
4

ème demie-journée



Vendredi 19 Novembre 1993, l'après-midi

**A R T ,
F O L I E ,
T H É R A P I E ,
E S S A I S D É
C O N C E P T U A L I S A T I O N**

Conférence et débat, Hôpital de la Colombière à Montpellier,
le 19 novembre 1993 organisée par l'Association les Murs
d'Aurelle.

In : Montpellier, Les Murs d'Aurelle, 1993, pp.16-23
(www.lesmursdaurelle.org)

Publié avec l'aimable autorisation de l'Association les Murs
d'Aurelle.

Tous droits de reproductions réservés. La diffusion du PDF ou
sa reproduction, sauf à des fins strictement personnelles, sont
interdites.

PRÉSENTATION PAR BRIGITTE CHALLANDE des intervenants rassemblés à la table.

Le docteur Michel RIBSTEIN (modérateur du débat qui suivra) : médecin psychiatre à l'Hôpital de la Colombière à Montpellier

Henri MALDINEY : Philosophe

Pierre GAZAIX : Psychanalyste

CONFÉRENCE DE HENRI MALDINEY

J'AI ENTREVU ce que pouvait être l'art-thérapie avant que le terme n'existât. C'était à l'hôpital psychiatrique de Müns-terling. J'étais en compagnie du docteur Roland Kuhn et de Jacques Schotte et je présentais à des malades des reproductions de peinture. L'un d'eux, schizophrène, interné depuis 17 ans, et vivant dans un état presque constant de mutisme et de prostration mais chez qui Roland Kuhn avait remarqué une certaine sensibilité aux couleurs, se voyant présenter une des dernières peintures de Renoir, un nu auréolé de la propre émanation lumineuse de son corps, tout en jetant un regard furtif et en jouant avec un lacet dit cette parole en allemand : *"Die goldene Sonne des Lebens"* : le soleil d'or de la vie. Cela prouve que la question de l'art-thérapie ne concerne pas seulement les rapports entre l'être malade et l'art, mais met en cause le rapport entre l'être malade et l'être homme et entre l'homme et l'art. C'est dire que les trois termes ne sont pas indépendants et que les relations qu'ils entretiennent deux à deux se nouent ou se dénouent à même le troisième.

Or, de ces trois termes, l'art n'est pas le plus facile à entendre. Qu'est-ce qui constitue une œuvre d'art comme telle ? Par où une œuvre est-elle une œuvre d'art ?

Je vais d'abord donner cette réponse : ce qui constitue une œuvre d'art comme telle c'est sa dimension formelle.

Cette expression simple n'est pas d'usage courant. Un des premiers à l'avoir employée, peut-être le premier, est Carl Einstein dans son étude de la sculpture africaine.

Réfléchissez vous-mêmes à vos impressions. Une statue qui est une œuvre d'art ne se donne pas à voir comme un simple bloc ou comme un tas de pierres, mais ce bloc assume une forme qui est conductrice du regard ou il est assumé par cette forme. En tout cas, il n'est pas informé par une image, à la manière d'une figure de cire du musée Grévin, et la contradiction entre pierre et chair n'est pas surmontée après coup : tout simplement, elle n'a pas lieu. Elle n'a pas eu le temps d'avoir lieu, parce que le change réciproque et total de la pierre et de la chair a été l'œuvre opératoire d'une forme. La forme est l'organe et le milieu même de cette mutation. Une forme rassemble et articule un espace signifiant dont la signifiante n'est pas signifiable par un signe, pas plus qu'elle ne l'est par une image. La signification est immanente à la forme. C'est le même pour une forme de se former et de se signifier. La dimension formelle d'une œuvre d'art est le véhicule de sa signifiante. Carl Einstein a employé le terme à propos de la statuaire africaine. Mais qu'elle soit grecque, qu'elle soit américaine, qu'elle soit africaine, une sculpture qui est une œuvre d'art n'occupe pas dans l'espace objectif un intervalle défini par les limites d'un contenant ; elle n'occupe pas un lieu déterminé, elle ouvre son lieu propre que détermine sa dimension formelle. Son espace est là, dans une évidence simple qui donne à connaître, dit Carl Einstein, que le volume est bien là et qu'il est rassemblé par une forme unique. Cette forme est la dimension formelle de l'œuvre. "La représentation du volume comme forme, que la sculpture se doit d'établir en s'interdisant d'user de l'épaisseur de la masse, exprime sans intermédiaire ce qui la

constitue justement comme forme et qui de ce fait est nécessairement désigné en premier : les parties invisibles. Celles-ci doivent faire corps avec les parties visibles au sein d'une forme totale décrite d'un seul acte du voir et qui répond à une perception immobile de la tridimensionalité. Si bien que le volume, par ailleurs insaisissable s'y montre dans une certitude sensible." Cela signifie que l'espace d'une sculpture n'est pas volumétrique mais volumique. Nous n'avons pas à parcourir successivement ou systématiquement trois dimensions mais immédiatement nous est donnée l'uni-tridimensionnalité de l'espace, c'est-à-dire, un quotient de profondeur qui se double d'un gradient d'ouverture. Les deux donnés en simultanéité, et je dirai, pour employer l'expression de Robert Delaunay : dans le *simultanéisme*. La forme est le lieu de rencontre des deux à toute profondeur.

Qu'est-ce donc qui fait cette forme ? C'est le rythme, créateur de cet espace. Un rythme *implique* un espace. Il ne se déroule pas dans un espace pas plus qu'il ne se déroule dans le temps, il implique en lui l'espace et le temps. Cela veut dire que le rythme n'est pas un objet mais que "je suis au rythme". Il devient un mode d'être, un mode d'exister, voilà pourquoi un rythme est insignifiable.

Il y a des notations musicales qui peuvent noter les différentes hauteurs ou durées des notes, mais il n'y a pas de notations adéquates du rythme ; et, quand on veut faire chanter par exemple une chorale selon le rythme, la seule façon qu'ait le chef de chœur pour le faire sentir, c'est en quelque sorte d'incarner ce rythme dans les mouvements de son corps, dans sa motricité propre, et c'est en résonance avec cette motricité que les chanteurs seront véritablement au rythme.

Cela n'est pas seulement vrai de la sculpture, qui se donne à nous dans sa convexité, mais est vrai également de

l'espace intérieur d'une architecture. L'espace d'une église romane ou l'espace de Sainte Sophie de Constantinople se donne à même le rythme intégrateur, perpétuellement menacé et perpétuellement renaissant des surfaces courbes et planes. Chacune est une surface complète au point de vue de la métrique et par conséquent ne se prête pas d'elle-même à une transition vers une autre surface. Mais toutes se trouvent soudainement intégrées dans un rythme générateur d'un seul espace, après une phase de vertige qui a marqué d'abord l'impossible saisie du tout.

Le rythme est le dimensionnel de la forme en son autogénèse. Non pas *comme* lui, mais *en* lui elle est inobjectivable. Sa réalité inobjective livre son sens dans une formule simple : *la forme exprime l'existence.*

Ces trois termes ne doivent pas être pris dans un sens trivial. Existence est à prendre dans son sens strict, tel que le mot lui-même l'indique. "Ex", *-sistere* ou *-stare*, c'est se tenir hors, avoir sa tenue hors de soi. Ce que signifie aussi notre mot de présence. *Prae-sens*, c'est être en avant de soi, en soi plus avant dans l'ouverture. Il y a là une contradiction, au regard de la simple étance et cette contradiction est ce qui justement est la marque de l'existence.

Wittgenstein dit : "Le sens du monde doit se trouver en dehors du monde. Dans le monde toutes choses sont comme elles sont et se produisent comme elles se produisent : il n'y a pas *en lui* de valeurs – et s'il y en avait une, elle serait sans valeur."⁽⁶⁾ On peut dire de même que si l'existence se présentait dans un monde d'étants elle ne serait pas véritablement existence. L'existence est nécessairement contradictoire au regard de la positivité et du statut d'étant.

Mais une forme, en quoi, pourquoi est-elle capable d'exprimer l'existence ?

Examinons d'abord le mot forme. Nous voyons qu'il peut revêtir une pluralité de sens que l'allemand exprime plus directement, lorsque par exemple il oppose *Gestalt* qui est la forme statique de la structure, et *Gestaltung*. *Gestaltung* désigne en mettant l'accent sur la terminaison qui est marque d'activité une forme en formation. Ce terme a été tout à fait spécifié par Paul Klee dans une de ses leçons du Bauhaus, lorsqu'il dit "La doctrine de la *Gestaltung* traite des chemins qui conduisent à la forme, à la *Gestalt*." Le mot *Gestaltung* caractérise ce qu'il veut dire par sa terminaison. Il exprime directement le concept d'une certaine mobilité. Quelle mobilité ? L'autogénèse de la forme et *Gestaltung* signifie aussi bien formation de la forme que forme en formation. C'est le sens qu'il a dans les écrits de Mondrian : forme en formation et formation de la forme. Son grand article inaugural de la revue *De Stijl* s'intitule : "D'une nouvelle *Gestaltung*", c'est à dire d'une nouvelle formation de la forme et d'une nouvelle conception de la forme.

Ainsi les deux s'identifient et nous le comprenons par cette formule qui va définir justement la dimension formelle : la dimension formelle est la dimension suivant laquelle une forme se forme. Il ne s'agit pas là d'une malice, je ne fais que reprendre en parallèle une définition de Descartes dans les *Regulae* : "La pesanteur est la dimension suivant laquelle les corps sont pesés." Seulement dans le cas de la pesanteur, il y a une unité et il y a un transport d'unité. Dans le cas de la forme il n'y a pas d'unité partielle. Disons que la forme est monadique et qu'en réalité dans une œuvre il n'y a qu'une forme, qui est l'œuvre elle-même. Ce qui correspond à cette situation qu'il n'y a pas de rythme partiel. Un rythme reprend souvent toute une série d'éléments non rythmiques, mais il n'y a pas de rythme qui puisse être

composite, ni même de rythme synthétique. La synthèse est toujours gouvernementale. En elle tous comptent pour un, car ils gouvernent par le concept ; elle ne se prête nullement à l'ouverture, ce qui est exactement l'inverse du rythme. Le rythme ouvre l'espace et le temps.

Le propre d'une forme artistique est d'être en incidence interne réciproque avec l'espace. C'est sa différence d'avec le signe. Un signe peut figurer dans un espace, vous pouvez le transporter dans un autre espace sans qu'il change. Une forme, distraite de son espace est absolument anéantie. Pourquoi ? Parce que c'est elle qui suscite son espace comme le lieu de son propre essor.

Si vous découpez un contour dans une fresque de Piero della Francesca de façon à isoler, comme une configuration autonome, le profil de la reine de Saba, vous avez tout anéanti. Parce que cette figure ne possède plus ce pouvoir extraordinaire d'être, au-delà d'elle-même, en soi plus avant. Vous en avez fait un objet.

Voyez comment naît une œuvre. Je vais prendre un exemple, celui de Cézanne. Cézanne, dans le portrait de Vollard ou dans les Sainte-Victoire, comme celles de Zurich ou de Bâle, a laissé des points blancs et il s'en est expliqué à Vollard : "Si pour boucher ces blancs je mettais là quelque chose au hasard, je serais forcé de reprendre tout mon tableau en partant de cet endroit."

Cela signifie qu'une simple touche a quelque chose d'absolument décisif et qu'on ne peut pas reprendre. Qu'est-ce qui se produit ? Une touche crée une tension dans la toile blanche, qui est déjà un pré-espace. Une seconde touche, qui intervient dans cet espace en modifie la tension, et l'espace lui-même est transformé. Ainsi le rythme unificateur de cet espace ou plutôt le rythme qui reprend en sous-œuvre toutes

ces tensions dans son unité, se transforme à mesure que la toile s'élabore, mais s'élabore sans calcul car je reprendrai ici une expression de Nicolas de Staël : "Pour celui qui travaille sur une surface et dont la tâche est de spatialiser la surface, la surface tente sa forme." C'est elle qui tente sa forme et voyez la réceptivité ici de l'artiste en même temps que l'anticipation qu'il pressent.

Voyez comme ceci est très important dans l'art-thérapie. Un point. Il y a des œuvres de malades où on voit simplement un point. Mais réfléchissez qu'un point perdu dans une surface est une chose qui frôle le tragique, c'est un point perdu comme dit Paul Klee "entre les dimensions" et même s'il possède une certaine radiance, est-ce que le malade est capable de l'assumer ? En tout cas concevez que ce point avec sa nécessité gratuite et sa puissance de spatialisation est quelque chose qui ne peut qu'inquiéter. Ainsi, de proche en proche, de touche en touche, la forme se forme, elle consiste dans une transformation constitutive qui est la genèse de l'œuvre.

