

LE RAPPORT A L'ŒUVRE D'ART :
PRESENCE INDICIBLE ET SENSATION IRREDUCTIBLE¹

LILI DE VOOGHT

Dans le tableau de Pierre Bruegel l'Ancien *La chute d'Icare*, un laboureur trace non seulement de profonds sillons dans un minuscule lopin de terre, mais en outre il capte le regard du spectateur. Même si, proportionnellement, le ciel et la mer sont présents de manière beaucoup plus importante, le paysage n'arrive pas à ôter sa puissance au laboureur et à son cheval. Même le pêcheur, le berger et le batelier grimant au mât sont petits. Mais ce paysage idyllique présente une surprise dans un petit détail qui pourrait échapper au spectateur peu perspicace. Deux jambes d'un noyé sortent de l'eau ! Et c'est comme si personne d'autre ne le voyait ni ne s'en préoccupait. Nous pourrions penser que l'intensité avec laquelle le paysan laboure, le berger scrute le ciel ou le pêcheur maintient sa ligne dans l'eau, pourraient nous faire ressentir une certaine tension. Mais ce pourrait être une interprétation subjective. Restons-en au tableau: Icare se noie sans que personne ne remue le petit doigt tandis que le paysan laboure un lopin ridiculement petit. Le tout se déroule dans un paysage idyllique.

La peinture de Bruegel est un paysage, une scène, un tableau vers lequel un patient m'a entraîné. Dans cet exposé je souhaite à mon tour vous faire traverser diverses scènes qui, chacune à leur manière, évoquent des mondes caractérisés par leurs diversités singulières, leurs incongruités et leurs mystères. Pierre Bruegel évoque le XVIe siècle. Mais la présence d'Icare dans le tableau et le titre de l'œuvre nous entraînent vers une autre époque, celle de la mythologie grecque. Le mythe d'Icare a inspiré de nombreux artistes : Ovide, qui vivait à l'époque de la naissance du Christ, a apporté une des plus importantes contributions à la connaissance de ce mythe. Le sculpteur Canova (XVIII-XIXe siècle) fit également apparaître Icare; Markevitch, un compositeur italien, s'en inspira pour la musique du ballet *l'Envol d'Icare*. Dans la littérature du XXe siècle, nous retrouvons ce thème chez Queneau, Giono, Pierre Mertens... Le nom de Pierre Mertens me rappelle qu'en 1995, en Belgique, ce dernier a été compromis par son livre satirique sur la dynastie belge « Une Paix royale ». Le cinéaste contemporain Robert Altman a, lui aussi, intégré un mythe d'Icare moderne dans un de ses premiers films *Brewster McCloud*. Le film d'Altman *Gosford Park* est une parodie de l'ennui dans la bourgeoisie et de son hypocrisie qui ne

¹Conférence prononcée au colloque « Art et pathologie au regard de la Psychanalyse et Daseinsanalyse » organisé par le Collège International de Philosophie (Caroline Gros) et l'université de Paris XII (Eliane

recule devant rien. Ce film est sorti quasi en même temps que le dernier Almodovar *Parle avec elle*. Ca, c'est réellement un film brillant...

Est-ce que je dévie ? Est-ce que je babille ? Oui, mais peut-être aussi que non. Ce que je vous raconte ici, ce sont des associations, l'une appelle l'autre: de Bruegel au mythe grec, à des interprétations contemporaines et à des anecdotes. Se déroule une chaîne de pensées, de souvenirs et de réflexions. Et pour clore cette introduction voilà que je vous livre encore une association supplémentaire : qu'un seul tableau comme celui de Bruegel puisse susciter autant d'associations crée l'illusion que dans notre fantaisie et dans nos pensées nous pouvons traverser plusieurs époques. Comme si la machine télé-temporelle (ou capsule télétemporelle) du professeur Barabas, bien connu des Belges par les bandes dessinées de Bob et Bobette, existait vraiment ! Etre pris dans le vol vers une autre époque : quelle merveille !

Une peinture, toute œuvre d'art, est une présence. Elle existe, elle occupe une place et elle se donne à voir. Qu'elle y soit est un événement ! Il y a création de forme et transformation. Il y a le mouvement et le jeu avec la logique, la perspective, le matériau... La composition est libre, tout est permis, dans un cadre et selon les limites du matériau. La plupart du temps, une œuvre d'art interpelle d'abord nos sens; nous ressentons quelque chose. Ces sensations peuvent être de caractère très divergent: esthétique, éthique, moral, il peut y avoir de la surprise, de l'incompréhension, de l'indescriptible, de l'épouvantable, de l'énigmatique, du mystérieux, et même de l'indifférent. Dans l'indifférence peut se cacher le rejet ou la défense envers quelque chose qu'on ne veut pas ou qu'on ne peut pas intégrer.

Dans l'art réside une énigme. Comme tel, l'art n'est pas nécessaire, il peut sembler superflu à quiconque considère les rêves, les fantaisies, les mythes et les symboles comme des chimères qui nous détournent d'une logique clairement ordonnée, d'une réalité univoque quasi-mathématique. Mais la mathématique, les sciences _ échappent-elles à l'énigmatique ? L'art peut héberger le mystère que nous pouvons difficilement exprimer sans la main de l'artiste. De ce mystère, voici ce qu'en dit Magritte (1898-1967): "Le mystère n'est pas une des possibilités de la réalité. Le mystère est indispensable pour faire exister la réalité".²

Escoubas), avec la collaboration de l'Ecole Française de Daseinsanalyse (Françoise Dastur), le 30-31 mai et le 1 juin 2002.

² René Magritte, Musées des Beaux-Arts de Belgique, Blonde Artprinting International, Bruxelles, 1995.

La déliquescence de mondes, de temps différents, telle que nous l'avons illustrée dans l'introduction (de Bruegel à Dédale et Icare, à Bob et Bobette, au printemps 2002 ici), le saut d'une association à l'autre est un procédé dans lequel notre *vitalité* peut circuler. L'art et la technique – le mot grec *techné* renvoie d'ailleurs à l'art - sont des cadres dans lesquels cette vitalité peut se montrer sous toutes ses formes et peut donc se manifester et se faire valoir de manière particulière. Ce ne doit pas être une fuite des idées ou une symptomatologie maniaque faite de coqs à l'âne que nous évoquons ici. Les mouvements maniaques sont des exacerbations qui apparaissent lorsque nous ne pouvons plus nous accrocher nulle part dans ces mondes et que nous voulons toujours voler plus loin.

