveau psychologique (l'émotion cathartique), un niveau esthétique (le plaisir cathartique) et un niveau rhétorique (la communication cathartique).

Le premier niveau désigne l'aspect le plus immédiat de la «purgation» invoquée par Aristote et n'est pas loin de l'idée d'abréaction définie par Breuer.

«Nous parlons, écrit Thoret, de catharsis aujourd'hui quand, par exemple, un patient, dans un groupe ou au cours d'un entretien, fond en larmes en évoquant des souvenirs pénibles. Il arrive souvent que ce sujet, au terme de son récit, mêle à ses larmes un peu de rire et ressent une impression de soulagement, tandis qu'il prend en compte la pitié que son récit a suscitée autour de lui... Cependant il ne convient pas de réduire la catharsis à cette abréaction. » (2)

Il semble que ce niveau abréactif soit ce que recherchent électivement certains animateurs de théâtre-thérapie, soucieux d'amener des sujets inhibés ou «coincés» dans l'expression de leurs émotions à tirer profit de la désinhibition et de la permissivité autorisées par l'animateur et par le groupe. L'extériorisation des affects, si elle soulage le sujet et gratifie le groupe, constitue-t-elle cependant une fin psychothérapeutique comme telle? L'expérience de Breuer et Freud, qui obtenaient de fortes abréactions émotionnelles au cours des séances d'hypnose, témoigne de ce que cette purgation n'entraînait pas nécessairement un remaniement de l'organisation névrotique mais, au mieux, un allègement passager de la souffrance ou une

(1) Yves THORET, *La théâtralité. Etude freudienne*, Dunod, Paris, 1993.

(2) Ibid., p. 48.

levée transitoire de symptôme. Freud reconnut très tôt l'exigence d'une élaboration psychique des représentations. (1)

L'expression pure et simple de l'émotion si spontanée et si touchante soit-elle n'est donc «thérapeutique» qu'au sens le plus léger ou superficiel du mot. Suivons la suggestion de Thoret qui évoque deux autres niveaux de catharsis.

Citant les ouvrages d'Aristote que nous avons commentés, il rappelle que le récit ou la représentation d'événements tristes voire épouvantables pouvait susciter chez l'auditeur une forme de plaisir, les «passions» de terreur et de pitié faisant éprouver non seulement du soulagement mais de la joie. Il en va de même pour la musique, capable de ramener le possédé ou le délirant à un état de tranquillité, «à l'abri de tout excès et de tout dommage». (2)

Tel serait le pouvoir de la fiction et de l'artifice dus au travail du poète et du musicien. En majorant, en amplifiant les signes des émotions humaines ordinaires, l'artiste bouleverse à tel point qu'il produit de la jouissance là où, dans la vie, on n'éprouverait que peur et souffrance.

Cette catharsis «de théâtre» (de comédie, pourrait-on même dire) dévoile une complexité inattendue de la vie émotionnelle.

N'est-ce pas, d'ailleurs, tout le propos de Diderot, en son célèbre et provocant *Paradoxe sur le comédien*, que de marteler, contre toute psychologie, contre tout bon sens, que l'émotion de théâtre est d'une autre nature que celle qui nous surprend dans la vie? Contentons-nous, pour nous souvenir de sa thèse si pénétrante, de ces quelques citations, parentes de celles que nous avons déjà relevées.

«Qu'appelle-t-on, au théâtre, être vrai ?

Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai sur la scène? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mot, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien.» (3)

---

(1) C'est ce qu'exprime sa notion difficile à traduire de «Durcharbeitung» que d'aucuns, comme LAPLANCHE et PONTALIS, dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, P.U.F., 1965) ont proposé de rendre en français par des néologismes : «perlaboration, translaboration». En anglais, les traducteurs ont choisi «working through». La première traduction française avait choisi le terme d'élaboration.

(2) Y. THORET, *La théâtralité. Etude freudienne*, p. 49.

(3) D. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 137.

«Un moyen sûr de jouer *petitement*, mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère. Vous êtes un tartuffe, un avare, un misanthrope, vous le jouerez bien, mais vous ne ferez rien de ce que le poète a fait : car il a fait, lui, le Tartuffe, l'Avare, le Misanthrope.» (1)

«... La satire est d'un tartuffe, la comédie est du Tartuffe. La satire poursuit un vicieux, la comédie poursuit un vice.» (2)

«... Un grand comédien est un pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre.» (3)

«Encore une fois, que ce soit un bien ou un mal, le comédien ne dit rien, ne fait rien dans la société précisément comme sur la scène, *c'est un autre monde.*» (4)