À cet égard, il convient de distinguer deux dimensions de la forme. Sa dimension "imageante" – une forme signifie une montagne, une femme, un cheval – et sa dimension formelle qui est sa dimension rythmique. C'est ce que Kandinsky appelait un peu maladroitement le sens intérieur de la forme.

Alors, prenons maintenant le troisième terme : la forme *exprime* l'existence. Ce terme d'exprimer, j'avoue reconnaître en lui la même articulation que dans les deux premiers. Exprimer : le propre de l'existence c'est d'être capable par soi-même de compréhension. Le comprendre est une façon d'être là et cette façon d'être là, comme toutes les façons d'être là, est une façon d'exister, d'être le *là* de l'ouverture d'un monde. Par conséquent, la compréhension est nécessairement

impliquée dans l'existence, de même que l'articulation. Or, l'articulation correspond à la parole, à la parole d'avant les mots, d'avant même qu'il y ait des mots. C'est un langage d'avant les mots que notre plus grand linguiste français, Gustave Guillaume⁽⁷⁾ a nettement remarqué en montrant que les tenseurs qui définissent, qui articulent la langue française sont des tenseurs qui vont de l'universel au singulier, du singulier à l'universel. Nous faisons le choix d'une certaine position et les mots interviennent à ce moment. Il y a donc une signification anté-verbale même à l'intérieur de la langue.

En quoi une forme est-elle justement capable d'expression ? C'est en cherchant à percer le secret de l'expression que Paul Klee a été conduit à s'interroger sur la force créatrice qui meut l'artiste. Les deux questions mettent en cause le sens du Logos d'art sous le titre choisi par l'éditeur de son œuvre : *das bildnerische Denken*, pensée formatrice de formes, les formes étant elles-mêmes les voies de la pensée. La force créatrice ne peut pas être nommée ; elle reste en dernière analyse mystérieuse, mais ce n'est pas un mystère qui risque de ne pas nous ébranler jusqu'au fond. Nous sommes portés par cette force jusqu'aux dernières extrémités de nous-mêmes. Nous ne pouvons pas en exprimer l'essence, mais nous pouvons aller à la rencontre de la source. En tout cas, nous avons à manifester cette force dans sa fonction comme elle se manifeste à nous ; et la genèse comme mouvement formel est l'essence de l'œuvre.

Or, cette force créatrice, si on la ressaisit justement dans ses manifestations, se trouve correspondre à ce que nous appelons expression. Bien entendu Paul Klee s'est interrogé sur ce qu'était l'expression, mais plus décidément et plus près des questions directes qui nous occupent c'est Hanz Prinzhorn⁽⁸⁾ qui le premier, a posé très distinctement la question dans son

livre *Bildneri des Geistes-Kranken* (*L'expression plastique des malades mentaux*), œuvre parue en 1921, c'est-à-dire à peu près l'année où Paul Klee entrait au Bauhaus de Weimar. Prinzhorn part des remarques de Ludwig Klages. Klages a écrit un livre qui s'appelle "*Mouvements expressifs et force créatrice de formes*".

Voilà l'important : les mouvements expressifs. Les mouvements expressifs sont des mouvements qui ne sont pas dirigés vers un but, ce sont des mouvements qui nous sont donnés sans médiation, dans un véhicule participatif.

"Avec les besoins d'expression, tout le psychique, dit Prinzhorn, dispose d'un véhicule grâce auquel il sort de son cadre étroit limité à la personne, et accède à l'espace de la vie universelle." Sur le sens métaphysique de la formation des formes, Prinzhorn fait deux sortes de réponses. La première : "Les traits principaux d'une œuvre constituée en formes, nous croyons pouvoir déjà les mettre en évidence dans le processus de formation lui-même, ramené à ses facteurs essentiels où il se laisse facilement appréhender à titre de fonction psychologique nettement définie." Par conséquent, le mouvement expressif est l'expression de ce qu'il appelle ici un psychisme. On est dans une sphère psychologue. Il en va tout autrement à la fin de ce chapitre où Prinzhorn dit : "En dernière analyse, nous aussi comme Husserl nous ne cherchons pas des explications psychologiques mais une intuition d'essence." C'est dire que, la première interprétation, en termes de traduction de moments psychologiques, ne satisfait pas Prinzhorn parce qu'elle ne tient pas compte de ce fait fondamental que l'existence, n'est justement pas un ensemble de faits psychologiques mais qu'elle en émerge et qu'elle transcende tous ces faits, sans quoi il n'y aurait pas de dramatique psychologique.

Quelles sont en tout cas les fonctions psychologiques ou radicaux psychologiques que retient Prinzhorn ? Il dit ceci : “Le besoin d’exprimer est une poussée pulsionnelle obscure qui ne dispose en soi d’aucune forme spécifique de décharge à la différence des pulsions au sens strict. Elle est réduite à se saisir d’autres modes pulsionnels d’exprimer qui appartiennent déjà à des réalisations de type déterminé.”

Ces modes spécifiques sont au nombre de six qui sont appelés les radicaux de la *Gestaltung* : la pulsion de jeu, la pulsion décorative, la pulsion d’imitation, la tendance à l’ordre, le besoin de symbole et tout simplement la poussée à la *Gestaltung*, la poussée à dessiner. Voyez l’ordre dans lequel ils sont nommés : la pulsion d’imitation ne vient qu’en troisième lieu.

L’art figuratif est par là subordonné aux structures chorégraphiques de l’œuvre qui tiennent à la pulsion de jeu et à la pulsion décorative. Il y a là une curieuse ressemblance avec la conception chinoise de l’art. Le plus vieux traité chinois de l’art, celui de Sie Ho, met en premier lieu de la peinture le rythme (*k’i-yun* : souffle rythmique) et seulement en troisième lieu vient le souci de représenter.

Il s’agit donc d’être ouvert au souffle rythmique de l’univers avant d’être happé par telle ou telle chose. La chose n’existera que dans la mesure où le souffle rythmique passera en elle.

Examinons l’une ou l’autre de ces pulsions : en elles sont liés l’homme, le malade et l’art. Pulsion décorative. Elle a donné naissance à l’art ornemental. L’art ornemental n’est pas un art de simple illustration destiné à embellir le décor de la vie. L’art ornemental a un sens existentiel. Je prendrai un des plus vieux motifs, la spirale, qui a donné lieu au labyrinthe. La spirale et le labyrinthe décorent de préférence, que

ce soit en Chine, en Amérique, ou en Europe Centrale néolithique, des vases funéraires. Quel rapport ? Celui-ci : la spirale exprime le monde souterrain. Il y a une sorte de poêle des Cyclades qui est décorée d'un triple motif. Au centre : le soleil ; autour : une série de signes pisciformes qui indiquent le courant océanique circulaire, et entre les deux il y a une association de quatre spirales s'enlaçant les unes aux autres. Vous avez par conséquent deux motifs figuratifs, celui du soleil et celui de l'océan et un motif qui n'a rien de figuratif, un motif qui en quelque sorte fonctionne de façon purement motrice.

Il y a du reste des spirales dansées, engendrées par une danse, comme la danse *maro* de l'île de Céram. Quant aux spirales ornementales, elles captent le regard chacune selon son style, mais toutes l'enchaînant au devenir de leurs spires auquel la présence, livrée au regard, est suspendue. Les quatre spirales associées des Cyclades sont l'équivalent d'un labyrinthe. À mesure que le regard s'enfonce en l'une d'elles vers le centre, le mouvement de descente vers les profondeurs s'accompagne d'un rétrécissement progressif de l'espace. Mais à partir du centre, le même mouvement se poursuivant, les spires à nouveau se déroulent et cet "élargissement" est en même temps une remontée au jour. Cependant la dernière spire ouverte conduit à l'entrée d'une autre spirale et le cycle recommence. La présence fait l'épreuve du cycle vie-mort-renaissance. Il s'agit d'une expérience existentielle qui n'est ni symbolique ni imagée. Elle implique une mise en œuvre du corps entier. Le corps moteur et animé, le corps propre, en première personne, est entraîné destination dans une espèce d'ensevelissement progressif, puis suivant la même voie, vers une libération, une ouverture à l'air libre.

Voyez comment l'art ornemental permet de comprendre des cultures collectives ou individuelles. Le rinceau méditerranéen diffère profondément de l'entrelacs nordique. Le rinceau est inspiré de la vie végétale, il est en épanouissement, il correspond à la puissance de la *physis* – du grec *phyein* (wyein) : pousser, s'épanouir. La même racine *bhu* est celle qui dans les langues indo-européennes a signifié : être (sanskrit *bhavati* : il est). La *physis* est l'élément absolument dynamique, la puissance, toujours en éclosion et en épanouissement, qui définit l'être de l'étant. Au contraire dans l'entrelacs, il ne s'agit plus de sève, il s'agit de sang. D'où son emploi à titre de schème organisateur dans les combats d'animaux, où la vie et la mort s'échangent pour renaître sans cesse l'une de l'autre de façon dramatique comme dans l'orfèvrerie scythe ou sarmate.

Delacroix a peint des chasses aux lions où vie et mort s'entrelacent dans le même paroxysme. Un jour, un jeune psychiatre présente l'une de ces chasses à un malade schizophrène. Alors il s'en suivit une situation dramatique. Le malade s'est dressé, a levé le bras et dit "j'y planterais un trident". Il est entré dans un tel état d'excitation que le médecin l'a envoyé au centre social acheter un paquet de cigarettes ; quand il est revenu il s'est assis, dans un état presque cataleptique en murmurant "c'est le paradis, c'est le paradis". Voyez l'efficace, l'efficace non pas du tout de la figuration (à peine voit-on les lions) mais de ce mouvement enchevêtré et portant cette marque à la fois destructrice et créatrice qui s'est fait jour et qui ici a agi non comme symbole, ni comme image mais comme forme en formation.

Voyons maintenant la pulsion de jeu. Ce n'est pas Prinzhorn qui l'a inventée, c'est Schiller⁽⁹⁾.

Dans ses lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (1795), Schiller distingue dans l'homme deux pulsions fon-

damentales, qu'il nomme "pulsion sensible" et "pulsion formelle". Ces lettres ont été écrites six mois après que Fichte⁽¹⁰⁾ ait introduit la notion de pulsion en philosophie dans la *Théorie de la science* de 1794. C'est la première fois que l'idée de pulsion se présente à la pensée comme un terme décisif, permettant de penser l'homme.

La pulsion sensible qui "procède de l'existence naturelle de l'homme" consiste en l'exigence perpétuelle qu'"il y ait du changement", que "le temps ait un contenu", un contenu sensible.

La pulsion formelle "qui procède de l'existence absolue de l'homme, de sa nature rationnelle... tend à le faire libre, à introduire l'harmonie dans la diversité de ses manifestations et à affirmer sa personne à travers tous ses changements d'état".

L'homme n'existe en aucune prise à part. Ou bien il disparaît dans une unité purement formelle sans réalisation, ou bien réduit à la pulsion sensible, il se dissout dans l'inconsistance du temps. Ces deux pulsions opposées ne sont pas antagonistes ; elles doivent être en accord. Elles sont insubstituables l'une à l'autre. Je ne puis confier à la pulsion sensible le soin d'assurer la constitution de ma personne, ce qui reviendrait à confier à la circulation d'états perpétuellement changeants l'avènement de ma liberté et le fondement de mon ipséité. De la même façon je ne peux pas demander à ma liberté d'engendrer cette suite d'événements autres qui font de moi un être réceptif à quelque chose comme un monde.

Or, la pulsion de jeu remplit cette double exigence. La voici brièvement exposée d'après Hanz Prinzhorn. Observez un peu de très jeunes enfants. Ils se précipitent, ils jouent à n'importe quoi, à courir, à sauter, à tourner. Ils ne jouent à rien, à aucun jeu déterminé. Il ne s'agit pas d'un jeu déjà

thématisé, d'un jeu d'imitation, mais de ce simple jeu où l'enfant est à la fois en apprentissage et en exercice de son être au monde, de sa participation à l'*Umwelt* dont ses gestes sont le rejeu. *Umwelt* désigne en même temps le milieu enveloppant et le mode en vue duquel et en échange avec lequel (*Um*) l'enfant se fait exister. On peut dire que ce jeu d'enfant est le même que celui qu'un poète, Francis Ponge, a illustré dans ce poème qu'il appelle *Les Hirondelles* et qui a pour sous-titre *Randons* :

“Chaque hirondelle inlassablement se précipite, infailliblement elle s'exerce à la signature selon son espèce des cieus, plume acérée, trempée dans l'encre bleue noire, tu t'écris vite !”⁽¹¹⁾

En leurs randons les hirondelles se précipitent, ce qui est s'abîmer (*praeceps* : la tête en avant) et elles sont infaillibles. Voyez la contradiction. Inlassablement elles s'exercent comme si il n'y avait pas de progrès dans un exercice ; autre contradiction. Et les deux réunies donnent la vérité de ce mouvement que vous pouvez observer dans les exemples mêmes que donne Prinzhorn.