Le mythe de Dédale et Icare décrit des directions dans ces sphères vitales. On peut voler trop haut ou trop bas. La vitalité a tendance à s'organiser selon des *directions*. L'organisation de ces directions est un thème chéri qui a été approfondi de multiples façons tant par les théoriciens (Freud avec des concepts tels que pulsion de vie-pulsion de mort) que par les artistes comme par exemple Ibsen avec *Solness le constructeur*. Binswanger a consacré une analyse très fouillée à cette pièce.³

Laisser un monde en toucher un autre, un élément d'un monde toucher un élément d'un autre monde - tout en ne voulant pas uniformiser pour autant ces deux mondes, ni les réduire l'un à l'autre – s'impliquer dans un autre monde, mais aussi se différencier d'un tableau ou se laisser métamorphoser par une représentation, voilà un processus vital qui, dans la psychose, a abouti à une stéréotypie qui rend stérile et vide. S'arrêter dans un certain paysage, sur une scène, la ressentir et se laisser penser: voilà des exercices mentaux qui, dans le travail avec le patient psychotique, peuvent mettre en mouvement le monolithisme de l'autisme, du délire, de la mélancolie ou du morcellement.

Passons au concret de la clinique. Ma question était de savoir comment ces mondes pouvaient apparaître dans un travail thérapeutique avec des patients piégés dans un monde psychotique. Comment créer du mouvement dans des éléments de structure psychotique ? Cette recherche m'a amenée à développer une méthode que j'applique depuis quelques années et que je

³ Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, De Boeck, 1996. Cf. aussi les conférences à ce colloque de F. Dastur : *Binswanger et Ibsen* et de C.Gros : *Au creux de la pathologie, d'une indécidable origine de l'œuvre d'art* ; ainsi que sa thèse de doctorat : *Phénoménologie et expérience psychiatrique chez Ludwig Binswanger* ; soutenue le 1 février 1997, Paris XII sous la direction d'Eliane Escoubas. Cf. aussi L. De Vooght, « La direction de sens dans l'œuvre d'Ibsen et l'analyse de la présomption chez Binswanger » *Art du Comprendre* 8, Paris, 1999.

nomme *la méthode du dictionnaire* ou *la méthode du mot-récit*. J'ai longuement explicité cette méthode et les fondements théoriques où elle prend racine lors d'autres conférences et c'est pourquoi je me limiterai ici à en faire une présentation sommaire.

Un dictionnaire, Français Néerlandais, par exemple, est proposé au patient qui l'ouvre au hasard et qui associe sur un mot déterminé d'avance, disons en haut à gauche. L'intention est de le faire associer durant la séance thérapeutique sur un certain nombre de mots qui apparaissent ainsi en haut à gauche. En fin de séance, je demande au patient de raconter une histoire avec les mots dont il a été question. Le mot qui pouvait être pris comme point de départ devait répondre à trois critères importants : je voulais qu'il soit *fortuit, neutre et universel*. Les mots du dictionnaire répondent à ces critères.

Ceci est important pour la problématique de la psychose parce que cela permet d'éviter de tomber dans la dramatique du paranoïde: soit la menace qui découle de significations fixées d'avance qui auraient pu être données à des mots non fortuits, soit la menace qu'un autre (ici le thérapeute) prenne du pouvoir en fixant d'avance les mots et les significations. La méthode du dictionnaire a l'avantage de mettre en scène de nouveaux mondes auxquels on ne penserait même pas et qui sont moins angoissants de par leur neutralité et leur caractère fortuit. Ce caractère neutre et universel du dictionnaire est reconnu par le psychotique, même s'il bute de manière répétée sur des mots qui, pour lui, peuvent tout de même aller dans le même sens. C'est ce que nous voyons quelquefois chez des patients mélancoliques. C'est étonnant de voir combien de mots de notre vocabulaire peuvent trouver une place dans une conception de l'homme et de l'univers mélancoliques ! En voici des exemples: au mot "main" est immédiatement associée l'expression "porter la main sur soi" ou au mot "fleur" s'ajoutent "chrysanthèmes, cimetière". Ce qui est surtout remarquable dans cette manière de travailler, c'est qu'une activité langagière spontanée s'établit (évidence naturelle, Blankenburg). Tout particulièrement dans un univers vécu psychotique, caractérisé par l'autisme et le morcellement, l'apparition de cette activité est étonnante et réjouissante. Mais même dans le délire et les psychoses affectives, le dictionnaire parvient à tirer le patient de son existence mono-thématique et à évoquer d'autres mondes. Partant d'un quelconque événement qu'un mot du dictionnaire appelle à la vie, un fil d'associations se tisse. Ce qui était monolithique peut prendre un caractère plus cosmopolite.

De cette façon, la thérapie devient aussi une situation de travail, un exercice de parole, de pensée, de spontanéité, de narration et de ressentir. L'aspect travail est souvent vu comme un

traitement dans le traitement. Lorsque l'on est coincé dans un univers de pensée psychotique c'est une expérience importante que de s'exercer à pouvoir suivre et à oser poursuivre un nouveau fil, de pouvoir s'en écarter et de pouvoir l'intégrer avec d'autres mots dans une composition nouvelle. La fuite du contenu, la fuite des affects est ici enrayée par la neutralité de l'entreprise. Il est important que le patient soit tenu par le thérapeute tant pour s'attarder sur un mot que pour passer à un autre ou à un récit. Il faut également noter que dans les moments de silence, moments où *un ange passe* comme on le dit si joliment en français, mais qui dans la psychose sont une expérience intersubjective extrêmement angoissante, la présence du dictionnaire à portée de main est un refuge et un auxiliaire bienvenu pour supporter une tension autrement insoutenable. Admettre les surprises telles qu'elles se présentent avec le dictionnaire et accomplir la tâche qui fait appel à leur créativité à partir de ce matériel bien circonscrit sont de l'ordre de *l'événement*. C'est toute une aventure que de rester dans ce cadre. Dans la vie courante, les psychotiques tentent d'éviter plutôt ce genre de défis, ce qui fait qu'ils peuvent aboutir dans la marginalité.