Toutes ces remarques rejoignent ce que Thoret, après Freud et bien d'autres auteurs familiers de la spécificité du théâtre, ont noté. La catharsis que crée le dispositif scénique est essentiellement et nécessairement une expérience construite, «artificielle» - «artistique» (on dirait *kunstlich*, en allemand). Elle ne procure pas seulement un plaisir de soulagement par décharge émotionnelle, elle peut profondément transformer l'émotion elle-même en la transposant, en l'élevant, en la retournant. Freud avancerait ici l'hypothèse qu'il développera encore dans l'analyse des destins des pulsions autres que le refoulement (le retournement dans le contraire, le renversement de passivité en activité, la sublimation), hypothèse selon laquelle une dimension masochiste singulière érotise même l'épreuve de la douleur, de la peine et du deuil. Mais, au théâtre, il faut que les conditions esthétiques distraient le spectateur de ses vicissitudes pulsionnelles infimes ainsi que des contenus des complexes et fantasmes associativement sollicités par la scène.

Le fait que le spectateur ne cesse pas de savoir qu'il est au théâtre le rend apte à ces expériences émotionnelles inouïes et paradoxales qui, dans la réalité quotidienne seraient proprement insupportables. Ici encore, une observation de Diderot :

«La plaisanterie de théâtre est une arme tranchante qui blesserait dans la société. On n'a pas pour des êtres imaginaires le ménagement que l'on doit à des êtres réels.» (5)

L'on sait, si l'on est familier du théâtre, que bien des troupes, avant-gardistes ou non, savent exploiter jusqu'aux limites du tolérable, la disponibilité que crée la convention théâtrale chez les spectateurs capables d'être quelquefois fort malmenés...

Telle est la prodigieuse liberté que déploie l'illusion théâtrale qui s'appuie sur la convention symbolique qui unit pour le temps de la représentation les

---

(1) Ibidem, p. 152.

(2) Ibidem, p. 153.

(3) Ibidem, p. 161.

(4) Ibidem, p. 175.

(5) Op.cit., p. 153.

acteurs, les personnages et les spectateurs. Rapport ternaire riche en surprises, en malices, en excès de toutes natures.

Qu'est-ce qui fonde ce pouvoir de l'illusion, que l'on appelle, ailleurs, la «licence artistique»? Il s'agit d'une forme originale de *négation* dont Octave Mannoni a si judicieusement formulé l'efficace. Nous y reviendrons plus loin en articulant catharsis et symbolisation.

Mais n'abandonnons pas notre lecture de Thoret et abordons, avec l'auteur, le troisième niveau de la catharsis, le niveau *rhétorique*.

S'appuyant sur les travaux de l'Ecole de Constance notamment H.R. Jauss, il tient à souligner l'importance des recherches en esthétique sur les conditions de la réception d'une oeuvre d'art, alors que longtemps les critiques se sont attachés à l'étude du processus créateur. Pour nuancer ce propos, il faut rappeler qu'Aristote lui-même a instauré, comme nous l'avons montré, une esthétique de la réception dans sa *Poétique*, puisqu'il y définit la tragédie non seulement par ses éléments formels constitutifs mais aussi par l'effet qu'elle produit dans l'âme des spectateurs. Il faudrait examiner si l'Ecole de Constance n'a pas de dette envers les travaux critiques d'un Volckmann-Schluck que nous avons déjà cité comme auteur d'une très pénétrante étude de *La Poétique*. Quoi qu'il en soit, le niveau rhétorique de la catharsis est bien celui de l'efficacité théâtrale en tant que telle. Cette efficacité tient certes à la structure même du langage, à ce que l'on invoque si souvent dans les milieux psychothérapeutiques comme le pouvoir magique des mots ou leur force performative. Pouvoir qui n'est pas, certes, contenu dans les mots en eux-mêmes mais dans leur subtile concaténation signifiante, dans leur originale organisation comme discours - ce qui se dénomme aussi, aujourd'hui, comme dimension pragmatique du langage.

Le souci de produire un effet intellectuel, affectif ou moral a été celui des rhéteurs, des sophistes, des poètes et des dramaturges bien avant d'être le souci des modernes pragmaticiens.