Car il nous arrive à nous aussi de décrire des randons : quand dans un état de distraction attentive, c'est-à-dire d'attention oblique, marginale, nous griffonnons sans but sur une feuille de papier, par exemple au cours d'une conversation téléphonique.

Que se passe-t-il ?

Toute chose, tout événement a lieu sur fond de monde. Ce *fond* est la basse continue de toutes nos perceptions et nous leur sommes en lui dès l'origine toujours présents.

Le monde : il n'y a pas de moment où vous puissiez constater que le monde commence ou qu'il finisse ; et je vous ferai remarquer qu'il en est de même du rêve. Vous ne savez

jamais d'où, vous êtes toujours là. D'entrée déjà, vous rêvez, mais vous ne vous apercevez pas de votre passage à l'état de rêve, d'un commencement. C'est pourquoi le rêve est un monde. Et dans ce monde, en lui, nous avons notre ancrage.

Quand nous percevons un phénomène mouvant, comme la parole d'autrui, nous avons à maintenir la cohérence, (von Weizsäcker dit : la monogamie avec l'objet). Nous la maintenons à travers les changements qui sont inhérents au phénomène, mais qui exigent en même temps stabilité et remaniement perpétuel de notre système de référence.

C'est à quoi justement servent nos griffonnages. Ils entretiennent la feuille de papier dans sa fonction de support et cette référence constante confère à nos tracés, à notre conduite graphique, une stabilité. Ceci est bien connu dans le test de Rorschach : les kinesthésies répondent à une motricité stable, laquelle caractérise les êtres qui ont une histoire. C'est pourquoi les seuls enfants qui ont des réponses-mouvements sont des enfants qui ont une histoire, parce qu'ils ont été impliqués dans une dramatique. De même les variations de nos tracés sont des modifications grâce auxquelles nous entretenons la cohérence entre notre aire marginale d'ancrage et la mouvance des phénomènes perçus.

Cette activité proleptique, qui anticipe à chaque instant les horizons intentionnels de la parole d'autrui, est une expression partielle des potentialités qui sous-tendent notre rapport fondamental au monde. C'est en quoi elle est signifiante. Labilité, rigidité, liberté, automatisme témoignent de notre présence au monde à travers la parole entendue.

Mais qu'est-ce qui vient d'être mis en évidence par cette référence constante à cette feuille de papier sur laquelle j'écris ? Faites l'expérience suivante. Prenez un crayon et laissez-vous aller à le faire courir sur une feuille blanche sans autre

intention sinon le souci vague – et pour ainsi dire en veilleuse – de remplir intégralement cette feuille d'un trait libre ininterrompu. Puis considérez le tracé. Il arrive fréquemment que vous y discerniez quelques esquisses involontairement figuratives. Alors accentuez-les en en dégageant des images. Vous constaterez que le tracé de celles-ci est infiniment plus vivant qu'un dessin voulu répondant à la visée intentionnelle d'une figure. Ce tracé est une conduite ludique. Sa chorégraphie actualise un espace potentiel de jeu. Elle mobilise les tensions motrices du corps. C'est par sa motricité que le corps a partie liée avec le monde. Le monde est impliqué en elle, avant que l'un et l'autre ne se soient prononcés en formes. Et cette implication constitue notre rapport au fond.

Le fond est un moment paradoxal et nécessaire de l'existence et de la forme.

Dans l'existence, qu'est-ce que le fond ? C'est ce qui en nous ne dépend pas de nous. Et ceci a été maintes fois dit par Nietzsche, par Groddeck (*le livre du Ça*), par Freud, à peu près par tous. C'est le thème impossible à thématiser dont von Weizsäcker a fait, dans le *Cercle de la forme*, et surtout dans *Anonyma*, le pôle inaccessible du rapport au fondement (*Grundverhältnis*).

Ce fond a reçu différents noms : c'est l'inconscient, c'est le *Es*, le *Ça*, l'ensemble pulsionnel, ou bien d'un autre côté c'est le monde. Le monde, c'est à dire ce fait extraordinaire qui tient dans une formule qui à l'époque, au sortir de la première guerre mondiale, au tournant des années 1920-1921, avait stupéfié l'intelligentsia allemande, une formule d'Heidegger : "*Es weltet*". *Die Welt*, signifie le monde, Heidegger en a fait un verbe : *welten*. La forme impersonnelle *es weltet* ne signifie pas vraiment : "le monde se mondéise" mais "ça se mondéise" – *ça* : le fond auquel je suis.

C'est aussi le sens de la plus ancienne parole philosophique, de la sentence d'Anaximandre : "D'où les étants ont leur naissance, là les atteint la mort. Car ils doivent payer rançon et subir expiation mutuelle pour leur injustice, comme le veut la nécessité, selon l'ordre du temps."

Ainsi tout étant qui se présente est coupable d'avoir pris la place de tous les autres possibles. C'est pourquoi il doit s'absenter alors qu'un autre se présente, lui aussi coupable d'être là. Ce que chaque étant a à être et à n'être pas, il est impossible de le dire. Sa singularité propre n'est pas au pouvoir du fond. L'existence est incommensurable au fond. Mais d'autre part, l'existence n'est rien, elle est purement idéale, si elle n'existe le fond.

Les philosophes ne sont pas seuls à le dire. Dans la tribu océanienne des Mundugumor, l'homme par excellence, vraiment homme est l'Homme méchant. Pourquoi ? Parce qu'il représente le pouvoir du fond, cette première puissance que Schelling⁽¹²⁾ appelle le vouloir fondamental, duquel se distingue la seconde puissance : le vouloir de l'amour. Celui-ci l'emporte en valeur sur celui-là, qui lui est sous-jacent mais n'en détermine l'essence. Mais cette essence ne serait qu'une idée sans force si elle ne prenait pas corps dans le fond. Seul est capable d'amour réel, d'amitié réelle, de vertu réelle, d'existence réelle, celui qui assume en le surmontant l'égoïsme fondamental. Hors de là, la moralité n'est qu'une "image peinte en l'air". La vertu est sans vertu (*virtus*).

Quant à l'importance du fond dans l'art, on peut dire que les moments capitaux de l'histoire de l'art en Occident, comme histoire du rapport de l'homme au monde et à soi tourne autour de la notion de fond. Ainsi, les anciens arts de l'abstraction, tels que Worringner les a étudiés dans *Abstraktion und Einfühlung* sauvegardent l'individualité matérielle

des êtres en l'assignant à un contour limite, dont la circonscription les protège contre toutes les intrusions dissolvantes du dehors.

Ainsi dans un bas relief égyptien une courbe unique enveloppe et définit différents aspects du corps qui ne sont jamais donnés ensemble dans la perception. Elle intègre en une seule forme figurative des esquisses de face et des esquisses de profil avec une telle nécessité que leur hétérogénéité ne vous apparaît pas. La nécessité intérieure de la forme est sa justification. Mais en quoi est-elle réelle ? En ce que partout elle est en contact avec le fond. Nous sommes assurés de la continuité de la forme et de sa présence d'un bout à l'autre parce que, à la parcourir, nous éprouvons constamment la résistance absolue du fond. La vue procède à la façon du toucher et le fond se donne avec une évidence *haptique* – du grec *haptô* (ἅπτω) : je touche. L'espace *haptique* se maintient avec une pureté variable dans l'art grec archaïque et classique jusqu'aux abords de l'art hellénistique.

Or, la fin du monde antique et de la culture antique consiste essentiellement dans une transformation radicale de l'espace. À l'espace haptique se substitue un espace purement optique. Aussi bien dans la zone barbare qu'à Byzance. Quand les barbares récupèrent par exemple une pierre fine gravée en intaille, ils la retournent. Pourquoi ? Pour laisser à la couleur son libre rayonnement spatial.

Le même sens de la couleur faite lumière se retrouve à Byzance. Un émail cloisonné byzantin ou une mosaïque de haute époque peuvent être vus à n'importe quelle distance sans perdre rien de leur puissance spatialisante. À vingt centimètres ou à dix mètres, l'effet est le même. En réalité il ne s'agit plus de distance ni de vision par plans, mais d'une seule profondeur, purement optique.

Ce qui définit l'esprit c'est le sens de son accès à la réalité. La certitude du monde antique, sa confiance dans le monde reposait sur l'évidence tactile propre au contact. Après lui la vue l'emporte sur le toucher. Ce qui change le sens de la présence. On entre alors rapidement dans la sphère spirituelle chrétienne. Ce passage est sensible dans l'ensemble des sarcophages des musées d'Arles. Jusqu'au III^{ème} siècle les figures en bas relief qui les décorent s'enlèvent nettement sur le fond. L'espace naît des contrastes fond-figure qui renforcent encore la rigueur des ombres portées. À partir du III^{ème} siècle les figures des sarcophages ne sont plus des individualités déterminant un plan à distance du plan de fond. L'espace ne résulte pas de l'opposition des formes et du fond résolvant en lui leur tension. Il naît des variations des lumières et des ombres qui engendrent une profondeur mouvante à même laquelle tous les moments de l'œuvre communiquent.

Ce qui est donc en cause ce sont des formes d'existence. L'évidence tactile est de type schizoïde. Médard Boss m'a dit autrefois qu'un de ses malades, visitant avec lui un musée, avait été fasciné par la perspective brutale d'un tableau et qu'il y avait mis son doigt pour la suivre et être sûr. Nouveau Saint Thomas. Dans une mosaïque byzantine, au contraire c'est la lumière qui engendre l'espace et les formes sont en suspension en lui. D'où l'erreur grossière de parler du hiératisme byzantin comme d'un système de formes rigides. La vérité est inverse. Elles sont en flottement dans un espace qui naît de ce que la lumière diffusée par les émaux rayonne dans les marbres. Cela vient de ce qu'une couleur saturée entre en résonance avec les couleurs non saturées de même teinte et y éveille la même lumière comme le dit cette inscription de l'archevêché de Ravenne : "C'est ici qu'est née la lumière ou que faite captive elle règne libre." Aussi est-elle impossible à

localiser. Il est impossible de la prendre en flagrant délit de domicile fixe.

À chaque mode d'apparition de la couleur correspond une forme de rapport au monde. Au test de Rorschach les épileptiques donnent des réponses couleur ou couleur-forme, jamais de forme-couleur. Voilà ce qui distingue, selon Françoise Minkowska, la peinture de Van Gogh et celle de Seurat. L'une de style épileptoïde et l'autre de type schizoïde. Jaspers cependant considère Van Gogh comme un schizophrène atypique. Il y a là un problème mais que précisément la réponse explique. Elle fait état de l'alternance de deux formes d'existence complémentaires correspondant à un clivage du moi. L'une agit à l'avant-plan tandis que l'autre occupe l'arrière-plan. Elles alternent, selon l'expression de Lipot Szondi⁽¹³⁾, comme sur une scène tournante. Dans le cas de Van Gogh la structure habituelle d'avant-plan est une structure épileptique combinant trois radicaux ; inflation (p+) : le moi veut être tout ; introjection = affirmation (K+) ; négation (K-). D'où le profil Sch $\pm\pm$. Le moi affirme et nie à la fois son désir inflatif. Ce profil se décompose en moi surtendu (++) et moi inhibé (+-). Mais qu'y a-t-il à l'arrière-plan ? La forme moïque p-. C'est à dire la menace d'un délire paranoïde projectif. L'alternance est surprenante et révélatrice. Un jour me furent présentés des peintures d'un malade provenant d'un hôpital grenoblois. La première était tout à fait de structure classique schizoïde, très limitée, quasi géométrique. Or, son auteur était un épileptique et qui, chaque fois qu'il dessinait, évitait la crise. Son dessin était un équivalent de la crise et c'était bien une crise de ce type paranoïde projectif qui s'exprimait en lui.

Vous pouvez constater ici l'insertion de la dimension esthétique dans l'existence et dans l'existence normale

comme dans l'existence pathologique.

Alors le jeu ? Cette pulsion de jeu... Mais est-ce une pulsion ? Elle est bien trop intimement liée à l'existence pour pouvoir être simplement qualifiée de pulsion. Qu'il y ait un sens du jeu, chez les malades, oui. Je me souviens de ce cas de Blankenburg décrivant un de ses malades (Achtzig) qui, lorsqu'il parle de ses visions les attribue à Dieu et puis ensuite, avec une espèce de sourire, dit : "Mais c'est peut-être bien moi qui en suis l'auteur." Il ironise à demi, mais l'ironie suppose un espace de jeu. De même dans les écrits de Wölflli. Lorsqu'il fait la description de l'enfant qui traverse l'univers en procession avec un cortège de princesses et se montre lui, enfant, honoré partout, mais en même temps faisant quelques chutes, précipité puis ressuscité, etc., il écrit dans le même mouvement : "Oui, mais tout à l'heure je vais peut-être me retrouver avec ma chope de bière et ma pipe ici sur cette table." Voyez : ici, il y a le jeu, le double jeu.