Ce que je souhaite, c'est offrir aux patients la possibilité d'exister dans une relation (psychothérapeutique ici), d'y trouver un nouveau matériel et une connexion au monde à partir de la spontanéité de leur propre créativité. Par le dictionnaire, nous tentons d'ouvrir un accès au monde. Car le dictionnaire est le rassemblement de la plupart des mots d'une langue, du monde langagier dans lequel se meut un peuple, il a un caractère universel.

Je voudrais distinguer quatre scènes, quatre niveaux, quatre tableaux dans lesquels se déroule la thérapie : le cadre, l'improvisation ou l'association libre, l'accès à l'histoire individuelle et l'introduction dans le monde du symbole universel.

1. Le cadre

Il y a d'abord le cadre, un peu comme le cadre d'une œuvre. Le cadre d'une thérapie ce sont les contours dans lesquels une thérapie peut avoir lieu. Il est constitué d'un lieu déterminé, d'un horaire, de règles et de matériel. Pour des patients qui demeurent dans le dédale et l'unidimensionnel de la psychose, c'est une donnée structurante qui leur permet de trouver un lieu qui les lie, mais dans lequel il y a suffisamment de liberté pour se mouvoir. La présence de matériel (le dictionnaire) et les règles du jeu pour l'utiliser procurent une tonicité et une vitalité qui sont très rarement refusées. Le plus souvent on voit le patient s'y engager très rapidement.

On peut également comparer le *cadre* à la construction d'une structure en jazz. En jazz, il y a un standard, un thème donné à partir duquel on va improviser. Il y a des conventions harmoniques, rythmiques et mélodiques entre les musiciens. Cela procure un patron et un canevas qui permettent que, dans ce cadre, quelque chose de nouveau se passe ici et maintenant⁴. Aussi libre que puisse sonner le jazz, il est construit sur une structure très solide. C'est à ce prix que la liberté de l'improvisation a une chance, qu'on peut faire de la musique et *être musiqué* comme l'exprime François Nicolas⁵.

2. *L'improvisation, l'association libre*

Dans ce cadre, et avec les règles qui lui sont imparties, *l'association libre, l'improvisation*, peut se faire un chemin. Et, tout comme dans le jazz, dans le jeu de mots, quelque chose d'une vitalité allant de soi peut apparaître. Ce petit élément vital, mais combien essentiel, contient divers mouvements; il suppose d'une part la présence et le développement d'un thème, il suppose par ailleurs de s'abandonner à la chaîne de productions qui s'imposent. Cela implique dès lors un oubli de ce qui s'est toujours imposé comme stéréotypé. On s'abandonne à un rythme et à une inspiration qui peut être éveillée par des récits, de nouvelles histoires, des souvenirs, des souhaits, des absurdités...

Ce qu'il y a d'amusant dans les histoires de fin de séance, c'est qu'elles offrent également une place pour des récits fous, absurdes. La série de mots d'une séance à partir de laquelle un récit est construit est parfois un ramassis tellement drôle qu'il semble impossible d'en faire quelque chose, reste alors la possibilité d'en faire une absurdité. A vrai dire, ce sont des moments délicieux tant pour le patient que pour le thérapeute. Néanmoins, dans le déroulement ultérieur de la thérapie, il apparaît souvent que des récits absurdes sont aussi révélateurs, mais je ne développerai pas ce point maintenant.

3. *L'accès à l'histoire individuelle et anecdotique du patient*

C'est évidemment un volet important. Dans les associations, dans le récit, le patient se raconte aussi lui-même, il se place lui-même dans une histoire qu'il a vécue et dans laquelle il se situe. Dans la psychose délirante, il est possible de trouver des clefs qui font disparaître la

⁴ Eric Barret, Séminaire Psychanalyse et Musique, "De l'improvisation", Ircam, Paris, 06-04-2002.

⁵ François Nicolas, «Comment la musique peut-elle penser avec la psychanalyse», Séminaire Psychanalyse et Musique, le 6-10-2001, Ircam, Paris.

structure délirante comme neige au soleil. De belles études telles que *La folie Wittgenstein* de Françoise Davoine (Epel, Paris, 1992) et *Les absents de la mémoire* de Catherine Kolko en sont des exemples. J'aimerais vous citer un exemple emprunté à chacun de ces livres qui montre comment il y a, dans le délire et dans le comportement psychotique, une trame, une grille, un canevas, une structure de base qui peut être déchiffrée.

a. *Neuf cases – Neunfeld*

Voici ce qui se passe dans l'exemple clinique de Davoine, un des symptômes de Casimir, un homme psychotique, consiste dans le fait qu'il passe des heures à regarder fixement l'immeuble à appartements qui se trouve en face de chez lui. Son attention est comme paralysée dans le fait de regarder des femmes qui se déshabillent derrière leur fenêtre. Il fait plein de reproches à son analyste qui ne fait rien, qui ne donne aucune interprétation qui fasse mouche et il devient très suicidaire, chose qu'il vient d'ailleurs annoncer à Davoine : il la quitte à présent pour aller se suicider. Elle se sent totalement impuissante face à cette tournure des événements et ne peut qu'espérer qu'il ne mettra pas sa menace à l'exécution. Heureusement, peu de temps après il lui téléphone pour dire qu'il ne passera pas à l'acte mais qu'il veut lui montrer un dessin qu'il vient de réaliser. Il vient au rendez-vous et montre un papier sur lequel sont dessinées un certain nombre de lignes horizontales et verticales, comme pour former un damier. Dans quelques-unes des cases ainsi créées il y a un griffonnage et Casimir précise que cela représente l'immeuble à appartements qu'il passe son temps à regarder. Davoine trouve que les lignes dans les cases ressemblent vaguement à des silhouettes de femmes en situation de torture. Elle compte le nombre de cases remplies et dit *neuf cases*. Ce à quoi le patient répond « neuf cases en allemand ça se dit *Neunfeld* et *Neunfeld* est le village au-delà de la frontière où ma grand-mère a passé la première moitié de sa vie ». Jadis, cette grand-mère avait vécu en Allemagne avec son premier mari et sa fille aînée. Durant la deuxième guerre mondiale, son mari et sa fille avaient été exterminés, après quoi elle avait déménagé en France où elle avait commencé une nouvelle vie en se remarquant, union dont tait issue la mère de Casimir. Toute cette histoire avait été manquante, exclue, proscrite, exterminée ; seule avaient survécus quelques mots d'allemand conservés dans la nouvelle langue de la grand-mère ainsi que le berceau de l'enfant aînée défunte. Les femmes dans le dessin étaient en effet des femmes qui devaient se déshabiller afin d'être torturées ou tuées. La torture, la mort, Casimir les ressentait dans son propre corps. Après qu'il eut raconté cette histoire, le symptôme et le comportement suicidaire disparurent et il eut un réel progrès dans la structuration de sa vie.