Ceci permet à Thoret de signaler que

«La catharsis ne se limite pas à une mobilisation d'affects. Elle correspond, poursuit-il, à la recherche de cohérence, à la quête d'une certaine logique interne qui donne sens à l'intrigue et aux choix opérés par un personnage. La catharsis implique cette recherche de reconnaissance, la découverte des mobiles d'une action, l'étude des enchaînements d'événements, la dynamique des interactions entre les personnages, la recherche des liens puissants entre leurs attitudes, leurs réactions, leurs choix et leurs actes. Pour H.R. Jauss, la catharsis remplit une fonction de communication, intermédiaire entre la production de l'oeuvre et sa réception pour le spectateur.» (1)

Il y aurait donc un plaisir supplémentaire sollicité par le théâtre dans l'esprit

(1) Op. cit. p. 51.

du spectateur : celui de se sentir intelligent! Plaisir qui l'associe à cette recherche de vérité, propre à tout procès théâtral et à tout procès judiciaire et dont, évidemment, le personnage d'Oedipe demeure le paradigme inégalable. (1)

Le théâtre s'adresse certes aux passions mais il n'obtiendrait aucun résultat cathartique s'il n'en appelait foncièrement à l'intelligence, à cette part en chacun qui l'apparente au détective, au logicien, au juge, au penseur. N'est-ce pas, par exemple, le leitmotiv de tout l'enseignement de Brecht, que cette double et indissociable vocation du théâtre : divertir et faire penser ?

«Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme de tous les arts, a été de divertir les hommes. Cette tâche lui confère toujours sa dignité particulière. Sa seule justification est le plaisir qu'il procure, mais ce plaisir est indispensable. On ne pourrait lui attribuer un statut plus élevé, en le transformant par exemple en une sorte de foire à la morale : il devrait alors plutôt veiller à ne pas se dégrader, ce qui ne manquerait pas de se produire dès l'instant où il ne ferait plus de la morale une source de plaisir, et de plaisir pour les sens (obligation qui d'ailleurs ne saurait que profiter à la morale). On ne devrait même pas lui demander d'enseigner quoi que ce soit, sinon peut-être la manière de prendre plaisir à se mouvoir, sur le plan physique ou dans le domaine de l'esprit...» (2)

Brecht, pour aller plus loin dans cette question du plaisir et de la réjouissance propres au théâtre, rappelle lui-même la *Poétique* d'Aristote :

«C'est ainsi que, selon Aristote, la tâche assignée à la tragédie par les Anciens n'est ni plus ni moins que de divertir les hommes. Quand on dit que le théâtre est issu des cérémonies du culte, on affirme, sans plus, que c'est en en sortant qu'il est devenu théâtre; des mystères il n'a pas davantage repris la fonction religieuse, mais purement et simplement le plaisir qu'y trouvaient les hommes. Et la catharsis d'Aristote, cette purification par la crainte et la pitié ou de la crainte et de la pitié, est une purgation qui non seulement était source de plaisir, mais visait expressément à donner du plaisir. En exigeant davantage du théâtre ou en lui reconnaissant un plus grand rôle, on ne fait que rabaisser le but qu'on lui assigne.» (3)

La stratification de l'expérience cathartique telle que le théâtre la suscite, l'organise et la conduit à sa pleine résolution doit servir d'indicateur à notre

(1) Le chapitre 5 du livre de THORET met bien en évidence la figure exemplaire d'Oedipe qui n'est pas devenu pour rien le support fondamental de la théorie freudienne du destin humain.

(2) Bertold BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, Travaux n° 4, p. 13

(3) B. BRECHT, *ibidem*, p. 14.

réflexion sur ce qu'est un effet thérapeutique. Effet inépuisable dans sa vibration émotionnelle mais bien plus ample, plus ambitieux et plus complexe. Les observations d'Yves Thoret nous permettent de formuler d'une autre façon encore notre critique envers une conception trop psychologique de la thérapie, et de l'art-thérapie.

Si nous prenons, comme nous tentons de le faire ici depuis le commencement, l'art comme modèle inégalable d'action thérapeutique, c'est parce qu'il oblige le thérapeute à sortir d'une psychologie de l'expression, absolument insuffisante à penser la transmutation qu'opère radicalement sur toute «expression» la «Gestaltung» artistique dont on aperçoit mieux à présent le lien profond qu'elle nourrit avec le «faire» poétique qui est écriture, travail du signe, jeu du signifiant, efficacité symbolique.

## CHAPITRE V

### SYMBOLISER OU L'HOMME À L'OEUVRE

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, le terme de symbolisation est désormais présent dans toute réflexion tant soit peu sérieuse en matière d'art et de thérapie.