Mais le jeu, qu'est-ce que cela signifie, du point de vue de l'existence ?

Eugen Fink a écrit un livre qui s'appelle "*Le jeu comme symbole du monde*". La question qu'il pose est : le malade qui joue, de quelque façon que ce soit – avec des couleurs, au théâtre ou que ce soit d'une autre manière, en dansant – que fait-il ? Que fait-il qui justement est une modalité de ce qu'en pareil cas fait l'homme normal appelé au jeu parce que son jeu symbolise le monde ?

En dernière analyse, ici, le monde est comme le fond. C'est toujours le "es weltet". Or, qu'est-ce que c'est que le monde ? Il faut bien se rendre compte que le monde n'est pas une chose. Je dis : Il y a cette table, il y a ces chaises, il y a cette salle, il y a cette ville, il y a... il y a... alors où ? Eh bien dans le monde. Et je dis il y a le monde. Alors qu'est-ce que

ce *y* ? Qu'est-ce que ce *où* ? La question "*où*" reste en suspens. C'est que le monde n'est pas un étant. Il est la dimension de la mondéité qui caractérise tous les étants qu'on appelle intra-mondains. Il n'est pas un cadre qui entoure les choses, il n'est pas un récipient qui les contient comme un sac contient des pommes de terre. Ce dans la durée de quoi se produit l'apparition et la présence des choses individuelles, dit Fink, demeure dans l'obscurité de l'irréfléchi.

Voilà le rapport au fond dont parlait von Weizsäcker. Et nous pouvons dire, par conséquent, en un sens, que ce monde n'a pas de sens. Je veux dire qu'il n'a pas ce sens qu'ont les choses qui entrent en rapport les unes avec les autres ; leurs fins partielles ne le touchent pas. Je vous lis ici ce qu'écrit Fink : "L'absence de sens du monde se reflète dans la sphère intra-mondaine de sens humain de telle sorte qu'à l'intérieur de son activité déterminée par un but l'homme se réserve pour ainsi dire une place libre où devient possible une activité sans motivation. Le jeu n'est pas soumis à une fin visant au-delà d'elle-même. Il a sa fin seulement en soi et il est dans l'ensemble, comme on dit, fini."

Le jeu humain est un mode sur lequel, au milieu de la causalité générale des choses intra-mondaines, apparaît un élan de vie se mouvant sans raison en lui-même comme symbole du gouvernement du monde. Comme si en l'absence de sens, sans savoir où le monde conduit, sans savoir ce qu'est son gouvernement, l'homme qui en est bien le jouet, se mettait en quelque sorte à sa place. Mais du fait de l'absence de fondement du jeu, alors qu'il s'installe au milieu d'actions ayant but et sens, qualifiées et déterminées par la valeur, il faut d'abord que ce jeu ait des fins, son sens et sa valeur et sa place *en lui-même*. Il s'ensuit que ce jeu ne peut être une métaphore du monde que dans le médium de l'apparence.

Fink rejoint la conception du jeu qui fut celle de Nietzsche tout à fait à la fin de sa vie. Nous jouons dans l'apparence. Alors le malade participe-t-il lui aussi dans ses dessins, dans ses productions quelles qu'elles soient, à ce jeu de l'apparence qui tient lieu du gouvernement du monde ignoré, qui se substitue aux règles du monde sans savoir ce qu'il est. Je vous fait remarquer que cette conception du jeu de Fink est un écho de la conception heideggerienne du projet.

Tout d'abord le non sens du monde se révèle selon Heidegger dans l'angoisse. L'angoisse, c'est l'angoisse de la découverte soudaine qu'il n'y a ni sens ni non sens et que les mots d'existence et d'inexistence finissent par se vider, nous laissant en suspens dans le néant.

Le non sens du monde se révèle donc dans l'angoisse. Et que découvrons-nous ? Ce que dit Fink : la facticité pure et simple. Les choses sont ce qu'elles sont, se produisent comme elles se produisent, comme dit Wittgenstein. Livré à cet accueil forcé, que peut l'homme ? Selon Heidegger ce qu'il peut c'est fonder ce pur factuel en possible, possibilité dont il est, lui, l'auteur. L'homme n'est le *là* du monde que parce qu'il est fondamentalement projet. Qui dit projet dit projet de monde à dessein de soi. Le sens du projet (*Entwurf*) est concentré dans le préfixe *Ent* – qui marque l'arrachement. Dans le projet qu'il ouvre, le projetant est arraché à soi et emporté au loin. Mais cet emportement au loin est en réalité un retour à soi. Car l'ouvreur du projet n'est pas transporté dans un autre réel ou dans un possible arrêté. Mais tant que le projet, donc l'être à dessein de soi, demeure en ouverture, le projetant se projette à l'horizon de lui-même comme sa propre possibilité de rendre possible. Rendre possible ce qui n'est qu'effectif, c'est du même coup

le consacrer réel, c'est l'ouvrir à la réalité. Cela n'est possible qu'à la condition de se maintenir en possibilité ouverte, à se maintenir en jet dans le projet, jamais terminé.

Vous voyez que ceci a quelque rapport avec le schème de la transmigration dans les doctrines de l'Hindouisme. Ici cependant l'absence de raison du monde ne se limite pas au fait que l'étant est infondé. Ce qui se découvre dans cette perspective, c'est ce que Fink finit par dire : ce que nous avons l'habitude d'appeler monde, c'est la dimension mondaine de l'effectivité, la dimension suivant laquelle les choses apparaissent séparées les unes des autres mais sont tout de même réunies dans un voisinage spatial et temporel lié par des règles fixes. Mais le monde c'est aussi le domaine unique de l'absence à partir d'où les choses apparaissent et où ensuite elles disparaissent. Et vous retrouvez le sens de la vieille formule d'Anaximandre : "D'où les choses ont leur naissance, c'est là que les atteint la mort."

Mais demeure le problème de l'individuation. On cherche ce qu'il y a derrière l'apparition de l'étant en plongeant dans la profondeur absente que nous cache le plus souvent le jeu à la surface de la terre ; l'apparition est le masque derrière lequel il n'y a rien d'autre que justement *le rien*. Or, avec le rien nous touchons un des thèmes les plus constants de la maladie mentale.

Voici une malade mélancolique qui répète "Je ne suis rien, je ne peux rien, je ne veux rien, tout ce que je demande, c'est qu'on ne me demande rien." Qu'est-ce qui définit au plus près son épreuve ? Une subversion de la temporalité. Le présent mélancolique est un présent qui nous est incompréhensible. C'est un présent qui est tout en décadence. Notre présent à nous est en incidence. Une incidence qui peut se prolonger en décadence, comme lorsqu'on dit : "Il neigeait."

Cet imparfait est le passé d'un "il neige" incidentiel dont la rétraction s'accompagne toujours d'une nouvelle incidence. Il y a d'autre part des présents en incidence absolue : "je pars", "je trouve". Mais il n'y a jamais de présent de décadence pure... sauf justement dans la mélancolie. Tout ce qui se présente est déjà accompli. De l'accompli se verse indéfiniment en accompli, sans qu'il y ait jamais accomplissement.

Dans la schizophrénie, il s'agit d'une autre forme du rien. Le schizophrène est un être fait, fait par un autre. Il est l'organe souffrant d'une conscience de soi étrangère. Quand la dissociation est totale, telle qu'on ne sait plus de quoi il est dissocié (ce terme est-il jamais atteint ? Cette question doit se poser en chaque cas), le schizophrène entrevoit à la fois le signe du rien et l'impossibilité d'y avoir son origine.

Le mélancolique et le schizophrène luttent : l'un par sa plainte – "Ah si je n'avais pas... je n'en serais pas là" –, l'autre par son délire en vue de créer un nouveau monde. Freud dit dans *Faust*, à propos de Schreber : "Tu l'as détruit le bel univers. À toi d'en rebâtir un plus beau dans ton cœur."

Cela commence donc par une destruction-négation. Ce départ est aussi un des moments de l'art. C'est le début de l'art abstrait.

Je parle de l'art abstrait au sens qu'il peut avoir aujourd'hui dans l'abstraction prospective d'un Mondrian ou d'un Malevitch à l'époque du suprématisme. Il commence par une annulation totale, un retour à l'état zéro, ce qui implique la négation (K-) de toutes les projections (p -) qui sont un pont entre nous et les choses. Cette attitude existentielle est à l'extrême dans le négativisme : Sch K-! p -! qui caractérisait le comportement de ce malade, Sylvain Fusco, dont j'ai étudié l'œuvre dans *Art et existence*. Dans l'édification des arts de l'abstraction cette phase est suivie d'une

autre, opposée, répondant aux exigences complémentaires du moi, agissant désormais à l'avant-plan, sous la forme Sch++, celle du moi surtendu.

Là où il est question de l'œuvre d'un malade, il est entendu que je parle d'un psychotique et non d'un névrosé. À la différence du névrosé ou de l'homme normal, le psychotique ne triche pas et ne peut pas tricher. Il ne peut pas s'accommoder, de même que le véritable artiste est incapable de compromissions.

Il est d'autres témoignages de la dialectique du moi dans l'art – qui est une dialectique de l'existence. Dans son étude des civilisations africaines, Frobenius distingue deux types de cultures. L'une qu'il appelle hamitique, celle surtout des nomades du désert, et celle qu'il appelle éthiopienne, celle en particulier de la forêt. Une civilisation éthiopienne est une civilisation dans laquelle on se livre au jeu du monde : jeu des plantes, jeu des astres... participer au jeu du monde, entrer dans le jeu du monde. Civilisation de type mystique, dit Frobenius. Les autres sont magiques. Et quelle est la formule du magique ? Celle-ci que donne Frobenius : "Je suis ; que le monde soit!"

Cela signifie que le monde est d'abord interrompu. Je me pose et ensuite je lui donne licence d'être. En d'autres termes j'ai créé la coupure, la faille ; et ceci doit être pris en compte : la faille dans le jeu.

Or, cette faille vous la trouvez dans tous les rythmes. Un rythme ne tourne pas rond ; un rythme est perpétuellement menacé et perpétuellement capable de se ressourcer à travers ses failles. Ce matin, quelqu'un parlait des obstacles qui étaient à créer. Justement. Eh bien la faille est, on peut dire, le plus grave des obstacles : tout y est mis en cause. Dans la faille je suis mis en demeure de m'anéantir ou de naître, de

naître à moi ; ainsi s'accomplit le rythme. Le rythme par conséquent ne répond pas au fond à l'idée du jeu selon Fink.

Quant au rien, il apparaît dans une œuvre consacrée au jeu : *Jeu et réalité* de Winnicott⁽¹⁴⁾. Winnicott fait bien la différence entre une activité tendue vers un but et être. “Je me réfère ici aux facteurs essentiels favorisant la détente. En termes d'associations libres, cela signifie permettre au patient sur le divan ou à l'enfant assis au milieu de ses jouets de communiquer une succession d'idées, de pensées, d'impulsions, de sensations sans lien. Cela revient à dire, c'est là où il y a but, là où il y a angoisse ou manque de confiance basée sur le besoin de se défendre, que l'analyste est en mesure de reconnaître et de mettre en évidence une ou plusieurs connections entre les composantes variées du matériel associatif. Dans l'état de détente propre à la confiance et à l'acceptation de la fiabilité du cadre thérapeutique, qu'il soit analytique, psychothérapeutique, travail social, architecture, il y a place pour une séquence de pensées sans lien que l'analyste fera bien d'accepter telle quelle sans supposer de fil conducteur.”

En d'autres termes, il faut permettre à l'autre de séjourner dans le rien. L'association libre qui révèle un thème cohérent est déjà affectée par l'angoisse. La cohérence des idées est une organisation défensive. “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 sans 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 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 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."

