

SOCIÉTÉ FRANÇAISE
DE
PSYCHOPATHOLOGIE DE L'EXPRESSION

SÉANCES DU 17 AVRIL 1964

Extrait de L'HYGIÈNE MENTALE, n^{os} 5-6, 1965

SOMMAIRE

TRAVAUX DE LA PREMIÈRE RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PSYCHOPATHOLOGIE DE L'EXPRESSION

Séances du 17 avril 1964

Présentation des travaux de la première réunion, par R. VOLMAT.....	1
Jean Vinchon et son œuvre (1884-1964), par R. VOLMAT.....	5
La mémoration de l'imaginaire. Etude des mécanismes cérébraux de la création et de la rétention mnésique d'une œuvre picturale suggérée par la stimulation lumineuse intermittente, par J. BARBIZET.....	10
Difficultés à surmonter pour une esthétique psychanalytique, par G. ROSOLATO.....	21
Contribution du test de Rorschach au problème de l'image (résumé), par FUSSWERK-FURSAY et M ^{lle} DJIAN.....	29
Etude du dessin d'enfant comme mode de communication, par D. WIDLÖCHER.....	31
Automatisation, documentation et expressions plastiques, par Cl. WIART....	36
La perception et l'imaginaire, par Cl. LEROY, Th. LEMPÉRIÈRE, R. ANGIBOUST et A. ROUSSEL.....	37
De l'exhibition à la peinture, par P. BOUR.....	45
Psychose aiguë épileptique chez un artiste peintre, par A. LAURAS, M ^{lle} MASSON, C. LEROY et R. ROBERT.....	51
Réflexions sur l'œuvre peinte d'un malade mental, monographie, par P. ROYER, G. VANET et M ^{me} GALLAND.....	59
Les émaux d'un paraphrène, par G. DAUMEZON et LANTÉRI-LAURA.....	69
Introduction au monde d'un schizophrène, par FERDIÈRE.....	74
Néologismes et néographismes, par STUCHLIK et FERDIÈRE.....	74
L'expression par le dessin et la peinture chez une jeune épileptique, par A. GRASSET.....	75
L'expression scénique dirigée, par L. STÉVENIN.....	85
Un artiste méconnu, par P. BOUR.....	89
Créativité symbolique et musicothérapie, par M ^{me} M.A. GUILHOT, J. JOST, P. GARNIER et J. GUILHOT.....	95
Dépouillement des premières réponses à une enquête internationale sur l'utilisation médicale des expressions plastiques des malades mentaux, par M. HAAG.....	101
Expérience à la psilocybine chez un peintre, par ROBERT et VOLMAT.....	105

**SOCIÉTÉ FRANÇAISE
DE PSYCHOPATHOLOGIE DE L'EXPRESSION**

SÉANCES DU 17 AVRIL 1964

**PRÉSENTATION
DES TRAVAUX DE LA PREMIÈRE RÉUNION**

par

Robert VOLMAT

Pour marquer le 10^e anniversaire de la création du Département d'Art psychopathologique dans son service de Clinique des maladies mentales et de l'encéphale, notre maître Jean DELAY donna un accord enthousiaste à l'organisation d'une Journée de communications concernant les expressions plastiques, journée qui s'est tenue à l'Amphithéâtre Charcot, jouxtant les locaux du Département et du Centre de Documentation, le 17 avril 1964. Il a en outre accepté de l'honorer de sa présidence.

Ce département a été fondé en 1954. Il commença modestement par un premier atelier, puis par un second à la Clinique Hommes, par un troisième cette fois à la Clinique Femmes, en même temps que des relations s'établissaient avec la section d'ergothérapie et les différents services et laboratoires de la clinique.

La création en 1963 par la FONDATION SINGER POLIGNAC

d'un Centre international de Documentation concernant les Expressions Plastiques (C.I.D.E.P.), dans le cadre du Département, compléta heureusement les possibilités offertes aux chercheurs à quelque horizon qu'ils appartiennent. Ce centre de documentation dispose de trois pièces, et les techniques les plus modernes de conservation et de classification des documents originaux, photographiques et filmiques y sont pratiquées par un personnel hautement compétent, alors que le Groupe d'études sur les expressions plastiques s'attache au maniement de techniques spécialisées tant en thérapie collective qu'individuelle, aussi bien psychothérapeutiques qu'occupationnelles, utilisant également les moyens picturaux ou la glaise.