Nous ne chercherons ici qu'à tirer les enseignements de la pratique freudienne qui nous guide depuis le commencement, sans du tout vouloir appréhender l'ensemble des contributions récentes et contemporaines à l'élaboration de cette notion, dont on devine l'extension : elle parcourt en effet le champ de toutes les disciplines et sciences humaines depuis la théologie et la philosophie, en passant par la poétique et l'esthétique, jusqu'aux sciences psychologiques et sociales. (1)

---

(1) Pour ne prendre qu'un échantillon remarquablement représentatif de la complexité des questions liées aux notions de symbole, de symbolique, de symbolisme et de symbolisation, la lecture de l'ouvrage du linguiste Michel ARRIVÉ nous a paru essentielle. Cet auteur soutient avec un grand souci d'information et de rigueur la discussion qui, depuis les travaux de Freud, lie et oppose linguistes et psychanalystes. On sait que Lacan a relancé ce débat en renouvelant les références linguistiques et en les transgressant lorsque les réquisits de la recherche psychanalytique l'exigeaient. Lacan a cherché dans la linguistique contemporaine ce que la psychanalyse ne pouvait trouver, sauf à s'égarer ou à s'aliéner, dans la référence à la neurobiologie. Saussure, Hjelmslev, Jacobson, Peirce, Wittgenstein, Benveniste et d'autres encore furent les partenaires de ses lectures ou même de ses rencontres. Voir Michel ARRIVÉ : *Linguistique et psychanalyse, Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*, Paris, Méridiens Klincksieck, Coll. Sémiotique, 1986.

Mais Lacan lui-même ne s'en est pas tenu aux linguistes pour élaborer la question de l'articulation entre langage et inconscient. Tout comme Freud il s'est tourné également vers la tradition philosophique. Faut-il ici évoquer la longue méditation sur la nature du signe, du symbole et du langage qui commence avec les présocratiques et ne cesse de se poursuivre aujourd'hui avec E. Cassirer, P. Ricoeur, J. Derrida, M. Henry?

Signalons l'importante contribution d'Alain GIBEAULT, *Destins de la symbolisation*, Rapport présenté au 49<sup>e</sup> Congrès des psychanalystes de langue française et des pays romans en mai 1989, in *Revue française de psychanalyse*, 1989, VI, Tome LIII, novembre-décembre, p. 1517-1617. Il s'arrête surtout sur les premiers temps de la découverte freudienne (l'hystérie et le rêve) pour déboucher sur la symbolisation dans la cure.

Que retenir donc de la trajectoire de Freud opérée dans sa clinique psychanalytique et ponctuée de sa réflexion théorique? Nous osons croire que cette traversée rencontre les dimensions majeures incluses dans le processus définitoire de l'être humain comme tel qu'est la symbolisation. Quelle lumière cette trajectoire jette-t-elle sur le champ de l'art et de la thérapie?

La dimension symbolique d'un phénomène ne se révèle qu'au regard d'un investissement particulier, d'un tropisme spécifique. Umberto Eco a très justement nommé *mode symbolique* l'attitude subjective qui fait surgir le symbole en tant que tel (1). Ceci s'illustre parfaitement dans la fondation même de la psychanalyse. C'est en effet pour avoir résolument modifié leur attitude envers le symptôme hystérique que Breuer et Freud ont donné lieu à l'invention psychanalytique. Au lieu de s'en tenir au regard suspicieux sinon narquois du médecin perplexe ou agacé par l'hystérique rebelle à toute approche objective, ils ont découvert, non sans la contribution de leurs malades, que *le symptôme parle dès qu'on renonce à l'observer du dehors pour écouter comment les patients le considèrent et font le récit des circonstances de son apparition et de ses développements.*

L'attention portée à ce que les personnes disent d'elles-mêmes et de leurs souffrances attire pour ainsi dire le symptôme dans un «champ de gravitation» (2) nouveau au sein duquel les personnes concernées se trouvent mises en rapport, engagées au-delà de ce qu'elles peuvent savoir ou se représenter de la relation qui se crée : le médecin qui écoute est saisi dans un lieu de parole où son savoir constitué (sémiologie et étiologie médicales) perd de sa pertinence et de son emprise puisque le médecin ne peut pas savoir sans l'entendre d'abord l'histoire de la maladie telle que la reconstruit le sujet petit à petit, dans le désordre et les méandres d'un récit non préparé,

---

Dans la «Présentation du rapport» il propose une discussion intéressante avec les sciences du langage et la philosophie du signe (ibidem p. 1493-1515). Les divergences de conception entre l'auteur et Lacan sont clairement exprimées. Pour un exposé des moments-clés de la théorisation freudienne voir notre étude : *La symbolisation chez Freud*, in *Correspondances freudiennes, Revue de psychanalyse*, octobre 1994, n° 42, p. 5-14. Ce numéro comprend les Actes d'un Colloque organisé à Grenoble, en 1994, par André et Claudie BOLZINGER : *Le procès de la symbolisation.*

(1) In Umberto ECO : *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris, P.U.F., 1988.

(2) pour reprendre l'expression judicieuse que nous avons relevée chez LEVI-STRAUSS.

de séance en séance. Saisie dans un tel champ de gravitation qui prendra plus tard le nom de *transfert*, la «maladie» change de signe : de négative elle devient positive. Entendons par là qu'au lieu d'être un mal à combattre et à supprimer au plus tôt, la maladie devient une sorte de partenaire indispensable. Le symptôme, dit Freud, «se mêle à la conversation».