Donc, il ne s'agit pas de jouer à l'analyste intelligent ; il s'agit de jouer l'ouverture. Or, ce chaos, nous le voyons d'abord chez les malades. Ils se sont déclarés. Une malade me posait cette question : "Est-ce que j'existe ?" Voilà une question qui est à prendre au sérieux et il ne s'agit pas de lui répondre : "Si vous n'existiez pas vous ne poseriez pas la question." Ne pensez surtout pas que ce soit là rétablir une structure. En réalité c'est pire que ne rien faire. C'est un travail qui va à l'encontre de la reconnaissance d'elle-même. Mais voici d'autres malades qui disent : "Je n'ai pas l'air tout à fait d'être. Est-ce vraiment moi qui regarde ?" C'est comme s'il n'y avait pas réellement un moi. Il y a un livre terrible pour enfants qui s'appelle "returned empty" – retourné vide. "Alors, dit un malade, je voudrais m'arrêter de chercher et seulement être. Je préférerais exploser plutôt que de ne jamais être." Dans tous ces cas, vous voyez que la quête du soi ne peut être une quête organisée. Ce qui fait dire d'ailleurs à Winnicott que l'artiste qui réussit n'a pas forcément découvert son soi. Mais qu'est-ce que veut dire réussir ?

La tradition dit : il faut avoir du succès dans son œuvre. Un artiste qui réussit a bien des chances de n'avoir jamais été un artiste, parce que cette autosatisfaction, ce décret de supériorité le met d'abord au-dessus de son œuvre. Or, l'œuvre est plus grande que l'artiste. L'œuvre dans son unicité exige de

l'artiste lui-même une réceptivité. Cette réceptivité implique une incomplétude. Un moi entièrement intégré est incapable de création. De même un moi totalement désintégré si sa désintégration est déjà une institution. Dans l'étude que j'ai faite de l'œuvre de Fusco et des trois grandes formes d'art : *Einfühlung*, *Abstraktion* et art chinois, j'ai été conduit à remarquer que non seulement le moi désintégré, c'est-à-dire le moi où toutes les positions sont absentes, où il n'y a plus introjection, ni projection, ni inflation, ni négation mais davantage encore le moi intégré, ambivalent, n'est pas créateur. Il faut une intégration à la seconde puissance ; autrement dit, l'intégration ne doit pas être un état, elle doit être un acte, elle doit être ce *mouvement* d'intégration. Même le moi non intégré, même le moi totalement intégré ont encore à s'intégrer eux-mêmes et c'est seulement par l'œuvre qu'ils le peuvent. Et comment le malade, ou n'importe qui, peut-il être introduit à lui-même ? Il faut pour cela que l'œuvre réfléchisse l'entretien avec soi-même que *peut* avoir son auteur. Comme dit une malade de Winnicott, cela ne sert à rien de se parler à soi-même. Disons qu'on peut se parler indéfiniment à soi-même sans parvenir selon l'expression de Kierkegaard à tutoyer son âme. Justement, si l'œuvre se donne le moindre but, si celui qui est en train d'œuvrer se donne un but, si son œuvre est déjà faite dans sa pensée avant d'exister, c'est qu'elle n'existe pas ; elle est une essence close.

C'est ce qui se passe par exemple dans le cas de Wölflin. En réalité le sens de son œuvre est tout fait déjà, et il doit l'entretenir en existant ; il doit l'entretenir par une série de travaux, de dessins, de peintures, d'écritures, sans arrêt. L'artiste, qui n'est pas un malade, ne sait pas au fond, dans le moment qu'il fait œuvre, ce que son œuvre est. Elle est en lui en souci de son essence.

Je me souviens d'une malade qui, quand elle avait peint, recouvrait tout d'un badigeon. Je me rappelle lui avoir dit simplement : "Mais, il y a quelque chose là-dessous." Elle m'a dit : "Oui, il y a quelque chose." Et cette malade dont on ne se souvenait pas qu'elle eût jamais dit un mot, s'est mise à parler. Il eut fallu l'accompagner mais n'étant là qu'en passage je n'avais pas le droit de m'en charger.

Mais, voyez ce qui est à l'origine. Winnicott l'a appelé le "breakdown", c'est-à-dire à la fois la chute à terre et la destruction. Au fond, avant tout refoulement originel, avant tout ce que Freud a pu appeler le refoulement originaire, etc., il y a ce manque, ce manque fondamental, ce manque qui fait dire à Winnicott justement : "C'est de la non-existence que l'existence peut commencer."

Cette phrase peut être entendue comme un écho de celle-ci de Lao Tseu : "Les dix mille êtres sont issus de l'y avoir ; l'y avoir est issu du ne pas y avoir"⁽¹⁵⁾, laquelle a un répondant dans l'art chinois lui-même. Dans la haute peinture chinoise, celle par exemple de l'époque *Sung* et notamment dans la peinture *Ch'an*, la notion de fond n'existe pas, alors qu'elle marque le sens et les techniques de presque toute la peinture occidentale. Les peintres chinois ne parlent pas du fond mais du vide, du rien. "Il faut qu'il y ait toujours du vide dans le plein, du plein dans le vide." Ting Kao écrit : "Le vide doit précéder le pinceau-encre et doit le prolonger." C'est dans la vacuité que se trouve l'accomplissement. C'est ce que Lao Tseu signifie quand il dit : "Tandis que les dix mille êtres d'un seul mouvement éclosent, je suis à contempler le retour." Cela éclaire considérablement la constitution de la forme.

Je pense qu'elle a été parfaitement exprimée dans un apologue de Tchouang Tzu que voici : "Forme et Sans-forme rendaient fréquemment visite à Chaos qui les accueillait avec

beaucoup d'urbanité. Forme et Sans forme, désirant lui en exprimer leur reconnaissance, lui dirent : «Tous les hommes ont sept orifices qui leur permettent de voir, d'entendre, de manger et de sentir. Toi seul en est dépourvu ; si nous te percions ces orifices ?» Et chaque jour ils lui percèrent un orifice. Le septième jour, c'en était fait de Chaos, il était mort." Mais faites bien attention que le sens profond n'est pas dans l'effet de surprise : "il était mort". Car lorsqu'il s'agit de mettre fin au chaos par une percée qui, pour lui donner le jour, ouvre le jour dans lequel il disparaît, Tchouang Tzu fait intervenir Forme et Sans forme. C'est qu'une forme a dans l'absence de forme à la fois son départ et son issue à tout instant de sa formation.

En d'autres termes, la forme comme *Gestaltung* n'est pas une structure préétablie attendant d'être mise à découvert ; elle ne part pas non plus de quelque chose de tout fait, elle part de cette inexistence que décrit Winnicott. Elle doit perpétuellement tenter ce qu'elle ne sait pas encore. On peut dire qu'à chacune de ses articulations elle se détermine à partir d'un avenir inexistant et toujours en suspens entre attente et surprise. Or, entre attente et surprise il n'y a rien de positif et il n'y a surtout pas de forme toute faite : une forme en voie d'elle-même n'est pas en vue d'elle-même. Il s'agit de retrouver dans les tentatives d'un malade ce moment de la formation où surgit justement cette conjonction de forme et de sans forme.

Quant au chaos, quant à mettre fin au chaos, en lui donnant jour, le sens de cet acte se dégage très nettement des écrits de Paul Klee. Voici ce que dit Paul Klee du chaos : "Le chaos comme contraire n'est pas le chaos authentique, réellement vrai, c'est un concept qui occupe un lieu déterminé par rapport au concept de Cosmos ; mais le chaos véritable n'est jamais mis en balance – il est éternellement sans poids ni

mesure – il peut être quelque chose d’endormi, mort ou naissance ; Il a la prévalence de la volonté ou de l’absence de volonté ; il est vouloir ou non-vouloir. Le symbole graphique pour ce non-concept est le point qui n’est pas proprement point : le point mathématique. L’étant néant ou le néant étant est le concept inconcevable de l’absence de contraire. Ce point est gris, parce qu’il n’est ni blanc ni noir, ou parce qu’il est aussi bien blanc que noir ; il n’est ni en haut ni en bas, ou aussi bien en haut qu’en bas.” Voilà pour lui le symbole graphique du chaos et il ajoute : “Le moment cosmogénétique est là : la fixation d’un point dans le chaos qui dans sa concentration primordiale ne peut être que gris confère à ce point le caractère de centre.” De ce point qui était perdu entre des dimensions qui n’existaient pas, perdu dans les entre-espaces où les enfants “criant le hasard enfoncent le coin de leurs voix criardes” (Rilke), désormais “l’ordre ainsi éveillé rayonne dans toutes les dimensions”.

Ce même départ qui ouvre l’art à lui-même décide de l’éveil d’un malade, quel qu’il soit, ou d’un bien portant à lui-même. D’où l’importance du vide sans lequel il n’y a jamais vraiment de *Gestaltung* et de la puissance duquel je donnerai un dernier exemple, emprunté à Roland Kuhn.

Il s’agit d’un hébéphrène : Georges. Il est le fils d’une prostituée et n’a jamais su qui était son père. À l’âge de trois ans, on l’a remis à une nourrice qui, au lieu de l’appeler Georges comme faisait sa mère, l’a appelé en prononçant à l’allemande : *Gué-org*. Il n’a plus rien à lui, même pas son nom : “Moi j’ai été attrapé dans l’air. J’ai été attrapé au vol.” Il définit à sa façon les époques du temps : présent, passé, futur. Le présent, dit-il, c’est le travail quotidien et le contact quotidien avec les autres. C’est justement ce qu’il

rejette. Il rejette toute cohérence, tout collage, toute agglutination aussi bien des choses que de la société des hommes. Des choses : il vit dans une espèce de cellule ; il a dégarni tous les murs, il défait les fils du tapis parce que c'est encore de l'agglutination, du collage. Pour ce qui est des hommes, il fuit tous les contacts, tout ce par où ils s'agglutinent entre eux. Il veut tout ramener à l'état zéro. Déjà enfant, quand il jouait avec du sable, il ne faisait pas des trous ni des tas de sable comme les autres, mais il s'amusait à transporter le sable d'un tas sur un autre ; et dans la vie, lui-même, dit-il, est pelleté par les autres. "Avec moi on fait tout ce qu'on veut." Pelleté, il devient poussière que les passants emportent à la semelle de leurs chaussures ; un coup de vent survient et il rejoint l'air dans lequel il avait été pris. Il a une attraction particulière pour les lieux vides ; il se tient entre deux portes, lieu de passage, et lance des plaisanteries. Ces plaisanteries, qu'il appelle *Spott* sont des "piques" qu'on se lance. Il faut être prompt à la répartie. Car l'essentiel est de ne pas garder la balle. De même selon Georges pour l'amour qui est une "balle de plaisir". Il s'agit donc d'échapper à toute espèce d'attendu. Dans la rue Georges a une démarche particulière qui le souligne à l'attention de tous. Il contourne chaque passant pour éviter d'être "à la laisse" des autres. Il aurait rêvé d'être agent de la circulation parce qu'il y a un vide entre lui et la foule qu'il dirige et surtout parce que tout est en mouvement autour de lui sans s'agglomérer. Georges est un homme de la rue d'où venaient "ses nombreux pères". Elle s'ouvre vide en perspective sans fin et elle est pour lui l'image symbolique de l'avenir, en opposition avec le passé que représente l'antique forêt germanique. Dans la rue, milieu topique du monde des Romains, exploiters des autres peuples, chacun cherche à rattraper et à dépasser l'autre, dans une

concurrence perpétuelle. Tandis que dans le monde naturel de la forêt, personne ne respire l'air de l'autre et ne lui ravit son souffle. Tel est le passé où chacun pouvait être indépendant et en vérité chez soi. Mais voilà. Il est de l'essence du passé de n'être plus.

Ce passé aboli, Georges va pourtant tenter de le rejoindre dans un très étrange délire. Lors d'une fête de fin de stage, à laquelle il assistait, il avait remarqué Elfriede, une jeune fille qui paraissait ne pas se mêler aux autres et se tenir à l'écart. Lorsque vint l'heure pour lui de prendre le train de retour, elle l'accompagna à la gare et se tint sur le quai en attendant le départ. C'était par une fin d'après-midi pluvieux, le temps était brumeux. De sa place dans le wagon il voyait Elfriede vêtue de noir et s'abritant de la pluie sous un parapluie noir. À ce moment, il aperçut à la place du visage de la jeune fille un reflet blanc qui prit la forme d'une tête de squelette. Et l'apparence de squelette s'étendit progressivement à tout le corps de la jeune fille. C'est à partir de là qu'il devint amoureux d'elle, d'elle en tant que forme de squelette à laquelle il donna le nom d'Iphigénie. Et désormais il aima Iphigénie. Son amour passa par une série de vicissitudes. Quand il revoyait la jeune fille, si celle-ci s'imposait trop par son attitude et surtout si elle était en compagnie, il se détachait d'elle en même temps qu'elle reprenait son apparence charnelle et son nom d'Elfriede. Puis elle retrouvait toujours à raison d'un certain éloignement sa forme de morte et son nom d'Iphigénie, cependant que se développait à nouveau son amour. Un amour réel. Qui disparaissait lorsque la jeune fille perdait à nouveau cette absence au monde commun et s'éloignait du vide, à mesure qu'elle se rapprochait des autres et se chargeait pour lui de terrestréité. Toutes les aspirations de Georges tendaient à retrouver ce vide.