Le mécanisme consistant à pouvoir amener quelque chose sur une scène – littéralement dans un cadre – est ici également d'importance capitale. Par ailleurs, l'intuition du thérapeute – le psychanalyste dira le contact entre l'inconscient du patient et celui du thérapeute – est d'une valeur inestimable. C'est en étant réceptif à sa propre idée inconsciente – chose qui ne se calcule ni ne s'apprend méthodiquement, mais qui devient possible par l'ouverture aux processus psychiques fantasmatiques qui se jouent dans un sujet – que quelque chose peut se produire. Mais en plus il faut comme in état de grâce pour que d'idée spontanée soit possible. On ne peut forcer l'intuition, on peut la souhaiter et espérer être réceptif pour que *quelque chose arrive*. Je renvoie ici à J.F. Lyotard (*L'inhumain*, Galilée, Paris 1988) qui dit à propos de l'art : « Ce que nous n'arrivons pas à penser, c'est que quelque chose arrive... qu'il arrive ... non pas un grand événement, au sens des médias. Ni même un petit. Mais une occurrence ». Mais il y a également le contraire : plus loin il dit « on oublie cette possibilité, que rien n'arrive : que les mots, la phrase, les formes, les sons manquent ; que la phrase soit la dernière, le pain ne soit pas quotidien. Cette misère est celle à laquelle le peintre a affaire avec la surface plastique... »

b. « *je sais que tu ne dors pas* »

J'emprunte à Kolko le deuxième exemple qui illustre comment une clef (transférentielle) peut décadencer et faire disparaître le discours psychotique. Une dame psychotique présente un délire érotomane dans lequel elle raconte qu'elle est maintenue éveillée chaque nuit par un homme qu'elle connaît son travail et par rapport auquel elle a fait 1000 km pour le fuir. Cet homme viendrait la caresser toutes les nuits. La patiente répète inlassablement cette petite phrase : « je sais que je ne dors pas ». Cette phrase est adressée avec insistance sous forme de question à la thérapeute : « dites-moi que je ne dors pas » et la thérapeute : « il fallait que je dise à cet homme qu'il cesse de la persécuter ». Un jour, la patiente accuse la thérapeute de parler effectivement à l'homme visé mais sans lui demander d'arrêter de la caresser la nuit. Ce sur quoi la thérapeute, qui s'était déjà bien du mal pour trouver un accès à ce discours délirant, répond : « pour cet homme, je ne sais pas, mais je sais que je parle de vous avec le docteur X ». X est le psychiatre qui prescrit la médication de cette patiente. A partir de ce moment, le discours délirant disparaît et la petite phrase « je sais que tu ne dors pas » a pu être replacée dans le discours d'un souvenir. Elle était prononcée par son père lorsque la patiente avait 9 ans et qu'il la portait de la voiture au lit alors qu'elle faisait comme si elle dormait. Son père lui disait alors : « je sais que tu ne dors pas ». Et ce « je sais... » devint le début de l'élaboration d'un secret de famille dont le

père avait été le porteur : il sait en effet. Et ce savoir du père s'était inscrit de manière psychotique dans la patiente et était inébranlable et inaccessible. L'intervention de la thérapeute amène manifestement une différenciation entre ce que la thérapeute sait et ce qu'elle pense ne pas savoir. La thérapeute ne sait pas si elle parle avec l'homme qui hante le sommeil de la patiente, mais elle sait bien qu'elle a parlé avec le docteur X. La thérapeute reconnaît une position de non savoir.

c. *Le volcan*

Avant d'aborder le volet ou le niveau suivant, j'aimerais donner encore un exemple de ma propre pratique pour montrer qu'il est d'importance capitale de découvrir des clés mais que celles-ci ne suffisent pas pour lever entièrement une structuration psychotique. Cet exemple peut aussi être vu comme une introduction qui justifie la nécessité du quatrième volet.

Le jeune homme que je vous présente est le premier avec lequel j'ai utilisé la méthode du dictionnaire qui, à cette époque, était encore peu systématisée et peu élaborée théoriquement. Chez cet homme, les symptômes psychotiques négatifs occupaient fortement l'avant-plan. La pauvreté de sa production ver bale et le perpétuel travail de sape de son propre discours étaient des pierres d'achoppement majeures pour un travail thérapeutique. Les tendances suicidaires explicites exprimaient la douleur et l'impuissance à vivre. A un certain moment, il me dit qu'il en avait assez des mots du dictionnaire et des récits, qu'il avait bien d'autres problèmes. Peu de temps après, il m'envoie une lettre contenant un bref récit qu'il avait écrit et qui, d'un point de vue littéraire et poétique, était très beau. Une partie du contenu était comme suit : un volcan l'avait craché, il gisait au bord en train d'agoniser et je l'avais ramassé et soigné. Il entra dans le monde. Pourtant apparaissaient à nouveau des moments difficiles et il voulait à nouveau mourir. Il retournait au volcan pour s'y précipiter. Mais lorsqu'il arriva près du volcan, il vit là quelqu'un en grande détresse, en train de mourir. Il ramassa le pauvre être et décida de le soigner.