Voilà qui ouvre à de l'inconnu pour tous les partenaires du traitement : il s'ensuit, forcément, une complète transformation des concepts mêmes de symptôme, de maladie et de guérison.

Le symptôme a un message à délivrer, il implique de la mémoire, il est porteur, sous son masque de souffrance, d'amours et de haines, de rencontres traumatiques, de désirs contradictoires. Dire que le symptôme «parle» veut dire qu'il comporte *une adresse* à qui pourrait l'entendre. Accueilli non plus seulement comme l'indice d'une perturbation organique mais comme le vecteur d'une étrangeté virtuellement déchiffrable - tels les hiéroglyphes dont un Champollion un beau jour délivra la parole enclose en leurs figurations - , le symptôme s'ouvre, avec Breuer et Freud, à *un destin de symbolisation.*

Cette ouverture symbolique demeure le noyau sensible et toujours surprenant de la découverte psychanalytique : découverte qui n'est, au fond, qu'une redécouverte puisque toute l'histoire de l'anthropologie et des médecines traditionnelles atteste de la conception de la maladie comme lieu d'investissement de signes et de forces, comme symbolique. (1)

Permettons-nous, en passant, de reprendre le débat sur *l'expression*, à partir de ce que nous rappelons du moment créateur de l'invention thérapeutique de la psychanalyse. Ce n'est pas la même chose que d'affirmer qu'une oeuvre (ou un symptôme) «exprime» des tendances ou des conflits, des processus dégénératifs ou des lésions cérébrales, des déficits psychotiques ou des mécanismes de défense névrotiques, ou de faire taire tous ces savoirs constitués et plus ou moins respectables en se laissant prendre à la relation qu'instaure la rencontre de cette oeuvre. Dans un premier cas, l'expression artistique est prise comme le signe accidentel d'une réalité déjà connue, dans l'autre, l'expression est un espace potentiel de symbolisation à déployer. Cela signifie que l'oeuvre ouvre à du sens non encore constitué, qui pourra se développer à l'infini si tant est qu'un champ gravitationnel (ou transférentiel) offre sa disponibilité.

---

(1) Voir les travaux de Renaat DEVISCH, en particulier : *Forces et signes. Regards croisés d'un anthropologue et d'un psychanalyste sur les Yaka*. En collaboration avec Claude BRODEUR. Paris-Bâle, Editions des archives contemporaines, 1996.

Cela a pour conséquence qu'un tel procès de symbolisation ne laisse indemne aucun sujet impliqué en lui, ni le «patient» ni le «thérapeute».

Tel est l'autre noyau sensible de la découverte freudienne : l'analyste, auditeur de la parole, a du même coup une responsabilité dans le sort qui sera fait à la vérité - souvent insupportable ou dérangeante - du symptôme.

Le «besoin de transfert» propre au désir humain est, identiquement, cet appel (pas toujours entendu) à une reconnaissance.

### 1. La symbolisation hystérique : le symptôme comme symbole mnésique

Une fois assumée cette attitude résolue à l'endroit du symptôme et, plus justement, à l'endroit du sujet qui à la fois en souffre et le nourrit, l'acte du psychanalyste consiste à ne pas céder sur cette foi dans le symbolique. L'action thérapeutique est alors tout entière axée sur la mise en acte développée et conséquente des virtualités signifiantes encloses dans le symbolisme originellement opaque du symptôme.

Les *Etudes sur l'hystérie* témoignent du moment où tente de se formuler le travail analytique comme décryptage d'une forme énigmatique de symbolisation dans le langage de la conversion somatique qui sera progressivement transposée en symbolisation expresse et «publique» dans le langage ordinaire au long de la cure.

C'est ce travail, opéré à même la «substance» symbolique d'un langage du corps étonnamment spirituel, qui mène à l'hypothèse de l'inconscient comme lieu de processus qui relèvent non de «l'instinct» mais de la langue. Pour produire le symptôme hystérique qui mime à s'y tromper toutes sortes de pathologies organiques, le corps n'obéit pas tant aux voies de conduction de l'anatomie qu'aux voix des représentations culturelles qui ont pétri le sujet.