Un tel vide n'est pas celui du mélancolique qu'on pourrait appeler "le trop-plein du négatif". C'est un vide actif dont, par la suite, il a découvert un ersatz dans une profession. Il a pu quitter l'hôpital psychiatrique et travailler régulièrement. Le métier qu'il a trouvé lui permet justement de satisfaire ce besoin de vide : il est devenu contremaître dans une entreprise de déménagements. Ayant rencontré par hasard son ancien médecin traitant, il lui a décrit la façon dont il vivait – avec bonheur – son travail de déménagement. Il ne déplace ni ne transporte les meubles. Mais il se tient à l'entrée des pièces à vider pour commander la manœuvre. Et il éprouve l'installation de ce règne du vide – qui lui permet de commencer à être.

Voici un autre exemple de ce sens du vide éprouvé par un malade schizophrène de l'hôpital du Vinatier. Ce malade fréquentait assidûment l'atelier de peinture que dirigeait le peintre Paul Pelloux. Il peignait presque toujours des fleurs. Ou plutôt une fleur, une sorte ! Sa façon de peindre était singulière. Il peignait d'abord toute la fleur *sauf le calice*. Il laissait un blanc, un cercle blanc. Puis il allait à la fenêtre fumer une cigarette en regardant au dehors. Au bout d'une dizaine de minutes, il revenait à sa peinture et recouvrait d'une couleur le blanc. Réfléchissez à ces moments où justement il a laissé cette place vide et où il va à la fenêtre qui est un autre vide où son regard se perd. Il ne faut pas de hâter de donner une signification, mais il y a là en tout cas quelque chose qui se reproduit toujours, qui est obsédant. C'est de là seulement qu'il pourrait naître mais à une condition, c'est de ne pas achever la fleur, seulement ce qui est ouverture ; La parole de Winnicott se vérifie : c'est de la non-existence que l'existence peut commencer.

Mais il faut pour que cette non-existence trouve à se réfléchir dans l'autre, qu'il ne se hâte pas de lui donner un statut ; peu importe que ce soit dans une pièce de théâtre ou dans une peinture ou dans une sculpture ou dans une danse. La difficulté c'est d'agir ce à quoi l'art dans l'instant donne ouverture. Comment faire de cet instant un événement transformateur de l'histoire de la personne ?

Telle danseuse mélancolique est libérée de sa mélancolie tout le temps que dure la danse, parce que le rythme lui permet d'“accompagner” ses partenaires de ballet. Ce que dans le cours ordinaire de la vie elle ne peut. C'est surtout quand elle s'élève au-dessus du sol, dans les bonds ou les entrechats, qu'elle se sent affranchie de sa personne existentielle et de son isolement au milieu des autres. Mais il est un moment où, au sens propre, elle retombe : celui où elle revient à l'avant-scène, la danse terminée, pour saluer. Le plancher de la scène alors n'est plus une base sur laquelle la présence en incidence prend son appel, et entraîne avec elle, suspendue à elle, la temporalité immanente au sens des spectateurs. Tout élan arrêté, il est devenu le lieu où la présence en décadence s'enfonce sur place, en elle-même, sous le regard d'un public qu'elle n'entraîne plus, avec lequel elle n'est plus en résonance et qui se révèle en bloc comme “les autres”.

Comment reprendre en sous-œuvre la base terrestre de l'existence, le courant vital qui s'élève et tombe pour l'amener au ton de l'histoire intérieure de quelqu'un ? Voilà la question.

On ne la résoudra pas par un jeu de rôles, mais en ménageant un espace potentiel de jeu. Seul le peut celui qui ne prend pas position en face de l'autre et ne le fixe pas de visage à visage, ni ne l'engage dans une action commune orientée vers un but. Car toute la question, comme disait tout à l'heure une malade, c'était pour elle de simplement être.

À l'invitation de Michel Ribstein, un débat s'engage et des questions sont posées à Monsieur Maldiney.

L'EXISTENCE SOUS INTERROGATION

QUESTION DE LA SALLE : Qu'avez-vous répondu au patient qui vous demandait : "Est-ce que j'existe ?" et avez-vous répondu ?

HENRI MALDINEY. — À cette question on ne peut répondre qu'à chacun – quelquefois par un silence – mais il n'y a pas de réponse forgée d'avance. Et cette réponse ne tient pas simplement dans une phrase. La question a été posée dans des circonstances globales : une institution, ses mouvements internes et des étudiants de psychologie (ou de philosophie) qui allaient régulièrement dans cet hôpital. La malade posait cette question et la répétait devant ces étudiants un peu désarmés. Cela signifiait que la présence de tous ces jeunes venus de l'extérieur lui avait permis de formuler cette question qu'elle n'avait jamais posée auparavant à l'intérieur de l'institution. Jusque là la question devait être plus ou moins étouffée par la régularité du temps asilaire, régularité qui se trouvait alors rompue par d'autres venus du dehors.

Question sûrement profonde car cette personne avait une espèce de rituel. Elle quittait l'assemblée à certains moments pour aller se coucher, rejoindre ce qu'elle appelait sa "bête" qui la dévorait, car elle avait l'impression que son corps était une espèce de sac excrémental, une sorte de pourriture, qui constituait sa seule unité. Elle se réfugiait, on peut dire classiquement, dans le démembrement, dans l'apparente dissocia-

tion de son corps. Des dessins en témoignent, mais elle exécutait surtout des broderies qui l'accompagnaient toujours, où elle représentait ses organes les uns à côté des autres. Pour en finir avec cette unité insoutenable, elle en opérait elle-même la dissociation. Or, quand il y a dissociation, on essaie en général de rétablir l'unité, mais une unité vivante, tandis que son unité à elle était le plus bas degré dans l'indéterminé total. Alors, est-ce que j'existe ? Si elle posait la question en même temps qu'elle avait cette expérience de dévoration interne où effectivement elle n'était qu'une espèce de vase – ou bien si elle se dissociait en différents organes dont chacun ne pouvait prétendre la représenter toute entière – c'est que cette question l'avait conduite, intérieurement avant même qu'elle ne la formule, à tenter d'exprimer à distance d'objet, dans ses broderies, cette existence dissociée de préférence à cette autre existence unitaire mais intrinsèquement corrompue. Cela pose tout le problème de la dissociation de l'image du corps et de la dissociation de l'image du monde. C'est le thème fondamental de la pensée théorique et pratique de Gisela Pankow : faire des modelages pour amener le malade à vivre le modelage et à le vivre un moment en paroles, en racontant une histoire à son propos, une histoire qui dépassait le modelage toujours fragmentaire et heureusement fragmentaire afin de provoquer les questions.

Une patiente de Gisela Pankow modelait par exemple un pont coupé au milieu : le problème résidait en cette coupure. Il y avait une distance qu'elle ne pouvait pas franchir et elle était elle-même partagée. En prononçant ces mots "je" et "existe", elle avait donc bien conscience de résumer une situation de déficience dans l'intégration.

À cela, une réponse verbale d'une phrase – supposée adéquate à sa situation – ne pouvait qu'amorcer un entretien

d'ensemble car elle ne pouvait, elle, se satisfaire d'une formule.

QUESTION DE LA SALLE : L'intuition d'essence est-elle liée aux six pulsions qui président au besoin d'exprimer ?

HENRI MALDINEY. — "Intuition d'essence" est une expression reprise de Husserl par Prinzhorn. Elle désigne une faculté qui a joué un rôle important dans l'histoire de la psychiatrie. C'est l'un des thèmes des premiers écrits de Ludwig Binswanger lorsqu'il veut montrer que la perception que l'on peut avoir d'un acte, d'un être ou d'un homme est celle d'un tout articulé qui se retrouve dans toutes ses manifestations.

Cette essence constitue-t-elle un fait stable et permanent, ou bien l'essence de l'homme est-elle existence ? En d'autres termes, l'homme est-il toujours par delà lui-même ? Binswanger a pu évoluer de Husserl à Heidegger dans sa pensée à ce sujet.

Mais l'intuition d'essence ou l'intuition des essences pour Prinzhorn signifie que la division de la psyché – du psychisme – en différentes pulsions, laisse de côté et transforme en chose l'homme lui-même. La notion de psychisme est d'ailleurs une notion très ambiguë car elle renvoie à psyché, terme qui substantialise et fait d'un être un monde interne, sans qu'il soit mis en rapport avec un monde auquel il est. Le suffixe "isme" accolé à psyché a l'avantage de marquer le système, donc d'ouvrir. La grande tâche du psychiatre, en effet, qui veut comprendre un malade et même un bien portant, n'est pas de se représenter ses vécus (selon un petit contresens fait sur Jaspers) mais de reconstituer son monde à partir duquel tous ses actes s'expliquent.

À cet égard les exemples les plus nets sont ceux fournis par Kuhn qui, à travers des centaines d'expressions partielles et hachées d'un malade qu'il rapproche, tente de reconstituer le monde à partir duquel ce malade existe. Par exemple les termes "national", "international", "privé", "public", souvent employés par un patient font découvrir que ce qui est en cause chez lui, c'est son existence en tant que personne ou individu isolé et son existence en communication avec d'autres, c'est-à-dire l'incapacité où il se trouve de communiquer. C'est bien là la séparation radicale entre "national" et "international".

Il est nécessaire de séjourner auprès de ces termes qui sont apparemment de véritables non-sens pour saisir ce qui est signifié. Je ne dirai pas comme Foucault, dans une excellente formule, que Freud a voulu que "les non-sens de la conscience deviennent le sens de l'inconscient", mais nous nous trouvons dans un rapport semblable. Ce sont les non-sens de l'expression, des existences partielles, qui témoignent du sens global d'un être au monde, sens global qui caractérise tout homme, malade ou sain. Je pense que c'est de là – de ces non-sens de l'expression – qu'est le monde de ce malade. Et notre monde, en l'espèce, n'est pas l'univers, c'est-à-dire le monde des objets donnés – mais ce monde auquel nous avons ouverture avant d'opérer sur lui. Et l'ouverture au monde est première et beaucoup plus importante que les opérations qu'on peut exercer.

LE MOI PONTIFEX

RÉFLEXION DE LA SALLE : J'aime la vie. La poésie, la musique, les œuvres d'art me permettent de réagir positivement après un malheur. Charles Morgan m'a ainsi aidée :

j'ai trouvé dans son *Sparken broke* une citation de Kerts qui nous dit que "seule l'imagination est vraie". Or vous n'avez pas parlé de l'imagination, elle qui nous sauve et nous permet de créer...

HENRI MALDINEY. — Le mot "imagination" est ambivalent, voire polyvalent. L'allemand emploie trois termes pour "imagination" : "phantasie", "einbildung" et le mot latin "imaginatio". Dans "einbildung" le mot "bild" garde son sens de forme – mise en forme tandis que lorsqu'on parle d'imagination aujourd'hui, on la confond avec ce qu'on appelle l'imaginaire. Or, à ce sujet, Szilasi a dit : "L'image est le premier ressac de la transcendance", c'est-à-dire le premier ressac de l'imagination. C'est le moment où l'imagination reflue et n'est plus prise dans son mouvement. L'imagination dépasse toute image. Kant parlant de schèmes et Bergson parlant de schéma, utilisent l'expression "monogrammes de l'imagination". Il s'agit de dynamique bien plus que de monogrammes : de *directions de sens* de l'imagination.

Écartons l'imaginaire de quelqu'un qui est un réceptacle. L'imagination, elle, est une puissance qui participe à la constitution de notre monde. Elle est activité de dépassement et il y a lieu de la rétablir dans cette acceptation. Elle est de ce fait une possibilité qui possède sa transcendance : on se trouve par conséquent au-delà du pur facticiel. Mais en quoi a-t-elle atteinte à la réalité ? Pour répondre à cette question, il faut avoir de la réalité une définition qui vaille. La meilleure que je connaisse a été donnée par un poète, Hugo von Hofmannsthal⁽¹⁶⁾ : "la réalité est une signifiante insignifiante". Rien de plus juste : pas de signe. Hölderlin⁽¹⁷⁾ dit une chose à peu près semblable : "là où la nature se donne dans son don le plus fort, elle se manifeste dans son signe le plus

faible – et, à la limite, égal à zéro”. Prenez l’existence : il n’y en a aucun signe, car il n’y a de signe que dans le domaine de l’étant, de la positivité. L’imagination doit être rendue à cet ensemble d’actes, à l’existence au sens propre, parce que chacun, tant qu’il n’est pas encore tout à fait empaillé, est en avant de soi-même. Avoir une ouverture en avant de soi et intégrer ce hors de soi constituent le nœud de l’existence. Cette intégration ne peut être un reflux ; elle implique l’ouverture : telle est l’imagination.