Bien qu'il ait pu s'extérioriser d'une manière très créative, il resta cependant très suicidaire par périodes et tourmenté par une insécurité psychotique sensitive. Le contact avec autrui était pour lui une torture à cause du martyre de la suspicion. L'idée que les autres pouvaient lire ses pensées lui faisaient mener une vie très isolée. Ce n'est qu'un an plus tard que me vint tout à coup une idée qui pouvait avoir du sens dans l'histoire de ce jeune homme : durant des années, ce jeune homme avait été comme ensorcelé par l'orgasme de sa sœur qu'il provoquait régulièrement chez elle entre l'âge de 8 et 12 ans, ce dont les parents n'étaient pas au courant ou à quoi ils n'avaient

pas réagi. Je lui disais que le volcan se laisse peut-être comparer au vagin : vulve de la mère d'abord, dont l'enfant sort à la naissance ou, dans ce contexte, dont l'enfant est plutôt craché mais aussi et plus tard, le lieu où la jouissance féminine surgit : l'orgasme.

Après que je lui eus donné cette interprétation, une importante stabilité se fit jour dans son existence paranoïde, ses tendances suicidaires disparurent et il put à nouveau travailler. Par intervalles de plusieurs moi il vient me trouver pour me dire qu'il ne veut pas poursuivre la thérapie. Ce sont des séances très éclairantes dans lesquelles il m'explique comment il voit les choses et qu'il ne peut pas faire face au contact avec un thérapeute parce qu'il s'y perd affectivement comme dans un volcan. Il continue à travailler dans un milieu protégé mais consomme régulièrement des drogues dont parfois de la cocaïne. Comme s'il ne risquait pas de gouffre volcanique dans la cocaïne. Il fait régulièrement des *bad trips*, ce qui rend le rend ç nouveau très paranoïde. Je ne peux qu'espérer qu'il reviendra me raconter la suite de son histoire.

J'ai présenté cet exemple parce que je constate souvent que la problématique psychotique entraîne un mode *d'être-au-monde* bien déterminé. Des clefs pour déchiffrer le rébus psychotique peuvent donner une nouvelle tournure et une structuration plus viable mais le rapport à la mort, à l'abysse, à la marginalité sont enracinés à tel point qu'un travail fondamental, lent et continu est indispensable. A ce propos, les phénoménologues ont beaucoup à nous raconter. Il nous suffit de penser à la *Verstiegenheit*, à la *Verschrobenheit* et au *Manierisme* de Binswanger, à la *Perte de l'évidence naturelle* chez Blankenburg, à la *transpassibilité défaillant* dont parle H. Maldiney, au caractère *ante-festum* décrit par Kimura etc...

Trouver les clefs qui permettent qu'un trauma affectif - qui, comme un trou noir, ne laisse aucun souvenir direct - puisse parvenir à une structuration symbolique, c'est essentiel, mais souvent insuffisant pour rendre la vie quotidienne viable et pour la maintenir hors de la marginalité. Offrir dans *l'Entre*, *l'Aida* (Kimura) de la relation thérapeutique un exercice reconstituteur pour le vécu, pour l'être avec soi-même, avec les autres et dans le monde, me semble dès lors tout aussi indispensable que les clefs pour ôter leur pouvoir aux démons. Pour le dire en langage psychanalytique : pour que le patient puisse accéder à l'ordre symbolique, lui offrir la possibilité d'expérimenter une castration symbolique, douce, une castration qui ne comporte pas le vécu écrasant de l'anéantissement, de l'annihilation à l'instant où il n'y a plus rien ou lorsque plus rien n'arrive après *qu'un ange soit passé*. Abandonner, pour autant que ce soit possible, un mode d'être-au-monde psychotique implique à la fois qu'on apprenne à admettre et à

reconnaître le mortifère, l'abyssal en soi et que l'on essaie de le situer et de l'intégrer dans et à un rapport au vivant, au différencié.

4. *L'accès au monde historique, culturel et universel*

L'importance des œuvres d'art⁶

En passant par le dictionnaire, une sorte de source vitale, un "monde" est introduit dans l'existence du patient qui raconte. J'ai remarqué avec surprise et à ma plus grande joie, combien souvent des œuvres d'art et des symboles sont évoqués dans ces récits: que ce soit sous la forme d'une scène de tableau, de l'atmosphère d'un morceau de musique, d'un thème de film ou d'autres manifestations du monde des arts ou sous des formes qui semblent énigmatiques mais qui, grâce à un travail d'interprétation thérapeutique et artistique, donnent accès à des symboles universels qui, à leur tour, peuvent ouvrir d'autres mondes.

a) Référence directe à une œuvre d'art

C'est le patient K. qui évoque la peinture de Pierre Bruegel l'Ancien, "la chute d'Icare", à la suite du mot "irréfléchi" trouvé dans le dictionnaire. Il dit: "ce ne peut pas être irréfléchi, je dois penser, ça doit faire mal. Comme chez Icare dans sa chute. Dans le tableau de Bruegel, je suis Icare. La position du paysan qui continue à labourer ne me convient pas. L'expression (flamande) « *en de boer hij ploegde voort* » (et le fermier continue à labourer) est pour moi trop ordinaire. Et pourtant je dois y tendre, je dois tenter d'être aussi le paysan qui travaille tout simplement. La position du fermier ne lui convient pas, mais est reconnue comme possibilité dans le tableau.

Je souhaite ici vous rappeler le mythe tel qu'il est décrit dans le Dictionnaire de la Mythologie⁷. Le mythe grec de Dédale et Icare se passe comme suit: Dédale, un artiste et un inventeur universels - son nom le trahit d'ailleurs (*daïdalos* en grec: travailleur artistique) a fait de nombreuses découvertes soit pour échapper à la menace de ses rivaux et ennemis soit, lorsqu'il était en exil quelque part, pour remercier ses bienfaiteurs. Après la mort par assassinat de son

⁶ Je tiens à remercier le sculpteur et historien d'art Philippe Guillemet qui m'a introduit et guidé dans la découverte de symboles universels et qu'on retrouve dans l'art.

⁷ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, PUF, Paris, 1979.

talentueux neveu Talos, qui avait inventé la scie par analogie avec les dents de serpent, Dédale est exilé en Crète. C'est-à-dire que Dédale était soupçonné d'être impliqué dans le meurtre de son neveu, par jalousie. En Crète, il crée pour Minos le labyrinthe dans lequel le Minotaure peut être retenu captif. Mais il aide également Ariane, la fille de Minos, pour faire échapper du labyrinthe, à l'aide d'un fil, Thésée que Minos avait donné en proie au Minotaure. Thésée avait d'abord réussi à tuer le monstre et, grâce au fil d'Ariane, il put ensuite trouver le chemin pour sortir du labyrinthe.