Des relations extérieures précieuses furent établies avec différents organismes, et parce que le département devint également le siège de la Société internationale de Psychopathologie de l'Expression (S.I.P.E.).

Ce supplément de l'*Encéphale* est consacré à la publication des textes qui furent présentés devant un amphithéâtre qui ne désemplit pas pendant toute une journée. Nos remerciements vont aux orateurs et à tous les participants qui ont assuré le succès de cette rencontre. Après l'ouverture prononcée par M. le Professeur Jean DELAY, trois séances de communications se déroulèrent sous notre présidence et celles de MM. AUBIN et FERDIÈRE. Elles connurent des discussions nombreuses et animées qui montrèrent qu'un intérêt existait en France pour les problèmes de l'expression.

En plus de son importance scientifique, cette journée en revêtit une autre. Elle permit de faire connaître à nos confrères de Paris et de province le développement de la Société internationale de Psychopathologie de l'Expression, qui fut fondée à Vérone en octobre 1959 sous les auspices de la Clinique de Sainte-Anne et de l'Hôpital Psychiatrique provincial di Borgo Roma, dont le professeur C. TRABUCCHI est directeur.

Cette société a organisé quatre congrès : à Vérone (1959), Catane (1960), Anvers (1962) et Barcelone (1964), deux colloques : à Liège (1961) et Bologne (1963), un symposium à Montréal (1961) lors du III^e Congrès Mondial de Psychiatrie. Elle compte près de 600 membres individuels appartenant à 40 pays, 8 sociétés nationales et 2 sociétés associées. Elle possède comme organe officiel une revue « *Confinia Psychiatrica* » paraissant en trois langues et en quatre volumes annuels chez S. Karger, éditeur à Bâle-

New York. Elle est membre international du Conseil des Organisations internationales des Sciences Médicales, membre de l'Association mondiale de Psychiatrie et de la Fédération mondiale pour la Santé mentale.

Le siège de cette société étant fixé au Département, les membres français de son Comité de Direction ont dû naturellement répondre d'abord à sa vocation internationale, encourager et organiser des manifestations et des activités hors de notre pays, et notamment en Italie où la société avait pris naissance.

Mais il était bien dans leur esprit de développer ici, en France, des réunions et des activités répondant à la confiance que leurs confrères avaient mis en eux en les chargeant des destinées de la société. C'est ainsi qu'à la suite des trois séances de communications de cette journée du 17 avril 1964 s'est tenue une assemblée constituante d'une Société Française de Psychopathologie de l'Expression. Désirant que cette société soit distincte de la Société internationale, le président et le secrétaire général de celle-ci prirent la décision d'un commun accord de ne pas solliciter de postes dans le bureau de la société nationale, voulant aussi marquer leur volonté qu'elle soit largement ouverte à tous.

Les participants à l'assemblée décidèrent à l'unanimité, après une brève discussion, de ne pas former cette société comme section d'une des associations françaises déjà existantes de la spécialité neuro-psychiatrique, mais bien de fonder une société autonome, affiliée comme société nationale à la Société internationale de Psychopathologie de l'Expression.

L'assemblée donna également un accord unanime pour que son siège et son secrétariat général soient fixés au Département d'Art psychopathologique de la Clinique, où la nouvelle société trouvera l'organisation nécessaire à un rapide et harmonieux développement. Un bureau provisoire, chargé de l'élaboration des statuts, fut élu. Il est ainsi formé :

Présidents d'honneur : MM. JEAN DELAY, JEAN VINCHON.

Président : M. D.J. DUCHÉ.

Vice-présidents : MM. AUBIN et FERDIÈRE.

Secrétaire général : M. C. WIART.

Trésorier : M. M. HENNE.

L'assemblée recommanda en outre que des spécialistes appartenant à des disciplines autres que la neurologie et la psychiatrie soient admis, la proportion des membres médecins restant des

2/3 au moins, que des sections soient constituées sous l'autorité de Directeurs (Dessins enfantins, langage, expressions des criminels et délinquants, expressions scéniques, dramatiques et filmiques, expressions musicales, documentation etc.), que la société se réunisse au moins deux fois par an, une des séances ayant lieu obligatoirement à son siège.

Il nous est enfin permis d'annoncer que la France a été chargée depuis par la dernière Assemblée générale de la S.I.P.E., qui s'est tenue à Barcelone le 23 mai 1964, de l'organisation à Paris du V^e Congrès international d'Art psychopathologique qui aura lieu, sous la haute présidence de M. le Professeur Jean DELAY, dans le courant de l'année 1967.