Prenons-en pour illustration les proliférantes conversions hystériques de Frau Cecilia dont Freud fait plusieurs fois mention dans les *Etudes sur l'hystérie*. (1) Cette jeune femme souffre d'une névralgie faciale qui l'accable deux ou trois fois par an pendant cinq à six jours et cela depuis quinze ans. Les médecins ont incriminé les dents : on lui en fait arracher sept, sans que cela modifie de quelque manière sa névralgie... Mais celle-ci disparaît au

(1) S. FREUD et J. BREUER : *Etudes sur l'hystérie*. Paris, P.U.F., 1956, p. 140-145.

cours du traitement par suggestion hypnotique. Lors d'une séance cathartique, elle se souvient, sous hypnose, d'une remarque désobligeante de son mari qui l'avait violemment frappée : c'était comme un coup reçu en plein visage. Elle relate que pendant des années elle a subi des vexations et offenses de son mari par des paroles blessantes, mais qu'elle était incapable d'y réagir en s'indignant ou en se révoltant. La douleur faciale agit à l'instar d'une mémoire dont la conscience a perdu la trace mais que le corps réactive à bon escient dans certaines situations. Pour éviter de souffrir moralement et de tirer les conséquences de cette attitude du mari en agissant, elle a refoulé les scènes psychiquement pénibles et a inconsciemment substitué à celles-ci une douleur physique. Reste à savoir pourquoi certains sujets au destin hystérique «préfèrent» une douleur physique à une souffrance morale et sociale.

Un autre exemple, de la même personne : elle souffre d'une douleur au talon depuis une soirée donnée à des invités. Ce soir là, elle était souffrante et pour apparaître devant ses invités qui l'attendaient depuis un bout de temps, elle descendit l'escalier au bras de son médecin qui l'avait aidée à quitter sa chambre. Elle se souvient sous hypnose qu'à ce moment elle fut dominée par la crainte de ne pas se présenter (aufreten) comme il le faudrait devant des étrangers. Le mot «aufreten» signifie à la fois marcher et se présenter. Le symptôme douloureux du pied est comme l'effet d'un jeu de mot, d'un double sens : un sens est corporellement retenu (ne pas pouvoir marcher), l'autre est psychiquement refoulé (ne pas être présentable).

La patiente présente d'autres douleurs hystériques qui se résolvent lorsque surgit dans les associations d'idées l'expression qui nomme la situation traumatique et qui apparaît à chaque fois plurivoque, surdéterminée. L'impression d'avoir une boule dans la gorge disparaît quand elle énonce, à propos des affronts que son mari lui a faits : «me voilà obligée d'avaler ça!»; la migraine disparaît quand elle reconnaît avoir eu «quelque chose dans la tête»; de même, l'oppression cardiaque, quand elle réalise que tel propos lui a «donné un coup au cœur».

Ainsi, l'hystérie rétablit le sens «littéral» - corporel de ces expressions courantes qui, selon Freud inspiré de la théorie darwinienne des mouvements expressifs et des origines du langage, au commencement étaient fondées dans des impressions corporelles réelles. Tout se passe comme si le corps hystérique se souvenait du lien archaïque initial entre une expression verbale devenue métaphorique et une impression physique correspondante.

L'hystérique semble donc avoir involontairement beaucoup d'esprit (Freud use plusieurs fois de l'adjectif «witzig» pour caractériser des patientes qui lui apprennent cette relation curieuse et peu «scientifique» entre le corps et les jeux de mots).

Le point à retenir de cette clinique de l'hystérie, c'est que le symptôme névrotique en général sera désormais conçu comme *symbolique* au sens suivant : il est un substitut signifiant d'actes psychiques qui n'ont pas eu lieu (la conversion somatique vient à la place d'une absence d'abréaction adéquate); il permet de remplacer une souffrance morale intolérable (un conflit ouvert avec son mari, pour Frau Cecilia) par une douleur physique plus acceptable socialement : il fait oublier, méconnaître, ce qu'il symbolise. L'action du refoulement névrotique affecte ainsi le processus normal de symbolisation : en effet lorsqu'on use d'un symbole dans la vie ordinaire le symbole *fait penser* à ce qu'il symbolise. Le propre du refoulement est de cliver la fonction de représentation et de rendre le symbole opaque, a-symbolique, dénué de sens, résistant à la compréhension.

Le symptôme-symbole est cependant efficient en ce qu'il réclame opiniâtrement de l'attention et ne cesse que lorsqu'il trouve «bon entendeur»...

## 2. La symbolisation du rêve

C'est tout naturellement que Freud fut mené des symptômes de ses patientes à leurs rêves : la règle de l'association libre imposa bien vite les manifestations les plus ordinaires de la vie psychique, en particulier celles qui affichent quelque bizarrerie, quelque étrangeté ou quelque angoisse.

Le débat sur le sens des rêves a d'emblée conduit à la question du symbolisme et de la symbolisation. Si le symptôme est le produit d'une activité involontaire et inconsciente mais, on l'a vu, profondément incrustée dans le filet des «impressions» et des «expressions» qui lie le corps au désir et au langage, il en va de même pour le rêve, à cette réserve près que le rêve se déroule non sur la scène sociale mais sur «l'Autre scène» de l'espace le plus privé, la scène inconsciente.