Pour échapper à la vengeance de Minos, Dédale fabrique pour son fils Icare et pour lui-même une paire d'ailes qu'il fixe aux épaules avec de la cire. Avant qu'il ne prenne son envol, Icare reçoit de son père le conseil de ne pas voler trop haut mais pas non plus trop bas. Mais cela ne sert à rien, la légende raconte qu'Icare voulait voler vers le soleil et qu'il ne se rendait pas compte que la chaleur ferait fondre la cire, qu'il perdrait ses ailes et qu'il tomberait. C'est le patient lui-même qui évoque ce tableau, plein d'ironie et de sagesse de vie, et qui explique qu'à côté d'Icare, qui voulait voler vers le soleil, il y a aussi le fermier qui se contente visiblement de labourer son tout petit lopin de terre.

Ce tableau deviendra un fil rouge dans la thérapie en tant que représentation de son univers fantasmatique. Ce jeune homme avait passé plus de 10 ans en psychiatrie. Durant ses phases psychotiques aiguës, les idées de grandeur occupaient l'avant-plan: il pensait être le Messie ou avoir une mission messianique parce qu'il disait détenir une cellule cancéreuse primitive avec laquelle il pourrait aider les scientifiques à délivrer le monde. Cette cellule serait le début de la connaissance qui mènerait à la guérison du cancer. La façon dont K. se mouvait jusqu'ici dans le monde est, telle que la décrit Binswanger, *verschroben* (distordue ou tordue) et *verstiegen* (présomptueuse). K. voulait atteindre les plus hauts sommets. Actuellement encore, sa motivation à commencer la thérapie avec moi n'est pas tellement différente : il veut à présent atteindre les profondeurs les plus abyssales, il recherche les sentiments les plus profonds, il veut sentir le fond, il veut aller jusqu'à l'extrême pour obtenir la guérison.

En fait il s'agit d'un retournement du même : cette fois, non plus dans les hauteurs mais dans les profondeurs. C'est pourquoi l'évocation du tableau de Bruegel est une lueur d'espoir, elle a un effet structurant. "Et le fermier, il continue à labourer" existe dans son vécu. A côté des sentiments élevés et profonds, il y a aussi la vie de tous les jours où l'on continue, quoi qu'il arrive. D'ailleurs, pour ceux qui continuent simplement leur petit bonhomme de chemin, celui qui veut atteindre les plus hautes sphères (Icare) et s'y brûle les ailes n'est qu'un tout petit détail qui

n'accroche pas directement le regard (comme le tableau) frustration avec laquelle notre patient aux psychoses spectaculaires a également à découdre.

Que nous ayons quelquefois à nous contenter dans l'existence de labourer avec beaucoup d'ardeur un lopin ridiculement minuscule, c'est en effet une terrible humiliation et une désillusion. Car qui n'aimerait pas pouvoir voler, avoir des ailes quelquefois ? Ou qui n'aimerait pas avoir une mission céleste, comme un oiseau qui serait le messager entre Dieu et les hommes ? L'ironie de la vie peut être une pilule amère à avaler. Pourtant, quelques semaines plus tard, ce patient qui vit dans une sorte d'habitation protégée et qui passe ses journées à fumer et à se sonder, est allé travailler une semaine chez un ami. Il avait travaillé à la restauration d'une maison. Il était heureux, c'était la meilleure semaine de sa vie depuis des années. Pour le sujet, la vie ne peut pas être sentie et éprouvée sous toutes ses facettes: il faut parfois pouvoir décrocher dans le travail, dans le sommeil, dans le refoulement et dans l'oubli.

Par-delà Icare, le tableau de Bruegel évoque aussi son père, Dédale. Ce dernier était un homme très ingénieux, on ne peut plus créatif. Le père de K. est aussi idéalisé : "je voudrais lui ressembler. Pendant des années j'ai tenté de me modeler sur lui, savoir-faire ce qu'il sait faire, être comme il est. J'ai non seulement raté mais, j'ai aussi perdu ma propre personnalité ou pire, je ne l'ai pas trouvée ou je n'y ai jamais été réceptif". Le français "dédale" signifie en néerlandais *doolhof*, dont la traduction littérale est "jardin de l'errance". Le renvoi au dédale indique à nouveau une nouvelle direction dans laquelle ce que le père de K. avait de confus pour ce dernier peut être élaboré par lui.

Durant la première partie de la séance, ce patient aime à se perdre dans des digressions passionnées sur son désir d'atteindre le fond de son âme ; dans la deuxième partie, ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'il accepte le dictionnaire avec beaucoup de sympathie ou qu'il le demande lui-même et qu'il apporte alors non seulement du matériel qui l'emmène dans un autre monde mais qu'il témoigne aussi d'une bonne dose d'humour. C'est une découverte de voir comment ce jeune homme qui peut se laisser terriblement entraîner dans ses délires affectifs psychotiques peut devenir par ailleurs très amusant et inventif dans le contact. Grâce à son humour très terrestre, il est capable de relativiser. Humour que nous retrouvons en effet dans le tableau de Bruegel. En accueillant le monde évoqué par un mot, l'ambiance d'une séance se modifie souvent : le patient atterrit dans une autre atmosphère et sort spontanément de son enfermement.

La patiente E. nous fournit un deuxième exemple. Elle évoque diverses peintures, mais elle est bien davantage prisonnière de la scène du tableau. Elle s'identifie par exemple avec la jeune femme nue du *Musée Spitzner* de Paul Delvaux. Elle décrit le personnage central du tableau comme une femme qui, dans sa nudité et dans sa sexualité, tombe sans la moindre protection dans les mains de l'homme. Dans sa vie, elle se sent ainsi prisonnière d'un médecin. Mais ici il n'y a pas de dialectique avec une autre position.

Elle fait de même avec le tableau de James Ensor, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*. Elle s'identifie ici à Ensor qui, sur le tableau, s'identifierait au Christ et qui réglerait ainsi ses comptes avec le cercle d'artistes de son temps qui, dicit la patiente : "vomissaient d'envie et de jalousie sur le succès d'Ensor". La patiente fait ainsi référence à sa position professionnelle où elle se vit comme celle qui attire la jalousie de toutes ses collègues qui ne seraient désireuses que de se venger et de la punir. Pour le moment, les tableaux sont pour elle, mais surtout pour moi, des figurations pour exprimer son vécu. Cela permet de connaître le monde bigarré qui vit en elle. Dans son paraître et dans son discours habituel, elle est absolument incolore, monotone et ennuyeuse, ne témoignant d'aucune dynamique.