De l’imagination, Kant dit aussi qu’elle est le pouvoir de la synthèse. On peut appliquer ce terme de pouvoir à plusieurs facultés. Il s’agit de comprendre plutôt que de concevoir. Je crois que comprendre est antérieur à ce qu’on appelle habituellement la connaissance.

LE DOCTEUR MAVIEL. — Je souhaite des éclaircissements sur les ponts entre forme et fond. Le lien à établir entre les deux intéresse tout particulièrement la psychanalyse : aux deux, forme et fond vous rattachez l’existence – la forme exprime l’existence qui, elle, n’est rien sans le fond. J’aimerais aussi, par conséquent, recevoir des précisions sur les pulsions qui interviennent entre forme et fond.

HENRI MALDINEY. — J’ai simplement cité ce que Prinzhorn nomme aussi bien pulsion que besoin ou poussée et dont il dit lui-même qu’elles n’ont pas de statut déterminé. Elles n’ont pas non plus leur énergie propre – elles l’empruntent aux autres pulsions.

C’est donc la notion de pulsion qui est en cause. Si on veut lui donner son sens intégral, celui qu’elle a déjà chez Schiller et Fichte qui en sont les inventeurs, il faut inventer un système pulsionnel. Le seul système pulsionnel qui soit

complet et dynamique est celui de Szondi – et non pas celui de Freud. Ce système s'organise en quatre grands vecteurs qui correspondent aux quatre types de maladies mentales :

- pulsions de contact : psychopathies,
- pulsions sexuelles : névroses, perversions,
- pulsions paroxystiques : états paroxysmaux,
- pulsions schizophréniques ou pulsions du moi : psychoses.

Les pulsions qui sont finalement et nécessairement à l'œuvre dans l'art, sont les pulsions de contact et les pulsions du moi. Les pulsions sexuelles et les pulsions paroxystiques sont présentes, elles, dans certaines formes d'art : par exemple, il est évident que les pulsions paroxystiques entrent en action dans l'expressionnisme. La pulsion de *contact*, qui se trouve sous le signe d'enveloppement, séparation, arrachement et dont Herrmann, psychanalyste hongrois, a été le premier instigateur, se rencontre nécessairement dans tout art – et il n'y a pas d'art où le *moi* ne soit en jeu sous une forme ou sous une autre. Il y a des arts, en revanche, où les pulsions paroxystiques ne se présentent pas : celles-ci correspondent à un court circuit prématuré, où le moi n'intervient pas, ce qui se manifeste par des états d'absence qu'on trouve dans l'épilepsie ou dans l'hystérie : état zéro, absence de moi. Aujourd'hui on voit triompher ces pulsions paroxystiques chez la plupart des chanteurs de l'après-rock, du rap, etc., ce qui est visible dans leur motricité corporelle.

C'est donc le système total qui doit être envisagé. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui n'engage tous les radicaux du moi – aussi bien négation et introjection que projection et inflation... Cela dans tous les arts dits pathologiques et dans ceux qu'on appelle habituellement arts. Le moi se constitue dans son faire œuvre. En dehors de là, il y a certes des

œuvres : sont-elles de l'art ? Les œuvres d'art sont relativement rares de tout temps. Il n'est que de parcourir les musées : combien d'œuvres méritent le nom d'œuvres d'art sinon en vertu d'un vocabulaire commun où finalement l'art est une notion errante ?

Quand je dis qu'il faut considérer l'œuvre d'art en portant l'attention sur une dialectique pulsionnelle avec ces passages d'arrière-plan à l'avant plan, et de contraire à contraire, je ne fais que rappeler la doctrine poétique de Hölderlin. Ses essais de 1797 tendent à mettre en évidence ce qu'est l'action poétique. L'acte fondateur d'un poème, qu'il soit lyrique, épique ou tragique est ce qu'il nomme *métaphore*. Le mot est à prendre dans son sens primitif : meta-phora = trans-*port* ou trans-*fert*. La métaphore implique et résout une opposition de contraires : opposition entre la "tonalité fondamentale" et le "caractère artistique" du poème, opposition entre le "ton propre" du poète et le "ton de son âme".

Ici se fait jour une dialectique pulsionnelle, celle d'un moi mettant les pulsions *au monde*, dans une explication avec soi-même. En témoigne l'existence de Hölderlin. Les pulsions du moi et les pulsions de contact sont évidentes dans son œuvre alors qu'on n'y trouve pas trace de pulsions paroxystiques ni de manifestations de la sexualité.. C'est dans le contact et le moi que se trouve le moment où l'existence doit surgir. Celle-ci ne saurait être simplement véhiculée, elle n'est pas une résultante – ce qui manifesterait le triomphe du fond – un triomphe qui exigerait pour être que quelqu'un soit là pour l'exister...

LE DOCTEUR MAVIEL. — Quel niveau d'existence attribuez-vous finalement aux pulsions – et quel niveau d'existence pour le "pont" entre forme et fond ?

HENRI MALDINEY. — Szondi est le seul qui a posé la question lorsqu'il a distingué le "destin-contrainte" et le "destin-choix" à l'intérieur du moi. Le moi est pulsionnel *et* existentiel. Le passage de l'un à l'autre constitue tout le problème de la nature et de la liberté. Ce problème est posé par Schelling dans son essai sur la liberté humaine en 1809. Il appelle la même réponse que celle qui résulte du passage de l'inexistence à l'existence dont parle Winnicott.

C'est de l'inexistence que l'existence peut commencer. Il n'y a pas, effectivement, à proprement parler existence au niveau pulsionnel. Il s'agit d'une étance, d'un psychologisme général. Mais le psychologisme ne saurait produire un sens lequel ne peut sortir de la positivité des choses.

"Le sens du monde doit se trouver hors du monde. Dans le monde toutes choses sont comme elles sont et se produisent comme elles se produisent. Il n'y a pas *en lui* de valeur – et s'il y en avait une, elle n'aurait pas de valeur." (Wittgenstein, *Tractatus* 6. 41)

Il en va de même du sens. Un sens qui se trouverait dans le monde, faute de pouvoir intégrer le monde, ne serait qu'un pseudo-sens. C'est là au niveau du moi que le pulsionnel montre sa limite. Ici réside la faille que marquent Szondi, Schelling et beaucoup d'autres. Le moi est forcément dépassement : le moi-pontifex comme l'appelle Szondi, c'est-à-dire bâtisseur et franchisseur de ponts, dont le premier est en lui-même, au-dessus de sa faille. Il y a un moi car il franchit la faille – ce que jamais pulsion n'a fait. C'est le plein – non pas le vide – le système pulsionnel n'a pas de vide.

AU COMMENCEMENT N'ÉTAIT PAS LE VERBE

QUESTION DE LA SALLE : Il me semble que ce que vous venez de dire cet après midi constitue une base théorique pour tous ceux qui ont une pratique avec des psychotiques et pour tous ceux qui s'exercent à l'expression artistique.

Pouvez-vous rapprocher ce que vous avez dit dans votre exposé sur la forme et sur sa signification antéverbale, de ce que vous avez dit ce matin à propos du patient en crise qui a été apaisé quand on lui a montré sa production, même s'il ne l'a pas, de manière certaine, reconnue comme la sienne ? Vous avez souligné à ce sujet la difficulté de trouver la parole qu'il fallait, le mot juste ou l'interprétation juste. Ceci me semble davantage se rapporter à la névrose...

HENRI MALDINEY. — Je ne crois pas qu'il s'agisse d'interprétation. Freud, au début d'"Au-delà du principe du plaisir", dit qu'il a longtemps pratiqué l'interprétation et qu'il a dû y renoncer. Il ne s'agit donc pas ici d'interpréter. Sur le point central, il est certain qu'il y a persistance d'expression antéverbale là où l'expression verbale a disparu. Nous dirons que le soubassement préverbal se situe à une profondeur plus grande que le tissu verbal, parce que, en somme, dans un tissu verbal, il faut distinguer d'une part la parole et d'autre part ses modes d'expression physique par les mots. Dans toute langue, il y a des tensions – donc des tenseurs et nous choisissons notre position dans ces systèmes verbaux – comme le sont le système de l'article, celui du nom, celui du verbe ou celui du nombre. Ces systèmes nous sont donnés dans toute leur étendue, alors que le discours fait le choix d'un point particulier où il restreint cette étendue, sous la

forme d'un mot. Dans les articles, par exemple, *Le* va du singulier à l'universel et *un*, au contraire, va de l'universel au singulier : on tourne le dos à l'universalité pour aboutir à l'unité, dans le système actuel, synchronique. Comme le dit Guillaume, avec ces systèmes, le rapport homme/univers est plus important que le rapport homme/homme dans la formation des langages. Là interviennent les mots-clés et surtout les structures qui sont en fait des articulations parce qu'elles impliquent une direction de sens et non pas un sens thématique. En tout cas, le système préverbal est là, derrière ces systèmes verbaux. Il y a une question que les linguistes se posent rarement : qu'est-ce que parler veut dire ? Oui, parler... Prenez un homme pris dans une situation extrême et qui ne peut qu'ouvrir la bouche : cela veut dire que le monde est transformé d'un coup par cette situation, le monde entier. Car le monde dans son ensemble est présent avant la chose dont nous parlons dans notre parole, et il n'y a pas de terme pour ça, même le mot "monde".

PIERRE GAZAIX. — Mais la parole est là. Même dans cet acte, la surprise du silence, car le discours ne tient pas simplement dans les mots et dans une élocution : c'est une gestuelle, une façon d'être.

HENRI MALDINEY. — J'appelle cela le préverbal.

PIERRE GAZAIX. — Ce n'est pas préverbal, c'est verbal, intégralement lié à la parole. On ne peut pas concevoir un être humain qui serait un être humain d'avant la parole. C'est un équivalent : être humain = parole.

HENRI MALDINEY. — Entendons-nous. Nous sommes d'accord, nous différons sur le mot. Ce que j'appelle verbal,

c'est ce qui s'exprime par les mots d'une langue et ce que j'appelle préverbal c'est ce qui se passe des mots d'une langue.

PIERRE GAZAIX. — Il faut faire rudement attention. L'homme est un être de discours et de parole. Parler de préverbal c'est admettre qu'on est déjà dans le verbal.

HENRI MALDINEY. — Je veux dire ceci : que les schèmes qui sont présents dans une langue préexistent à la découverte des moyens de les exprimer.

PIERRE GAZAIX. — Oui.

HENRI MALDINEY. — Ici, je parle des formes. Toute forme est un schème au sens dynamique et qui ne s'inscrit pas nécessairement dans une langue ni présente, ni à venir. Quand je prends une forme dans une peinture ou dans un dessin, cette forme n'est pas nécessairement, n'est presque jamais exprimable par des mots, et elle a pourtant sa signification. C'est en cela qu'elle rejoint ce que j'appelle le préverbal, c'est-à-dire des schèmes antérieurs à toute constitution de langue déterminée.

PIERRE GAZAIX. — Même si elle n'est pas exprimable en mots, elle n'a de sens, ou de signification tout au moins, que parce qu'il y a des mots. S'il n'y avait pas de mots, elle n'aurait pas de signification. La Vénus de Milo n'a pas de sens pour mon chien. Je regrette.

HENRI MALDINEY. — La Vénus de Milo, ce n'est pas les mots qui lui donnent sens quand vous êtes devant, justement...

PIERRE GAZAIX. — Non.

HENRI MALDINEY. — La signifiante d'une statue ou d'une œuvre, vous n'avez pas de mots à votre disposition pour la dire – et si vous avez ensuite les mots, vous n'exprimerez jamais intégralement votre impression.

PIERRE GAZAIX. — Il n'empêche ; S'il n'y avait pas de mots, elle n'aurait pas de signification pour autant.

HENRI MALDINEY. — Mais non. Le mot signification ne se réduit pas du tout à ce qui est représentable sous la forme de thèmes présentant des concepts. La signification est là bien avant les concepts. Or les mots sont tout de même des concepts.

PIERRE GAZAIX. — oui.

HENRI MALDINEY. — Eh bien, la signification n'attend pas les concepts. Elle est là bien avant. Et s'il n'y avait pas de signification, nous n'aurions jamais de concepts. Au contraire : nous n'en aurions pas besoin.

PIERRE GAZAIX. — Je crois quand même que nous avons besoin des concepts, même si nous ne pouvons pas les utiliser pour trouver une signification.

HENRI MALDINEY. — Pour trouver après coup...

PIERRE GAZAIX. — À propos de forme et fond, il y a risque de dichotomie entre les deux, et cela comme si le fond ne faisait pas partie de la forme et la forme du fond. Je crois cependant qu'on peut les distinguer, mais c'est un artifice verbal.