Dessiner les traits les plus saillants de la problématique de la symbolisation du rêve permettra de saisir les enjeux de l'interprétation aussi bien des productions oniriques et symptomatiques que des productions artistiques. *Une oeuvre d'art n'est ni un rêve ni un symptôme* mais celui qui se propose d'en interpréter le sens peut gagner, par le détour du rêve et du symptôme tels que les investit l'entendement analytique, une certaine prudence méthodologique en matière de symbolisation.

Une citation du philosophe Scherner ouvre notre question :

«L'imagination ne dispose pas dans le rêve de la langue des concepts : il faut qu'elle montre plastiquement ce qu'elle veut dire [...] en dépit de sa clarté, sa langue est diffuse, lourde, maladroite. La confusion est encore accrue par le fait qu'elle répugne à exprimer un objet par sa propre image. Elle choisit bien plutôt une image étrangère, capable d'exprimer l'aspect de l'objet auquel elle tient. C'est l'activité symbolisante de l'imagination.» (1)

Le rêve est bien à prendre, comme le symptôme, dans un champ de gravitation symbolique. D'emblée est répudié le point de vue positiviste de certains neurologues contemporains de Freud (et peut-être encore certains de nos contemporains) qui ne voient dans les images des rêves que l'effet de décharges anarchiques du cerveau.

Freud s'inscrit d'emblée au coeur d'une antique tradition : le rêve est de l'ordre du sens, il est une énigme qui appelle un déchiffrement, il est le produit d'une activité subjective digne d'intérêt et riche en enseignement, à savoir l'activité symbolisante de la fantaisie (ou imagination).

S'il y a de l'activité symbolisante celle-ci obéit à une contrainte singulière liée aux conditions physiologiques et psychologiques du sommeil : cette activité produit des images hallucinées par le rêveur. La répugnance à l'expression directe provient de l'exercice de la censure qui surveille le mouvement des représentations et des affects de manière à ne pas troubler le moi qui dort par la survenue d'images qui lui font horreur quand il ne dort pas. Le rêve est en effet le «gardien du sommeil» et le cauchemar, par corollaire, signe l'échec de cette fonction puisqu'il oblige le rêveur à se réveiller.

Le conflit entre les tendances refoulées qui cherchent à s'imposer sur la scène psychique et la censure qui vise à les maintenir loin de la conscience se solde par une production de compromis témoin du rapport de forces structurel au coeur du sujet.

Le rêve est une manière symbolique de se souvenir, comme le symptôme est un symbole mnésique, et son activité symbolisante mobilise comme celui-ci les ressorts des substitutions, masquages, défigurations, dissimulations et jeux de langage d'une façon tout à fait spirituelle. Ce ne sont pas seulement des souvenirs d'événements, d'impressions, de souhaits que représente le rêve mais aussi les processus psychiques formateurs du rêve. Cette surabondance de sens fait la surdétermination du rêve et appelle une méthode d'interprétation qui en respecte toutes les stratifications. La seule méthode qui vaille, en l'aventure, est de recourir au rêveur lui-même,

(1) Cité par FREUD : *L'interprétation des rêves*. Paris, P.U.F., 1964, p. 80.

détenteur unique du savoir lové dans les replis de son rêve. L'application de cette règle fondamentale livre la «clé» du songe : *les images du rêve sont à prendre comme un rébus* qui ne révèle son sens que si l'on se met à les dire, à leur substituer des sons, des mots. (1)

Pour le travail qu'opère nuitamment le rêve, symboliser c'est *écrire* les pensées latentes au moyen des caractères d'un système pictographique, idéographique et phonographique. Tout rêve se fait scribe pharaonique ou lettré chinois inventant un mode complexe de figurer la pensée. La ruse de cette écriture figurative consiste en ce que, comme le dit Scherner, elle répugne à exprimer un objet par son image : les images du rêve ne consentent à livrer leur message - et ce de manière jamais exhaustive - qu'à la condition de n'être pas perçues pour ce qu'elles représentent.

La figuration onirique n'étant pas destinée à être comprise par l'instance du moi mais bien plutôt à le leurrer, il a fallu que les jeux de la langue, dépassant en audace et en trouvailles les plus subtils bons mots que peut faire ce moi à l'état d'éveil, fussent reconnus comme les véritables auteurs de cette traduction de pensée. Un élément du rêve, image ou mot, peut ainsi être pris dans un sens figuré ou au pied de la lettre, dans un sens positif ou négatif, il peut être considéré historiquement ou symboliquement, ou interprété à partir de la matérialité sonore du mot, c'est-à-dire comme un signifiant.