Tout comme le non intégré réapparaît de l'extérieur dans les hallucinations, ainsi le non intégré peut apparaître par l'art, par l'évocation d'une œuvre. Une œuvre d'art est une invention, une transformation, une condensation et un déplacement; sans être menaçante dans sa signification directe, elle peut donner un fil le long duquel peut se parcourir un trajet. Une œuvre d'art transpose pour le patient *une présence et une sensation* anonyme et muette en signes qui prennent ainsi une forme et qui ouvrent une voie ou une issue par laquelle quelque chose peut se manifester ou se symboliser.

L'œuvre d'art nous fait éprouver quelque chose. Nous la subissons sans que nous ayons à en être anéanti, bien qu'il arrive que cela nous mette en crise. Elle est et permet une métaphore, processus forclos dans la psychose. L'œuvre d'art exprime quelque chose sans que nous sachions trop quoi ; elle interpelle le monde onirique qui sommeille en nous. Que nous puissions lui donner des images, des tonalités, des couleurs, nous délivre du pur informe.

Il est remarquable que les patients conservent l'œuvre d'art "intacte". Ce n'est pas : "si ceci ou cela était exprimé de telle manière, je pourrais m'y reconnaître". L'œuvre d'art reçoit du patient un statut inviolable, elle est reconnue telle qu'elle est. Elle n'est pas maltraitée. Une présence acceptée

et une sensation irréductible, deux éléments qui ne vont pas de soi dans la psychose. Manifestement, le patient peut octroyer à l'artiste le droit de les représenter pour lui.

b) Eléments morcelés et/ou discordants, provenant du récit et des rêves des patients, qui se laissent traduire en symboles universels que l'on retrouve dans l'art.

L'universel des symboles qui ont une place dans l'art peut trouver une entrée dans une psychothérapie par une autre voie encore. Voici un extrait d'une thérapie avec une dame qui a une structure mélancolique. Sans le dictionnaire, il y aurait sans doute longtemps déjà qu'elle aurait arrêté la thérapie. Par le passé, elle avait déjà entrepris plusieurs tentatives de thérapies qu'elle a toujours interrompues. Parler c'est laisser voir tout le mauvais qui se cache en elle, c'est un processus horrible. Se taire et se terrer sont ses seules possibilités d'exister. Toute parole est étouffée par une instance morale sadique et sarcastique avant même qu'elle ait pu franchir ses lèvres. Pourtant, par l'intermédiaire des associations faites sur les mots du dictionnaire, elle parvient à raconter.

Elle raconte qu'enfant déjà elle souhaitait "être comme un garçon au-dessus". En creusant davantage, il semble qu'elle aurait voulu être un être asexué, pas de seins mais pas non plus un pénis, car le petit garçon dans sa représentation n'avait pas de pénis. Donc, sans sexe. Qu'est-ce qui répond à ces conditions? Je n'en avais aucune idée. C'est l'artiste Guillemet qui m'en donna une idée : ce pourrait être un ange. Dans la séance suivante, après que l'image de l'ange m'ait donné une relecture du déroulement thérapeutique, la patiente me raconte quelques rêves, dont celui-ci. Il y avait de nouveau ce petit être asexué, mais elle l'appelle tout de même un garçon d'une dizaine d'années. Le garçon du rêve veut se suicider. Il grimpe sur un muret et veut s'en jeter, mais il est trop bas et il ne réussit pas à mourir. C'est pourquoi il gravit une haute montagne puis il saute. Au moment du saut il se dédouble en une fille et un garçon et tous deux commencent à planer. Un plongeur planant se dit en français "saut de l'ange", mais à l'époque je l'ignorais encore ! A ce moment la patiente se réveille et elle ressent un soulagement.

A la fin de la séance je lui dis que j'ai également cherché la symbolique de l'être asexué et que l'image d'un ange m'était venue. Cette remarque frappa très fort la patiente : l'ange suscita une foison d'associations, de récits et des divergences dans la symbolique. La première association - cadrant tout à fait avec son monde vécu mélancolique - était celle d'un ange déchu. Mauvaise et maudite comme elle se sentait, elle ne pouvait être qu'un ange déchu. Mais il y a davantage :

lorsqu'elle avait 10 ans, une petite sœur était morte en 6 mois. Sur l'image mortuaire, la petite fille a été représentée comme un petit ange. Durant la maladie du bébé, la patiente elle-même avait dû être hospitalisée d'urgence et opérée à cause d'une appendicite perforée, mais elle avait survécu.

Quelques séances plus tard, elle raconte un film de Chabrol *Histoire d'une femme*. Ce film traite d'une "faiseuse d'anges", une femme qui aide d'autres femmes à avorter, cette femme est condamnée et décapitée à la guillotine. Dans un autre rêve apparaissent deux enfants, un garçon et une fille, dont le nom de famille contient le mot ange. Elle tient les enfants par la main et court sur la plage, la houle est très forte et menace de les emporter. Sur la plage se trouve une très grosse tête de Marilyn Monroe dont le visage est tourné vers elle et lui sourit. A un moment donné le visage de Marilyn Monroe se détourne d'elle. C'est à cet instant que la patiente lâche la main des enfants, et qu'elle est entraînée par la houle et se noie.

Plus tard encore, la patiente raconte qu'il lui arrive ces derniers temps de tomber, sans raison, dans la rue avec son vélo. Elle dit: "j'ai perdu mon ange gardien". Elle fait également le récit suivant avec les mots "cloche, miroir, sursauter et valoir" du dictionnaire: « la *cloche* sonne, quelqu'un *sursaute* et regarde dans le *miroir*, il s'en va et tombe: il constate que les lois de la gravité *valent* aussi pour lui. » Par précaution, un examen neurologique entrepris sur mon conseil ne manifeste aucune anomalie organique. La patiente se caractérise par un énorme orgueil qui trouve son origine dans une angoisse terrible, un manque d'échange avec autrui et qui la maintient prisonnière dans une tour d'ivoire, dans un isolement effroyable.