HENRI MALDINEY. — S'il est verbal, n'y voyez pas de mal puisque vous défendez le verbal !

PIERRE GAZAIX. — Je le défends, mais c'est le plus mauvais moyen de communication que nous ayons.

HENRI MALDINEY. — Voilà pourquoi il n'y a pas de fond sans forme puisque la forme "existe" le fond. Elle n'est qu'à "exister" le fond.

Prenez le Es tout seul, ou le Ça tout seul : qu'est-ce que cela veut dire ? Rien, s'il n'y a pas un Moi. Par conséquent la relation du fond et de la forme n'est pas la relation entre deux termes qui ont existé séparément puisque l'existence n'est là qu'à la condition de surgir à elle même : elle n'est pas là d'avance comme un objet. Ni fond ni forme ne sont des objets. Ils ne représentent même pas la forme de l'objectivité. À la manière dont nous nous représentons les objets, beaucoup parleront d'inconscient comme d'un sac ou d'une chose : ainsi objectivé l'inconscient est anéanti. La pensée objective est une pensée tout à fait seconde. Le réel et l'objectif diffèrent radicalement. La forme de l'objectivité est une forme tout à fait particulière. Et si jamais je l'applique à un être, je l'objective : c'est ce qui s'est passé pendant longtemps lorsqu'on réduisait un malade à un dossier.

DU MOT JUSTE À LA SOCIÉTÉ PRESCRIPTRICE

PIERRE GAZAIX. — Il faut essayer de trouver des ponts entre le registre de M. Maldiney et la psychanalyse qui se déploie sur un plan plus trivial.

Les pulsions sont présentées côte à côte par les malades, sans organisation. Le projet de la psychanalyse est d'aider à les restructurer sous l'égide du sexuel, c'est-à-dire de la communication.

L'œuvre d'art s'inspire des pulsions. Mais c'est l'affaire de la thérapie qui m'inquiète depuis hier. Dans quelle mesure les deux domaines ont-ils des liens ?

On dit couramment : la fièvre monte à Wall Street – le dollar se porte mal – l'économie française est malade – il faut trouver un remède au chômage... C'est dire qu'en permanence nous parlons de la société en termes de santé et de maladie. Cela nous gêne dans notre présent propos. Car s'il est bon de défendre la place de l'art à l'hôpital, il est peut-être encore plus opportun de se demander si les fous ont vraiment leur place à l'hôpital. La folie ressort-elle du domaine médical ? La folie a-t-elle à voir avec la pathologie au sens médical ? Autrefois, lorsqu'un sujet n'arrivait pas à assumer son désir dans la société, il était amené à aller le faire gérer dans ces institutions que sont les couvents et les monastères. Et l'art y était présent : cathédrales, vitraux, enluminures... Tout le monde n'était certes pas fou en ces lieux – mais de même aujourd'hui il n'y a pas que des fous dans les hôpitaux psychiatriques. C'est des lieux où l'on vit en collectivité parce qu'on ne peut pas vivre seul – ce qui ne fait pas une si grande différence entre les fous et les autres qui ont ce besoin commun de n'être pas seuls. Rien de péjoratif dans cette possibilité commune d'assumer son désir dans l'espace social.

LE DOCTEUR MAVIEL. — Revenons au mot qu'il fallait, le "mot juste" qui pourrait mettre un patient en état d'apaisement, ou l'y maintenir. On ne peut pas exiger que le "mot juste" soit prononcé car, ainsi que l'énonce la psychanalyse,

avec laquelle je crois que vous seriez d'accord, on ne peut pas savoir ce qu'on dit, dans la mesure où ça ne prend une valeur de vérité que pour l'autre. En d'autres termes, la seule justesse qu'on puisse exiger de celui qui est en face du patient, c'est une justesse de réception, pas une justesse d'émission d'un "mot juste".

HENRI MALDINEY. — Oui, le mot "juste" d'ailleurs ne convient pas, parce qu'il n'est pas écrit d'avance, il n'est pas là. Il est dans la réception, comme vous dites. Mais la façon dont il est reçu réagit sur celui qui a prononcé le mot. Je veux dire par là qu'on n'est pas un sujet en face d'un objet, ni même un sujet en face d'un autre sujet. Chacun renvoie à l'autre la parole de celui-ci transformée, et qui peut se révéler à celui qui l'a prononcée comme plus rigoureuse que dans le sens qu'il lui avait attribué en l'envoyant à l'autre, c'est certain. Quand j'ai dit que le "mot juste" ne convenait pas, je voulais dire qu'en tout cas ce n'est jamais un discours qui serait adéquat. Ce qui l'est, c'est un ensemble d'évocations que l'autre reçoit, et ce peut être quelquefois savoir se taire.

REFLEXION DE LA SALLE : Il faut parler du silence, depuis le temps qu'on parle des mots.

PIERRE GAZAIX. — Le silence n'est qu'une autre forme du discours. Ce n'est pas parce qu'on ne prononce pas de mot qu'il n'y a pas quelque chose qui passe. Cela a été pointé déjà à plusieurs reprises. La communication est peut-être plus de l'ordre de "j'ai tout à apprendre de toi" que de "tu as tout à apprendre de moi". Il faut conserver cette approche dans l'action quotidienne, pour lutter contre le sentiment d'être dépositaire d'un savoir, du sort de l'autre, de son devenir, de

son statut. Si chacun existe, c'est quand même bien de son propre fait. Voilà pourquoi il ne peut y avoir de réponse à la question "est-ce que j'existe ?", car la question est dans le sujet. Mais le silence devant cette question peut être une réponse qui lui permet de se révéler à lui-même. On reste cependant dans un discours, dans une communication. "J'ai tout à apprendre de toi" : il me semble que c'est dans cette position d'ouverture que se révèle le sujet plutôt que dans le forçage au niveau de ses désirs.

QUESTION DE LA SALLE : Finalement l'art est-il une thérapie en soi ou bien est-il un adjuvant thérapeutique ?

(À cette question globale renouvelée, Michel Ribstein demande à Pierre Gazaix d'apporter une réponse synthétique).

PIERRE GAZAIX. — S'il pouvait y avoir une thérapie de la thérapie... C'est le concept de thérapie que je remettrais en cause – parce que tout est vécu dans notre monde en forme de thérapie. Il est difficile d'y voir clair. Pour créer une thérapie il faudrait être d'accord sur le fait que la folie est une maladie. Or, à mon avis, la folie n'est pas une maladie – c'est beaucoup plus grave – tout en restant une façon de vivre, en tout cas, qui ne relève pas de l'ordre du médical. Notre monde est une société qui fonctionne sur un mode de normes plutôt qu'un mode de lois et qui est fondée sur un culte du corps plutôt que sur un culte de l'âme.

QUESTION DE LA SALLE : Comment prescrit-on de l'art lorsqu'on vient consulter le psychiatre ?

PIERRE GAZAIX. — Madame Challande peut vous répondre.

BRIGITTE CHALLANDE. — À la Maison des Expressions, les formes et les formules sont très variées. Nous réservons le lundi matin à une fonction d'accueil pour honorer d'un premier contact les patients intéressés ou simplement curieux.

PIERRE GAZAIX. — Cette précision est importante : là, il n'y a pas de prescription, mais volontariat. Car en général, on prescrit de l'art et sous la forme : "tu devrais faire de la musique", "tu devrais faire de la guitare", "tu devrais aller danser le samedi après-midi" – et on prescrit dans tous les domaines. "Pourquoi ne fais-tu pas de la culture ? Ça te ferait du bien".

Car voici le maître mot : bien. On fait tout pour que ça fasse du bien. Les légumes biologiques ou les vitamines sont proposés... pour le bien. On vous prescrit tout cela et n'importe quoi. On vous prescrit de faire du sport, on vous prescrit de l'hygiène, on vous prescrit de mettre votre ceinture, de ne pas fumer... Tout est prescrit, y compris l'art. Cela fait partie de ce marché d'une sorte de thérapie généralisée d'un corps social qui doit se sentir bien malade puisqu'il ne passe son temps qu'à se soigner, mais jamais à se faire plaisir. On fait du sport non pas parce qu'on en a envie et qu'on a envie de se balader mais parce que ça fait du bien, que les médecins le conseillent. Le Ministère de la Santé pousse à cette dérive. On ne va plus à la messe, mais on va au match de foot. On ne va plus à Lourdes mais à Vichy. On ne fait plus carême mais on s'astreint à des régimes dix fois plus durs et dix fois plus draconiens.

Nous sommes dans la religion non théologique de la prescription – y compris de la prescription de l'art. Ce système marcherait bien si on le faisait pour du plaisir mais on se

tourmente à le faire en se forçant... Ça, c'est la maladie, c'est la pulsion de mort.

LUMIÈRE ET ALCHEMIE

QUESTION DE LA SALLE : À propos du rapport de la forme au monde, ce que vous avez dit du dessin égyptien du corps, le diriez-vous aussi de la mandorle⁽¹⁸⁾ ou des drapés romans ?

HENRI MALDINEY. — Je ne le dirais pas parce qu'il y a dans la sculpture romane un sens très aigu de la lumière, de la lumière radiante. Le mur, "espace milieu" dont parle Focillon⁽¹⁹⁾ à propos de la sculpture romane est un espace qui, comme un mur vivant, a lui-même sa profondeur, son ouverture. Le jeu des lumières est beaucoup plus radiant que dans la sculpture égyptienne. Les origines de l'art roman, recherchées par Baltrusaitis⁽²⁰⁾ dans l'art caucasien et l'art arménien, différent de celles de l'art de l'ancienne Égypte. Il y a, au demeurant, beaucoup plus de lumière dans l'art roman que dans l'art gothique. La lumière, dans l'art gothique, est comme contenue et canalisée : les vitraux la varient et la divisent, alors qu'elle est beaucoup plus radiante dans l'art roman.

LE DOCTEUR RIBSTEIN. — En mettant bout à bout certaines de vos affirmations, je me demandais si l'idéal de l'œuvre d'art n'est pas la procréation, la création d'un enfant. Quand vous dites "la forme exprime l'existence", on pense à l'enfant qui apparaît en sa perfection à la naissance – en perfection en général, sinon c'est une détresse – telle une forme. Et vous dites encore "c'est de la non-existence que l'existence peut

commencer” ce qui de nouveau évoque la grossesse donc la procréation. enfin vous dites “l’œuvre est en souci d’elle-même en elle”, ce qui renvoie à la femme, la mère, qui façonne son enfant comme l’artiste façonne l’œuvre d’art. En fait, elle ne lui fabrique pas son nez, ses bras ou ses jambes puisqu’elle le façonne en entier – mais c’est bien l’œuvre qui est en souci d’elle-même à l’intérieur de la mère. Je me demande si, de la sorte, l’on peut dire que la procréation est l’idéal de l’œuvre d’art. Dans ces conditions, on pourrait se demander, la forme exprimant l’existence, pourquoi la procréation ne serait pas une forme de thérapie pour le psychotique – ce qu’elle n’est pas, en fait, généralement.

PIERRE GAZAIX. — La question est très intéressante parce que la procréation est effectivement le modèle de toute création.

(protestations dans la salle).

Elle est le prototype de toute création car elle est de l’ordre de la génitalité – qui est celui de la création. On déplore la plupart du temps que les choses soient merdiques – c’est-à-dire de l’ordre de l’analité, du faire, de la répétition et de l’ennui. Ce qui relève de la création renvoie à la génitalité, ce qui en fait un acte unique. or une œuvre d’art ne peut pas avoir de copie. Ceci ne veut pas dire, à l’inverse, que toute procréation produise une œuvre d’art – un regard dans un miroir nous convainc de la fragilité de cette affirmation.

HENRI MALDINEY. — Je ne pense pas que la procréation soit l’équivalent d’une œuvre d’art. Je pense qu’il faut laisser chacun des domaines à sa loi propre. Et disons ceci : la procréation ne vient pas de rien, il y a toujours des germes alors que

l'œuvre d'art, elle, n'est authentique que si elle n'a pas d'antécédent, ni de germe. Si elle est unique, comme vous le disiez, il n'y en a qu'une qui est celle-là, qui tue toutes les autres y compris tous les prétendants, sous elle. Je crois que c'est ce qui manque dans la culture, de ne pas percevoir cette unicité et d'anéantir l'art au nom de l'histoire de l'art.



À rapprocher du texte d'Henri Maldiney :

Sens de l'art-thérapie

<http://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/sens-de-l-art-therapie.pdf>

et également du texte de la conférence de Pierre-Marie CHARAZAC :

Henri Maldiney à l'hôpital du Vinatier

http://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/henri_maldiney_au_vinatier_en_70.pdf