Lorsque le rêveur est en panne d'associations, que faire?

C'est ici qu'intervient le dilemme : faut-il en ce cas que l'analyste use de son propre langage signifiant (son «savoir») pour pallier la défaillance des mots du rêveur et y substituer les siens, eux-mêmes tirés de ses propres fantaisies associatives ou tirés de la mémoire très spécifique qu'il garde de tout ce que le sujet lui a déjà dit de lui-même? ou bien faut-il tabler sur un code préétabli, une clé des songes dûment constituée par le cumul des expériences analytiques, une sorte de symbolique psychanalytique?

Freud fut très tenté de fonder sa *Traumdeutung* sur une «science» des rêves..., séduit par les astucieuses interprétations de ses élèves, en particulier de Wilhelm Stekel et de Carl Jung. On voit d'ailleurs les effets de cette inclination symboliste dans les éditions successives de son ouvrage qui se gonflent d'un développement impressionnant de listes de symboles oniriques. Mais vive est la déception lorsqu'on s'aperçoit qu'à l'infini des images possibles de rêves répond une série étriquée d'idées fixes ramenant la variété inouïe des inventions de l'imaginaire à une table des matières singulièrement limitée. Comme si, en définitive, n'importe quelle

---

(1) Mustapha SAFOUAN a singulièrement cherché à tirer les conséquences pratiques et théoriques de cette proposition freudienne que le rêve est une écriture, dans *L'inconscient et son scribe*, Paris, Seuil, 1982.

fomentation de rêveur, fut-elle la plus folle, la plus débridée, la plus délirante, pouvait se ramener à une signification fixée psychanalytiquement : le corps ou ses organes, les rapports sexuels, les parents, la naissance, la vie, la mort... (1)

Mais heureusement les choses ne sont pas si simples et Freud se ravise, comme à regret, retournant à la fermeté de sa méthode et à son souci de demeurer scientifique. Lorsque manquent les associations du rêveur, l'analyste peut proposer une interprétation qui s'appuie *sur l'usage établi de la langue*. C'est-à-dire que tout analyste digne de ce nom doit être ouvert à l'air de son temps : citations, proverbes, chansons ou chansonnettes, comptines, dictons, folklore, poésie, littérature - populaire ou classique... S'il y a en quelque lieu une symbolique, elle ne peut séjourner qu'au sein de la

---

(1) C'est précisément cette caractéristique du symbolisme inconscient du rêve qui impose de distinguer ce symbolisme dégagé en propre par Freud du symbolisme dont parlent ordinairement les linguistes. Pour le linguiste, tel Emile Benveniste, le langage n'est que symbolisme. Or le langage se réalise nécessairement dans une langue. Le symbolisme linguistique est appris contemporanément à l'apprentissage du monde et à la formation de l'intelligence à tel point que les symboles majeurs et leur syntaxe deviennent inséparables des réalités et de l'expérience que le sujet en fait.

Il y a une extrême variété de symbolismes linguistiques - c'est-à-dire de langues - alors qu'il y a une extrême monotonie du symbolisme inconscient. Celui-ci présente selon Benveniste les caractères suivants : 1) l'universalité (il est un «vocabulaire» commun à tous les peuples quelle que soit leur langue); 2) il n'est pas appris et ceux qui en usent ne le reconnaissent pas; 3) il y a une grande richesse de signifiants contrastant avec l'unicité du signifié : le contenu refoulé ne se dévoile qu'à travers des images déformées; 4) il y a un lien constant de *motivation* entre les signifiants et ce signifié unique, alors que le signe linguistique, comme l'a souligné Saussure, est arbitraire; 5) enfin, la syntaxe de ces symboles inconscients n'obéit à aucune règle de la logique (non contradiction) mais ne connaît qu'une dimension, celle de la succession qui, comme Freud l'indique, peut signifier un lien causal. Tous ces caractères du symbolisme inconscient qui peut certes être appelé «un langage» distinguent ce langage du langage étudié par les linguistes.

Benveniste soutient que la comparaison de ce langage inconscient avec le discours et ses procédés stylistiques est beaucoup plus justifiable. L'inconscient use d'une véritable rhétorique, il joue de toutes les formes qui ont pu être inventoriées classiquement comme les «tropes».

On lira avec intérêt cette réponse que Benveniste fit au célèbre *Rapport de Rome* par lequel LACAN délivra le manifeste de son enseignement : *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*. Voir Emile BENVENISTE : *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*. Ces deux contributions figurent dans le premier volume de la revue publiée en 1956 par la Société française de psychanalyse : *La Psychanalyse*, n°1 consacré au thème spécial : *De l'usage de la parole et des structures de langage dans la conduite et dans le champ de la psychanalyse* et dirigé par Jacques Lacan.