Pour conclure le matériel clinique de cette patiente voici un dernier rêve: c'est un cauchemar duquel, cette fois, elle s'éveille d'effroi. Elle est libérée de prison ... (maintenant, dit-elle, j'ai oublié un morceau, puis elle se souvient à nouveau)... Il y a un chat avec des jeunes (en néerlandais *jongen* peut signifier à la fois les petits du chat ou un garçon). Tout à coup, un des petits se change en serpent. Le serpent entre dans le vagin de la patiente et commence à vagabonder dans son corps, c'est une sensation horrible. A un certain moment le serpent ressort sa tête du corps par le vagin. La patiente attrape le serpent et parvient à retirer la bête de son corps. Ce faisant, elle perd beaucoup de sang. Tout comme, ajoute-t-elle dans les associations, lors d'un accouchement.

Le serpent qui sort du vagin d'une femme et l'attaque est un motif, me raconte Philippe Guillemet, que l'on retrouve entre autres dans la peinture du Moyen Age. Le serpent peut aussi

bien figurer le mal que le mâle. Dans la crypte de l'église romane datant du XIIe siècle, de Tavant - petit village d'Indre-et-Loire de 189 âmes, nous trouvons une représentation d'une femme attaquée par des serpents, tant aux seins que dans le vagin: *la luxure*. A Moissac également on retrouve le même thème, cette fois sous l'appellation: *la luxure et la mort*. Grande fut ma surprise lorsqu'à l'exposition des surréalistes (la révolution surréaliste), qui a eu lieu au Centre Pompidou au printemps 2002, je trouvai un croquis (cadavre exquis, 1927, Man Ray, Joan Miro, Max Morise et Yves Tanguy), dessiné par quatre artistes, sur lequel réapparaît le même motif: le serpent qui sort du vagin d'une femme et qui dirige la tête vers les seins de celle-ci. Ajoutons à cela que "*serpent*" en néerlandais est une expression pour désigner une femme détestable et qu'en français nous connaissons l'expression "Réchauffer, nourrir un serpent dans son sein" qui signifie protéger quelqu'un qui cherche à vous nuire.

Dans les symboliques de l'ange et du serpent nous sommes confrontés à de vastes phénomènes culturels: l'ange déchu, l'ange gardien, la faiseuse d'ange, l'enfant mort comme un ange et la star du Pop. En ce qui concerne le serpent, il incarne entre autres le masculin, le mal, et la femme détestable. C'est par l'art et par l'héritage culturel que cette symbolique universelle est conservée et transmise. Grâce à la médiation des mots neutres d'un continent langagier et grâce aux symboles de l'art et de l'héritage culturel, cette patiente, emprisonnée dans son mutisme par la mélancolie peut laisser se manifester une dynamique qui, sans ce matériel universel, serait restée pauvre et aride. Pour le thérapeute également, cela rend la thérapie possible. Dans une organisation (ou désorganisation) psychotique de l'expérience vécue, il arrive souvent que le thérapeute soit lui aussi submergé par ces forces qui disloquent et étranglent. L'universel de l'art et des symboles semble être pour le patient un moyen acceptable pour qu'il puisse se donner à connaître.

Les interprétations du matériel de cette dernière patiente semblent à portée de main: se sent-elle responsable du décès de sa petite sœur ? Refuse-t-elle le masculin davantage encore que le féminin ? Mais a-t-elle incorporé ce masculin, comme le mal en elle, sous la forme d'un serpent dont elle avorte pour ne pas être une femme détestable ? Pourquoi le masculin s'était-il niché en elle ? Se trouvait-elle au-dessus des lois des simples mortels, comme celle de la pesanteur, parce qu'elle obéissait à la voix de sa conscience écrasante, mais par laquelle elle traverse la vie plus morte que vive ? Et veut-elle sauter pour arriver sur terre, ce qui va simultanément et littéralement de pair avec une chute et avec l'affrontement d'un danger de mort ? Désire-t-elle le féminin représenté en Marilyn Monroe et dont le regard lui est indispensable de manière vitale ?

Je pourrais continuer ainsi, mais quelque chose d'autre me semble important. Bien sûr qu'il est fascinant, tout ce matériel qu'elle apporte, qui jaillit d'elle. Mais il est bon de rester prudent : elle n'a pas à combler mon désir en m'offrant du matériel pour ma conférence. C'est elle qui peut découvrir son désir et qui devra lui faire une place. Parfois elle est tellement prise au dépourvu par tout ce matériel qui se fait jour à travers ses rêves et qui a la structure de l'émergence d'une volupté inopinée. C'est justement la volupté qui peut être dangereuse quand le sujet manque d'être en rapport avec cette volupté car elle est tellement illimitée et peut échapper à tout contrôle.

Je ne peux qu'espérer que le contenu des rêves, malgré le ternissement qu'il entraîne, puisse, par sa couleur et les aventures, évincer l'ange de la mort ; que le serpent puisse servir de guide dans le dédale de ses fantasmes, que la volupté ne soit pas forcément mortifère. Reste à savoir si elle peut s'autoriser à aller de l'autre côté de la plage, là où Marilyn porte à présent son regard, pour revoir ce sourire et y trouver une image du féminin plus joyeuse ?

Lili De Vooght

Psychiatre Phénoménologue Psychanalyste

Hôpital Universitaire de Leuven, Belgique

Service de Psychiatrie. Lili.devooght@uz.kuleuven.ac.be

Membre actif du Séminaire de Philosophie et Psychiatrie à la Sorbonne, sous la direction de F.Dastur et E. Escoubas.

Publications en français

La direction de sens dans l'œuvre d'Ibsen et l'analyse de la présomption chez Binswanger, Art du Comprendre, 8, 1999, Paris.

Le pulsionnel et le vivre paranoïaque, Art du Comprendre, 10, 2001, Paris.

Gabriel Fauré : vers une sublimation pure, Musique et Emotions, 2001, Ed. Sciences et art, Paris.

En hommage à Wolfgang Blankenburg ; in *Le cercle herméneutique*, 1, Paris 2003

Symptômes négatifs dans la psychose, méthode du dictionnaire in *Cahiers de Psychologie Clinique*, 21, De Boeck. Bruxelles, 2003.