JEAN VINCHON ET SON ŒUVRE (1884-1964)

par

Robert VOLMAT

La disparition de Jean VINCHON est une grande perte. Pour nous, qui ne l'avons connu qu'au cours des quinze dernières années de sa vie, il est difficile d'en écrire l'histoire. Mais à travers ses conversations, une correspondance régulièrement échangée, son œuvre, il est possible de nous en approcher. Et cet homme était tel qu'il n'a pas pu avoir été autre. Par un savoureux « Livre de raison d'une famille picarde », il fit connaître une longue lignée de VINCHON DE QUÉMONT érudits et pittoresques, de vieille noblesse terrienne et d'esprit curieux. Nous le revoyons dans son milieu parisien. Car s'il fut de Picardie, il est surtout de Paris. Il parlait en termes émus de Gilbert BALLET, de LAIGNEL LAVASTINE, et de M^e Maurice GARÇON.

Il écrivit de nombreux et très divers ouvrages : « Les malades de l'esprit et leurs médecins du XVI^e au XIX^e siècle », « Mesmer et son secret », « Le diable », « Les limites du vol morbide », « Les syndromes sympathiques », « Les déséquilibres et la vie sociale », « Drogues et tranquillisants » etc. Il accorda une collaboration fidèle à l'*Encéphale*, à *Histoire de la Médecine*, à *Æsculape*, à la *Revue d'Esthétique*, et à de nombreux journaux, ne détestant pas l'interview improvisé à la Radiodiffusion, avec André CHAREN SOL entre autres.

Il était ancien président de la Société d'Histoire de la Médecine, et membre de la Société française d'Esthétique. Il fréquen-

tait avec assiduité les réunions, y présentant de savantes communications. Avec Charles LALO, Raymond BAYER, Etienne SOURIAU, Françoise MINKOWSKA, André PECKER, il avait lié d'utiles dialogues, prolongés au delà des séances, sur le trottoir, à une terrasse de café, dans le silence et le confort du cabinet de la rue du Bac, où après vous avoir accueilli à la porte de l'appar-



(Photographie Millos Toscas, Science et Vie)

tement du dernier étage, il vous emmenait, en vous précédant, au long d'un obscur couloir, coupé de marches et fait d'angles, aux murs duquel sont apposées des merveilles ou mieux des raretés. Sur le sous-main du bureau de travail restaient des notes, le dessin d'un malade reçu auparavant. Les bibliothèques regorgent de livres jusqu'aux encoignures. Il était bibliophile d'un genre particulier, mais comme ils le sont tous. Chaque ouvrage est bien personnel par les notes, les coupures de presse, les lettres, les prospectus, les programmes, les convocations, les photogra-

phies glissées entre les pages, truffant le volume, par surcroît précieux ou épuisé.

Le sourire, l'expression du visage, l'attention soutenue du regard, le geste entraînaient à la suite d'une simplicité sans platitude, ni condescendance, toujours attentive et délicate, sollicitant l'avis tout en le donnant, pleine de curiosité et d'émerveillement. Il vous recevait, vous acceptait, désirant que vous soyez heureux d'être avec lui comme il l'était avec vous. La conversation, engagée à propos d'un rien, se poursuivait on ne savait où, ni comment, passant de JUNG aux surréalistes, de William BLAKE à Erik SATIE. C'étaient toujours des idées, des souvenirs, des projets, des engagements, une chaleureuse collaboration. Grâce à des archives inépuisables, disséminées dans un ordre où il ne pouvait que seul s'y retrouver, mais où tout était à sa manière en place utilement et harmonieusement, il ne refusait jamais la participation sollicitée, y souscrivant d'enthousiasme, et rendant des services comme il serrait chaleureusement la main.

Peu après la sortie de l'ouvrage de PRINZHORN, de la monographie de MORGENTHALER, Walter MORGENTHALER qui est décédé plus récemment encore, il écrivit « L'art et la folie » que Stock publia en 1924 dans une collection « de poche » dirait aujourd'hui l'éditeur, et intitulée alors : « La Culture Moderne », et qui réunissait, pour 1 fr. 50 chaque, « des ouvrages concis, vivants et substantiels rédigés par les maîtres les plus qualifiés pour tenir le public au courant de l'activité intellectuelle contemporaine dans le domaine de la science, des arts et de la philosophie. » Il nous a remis un exemplaire de cette édition introuvable avec cette dédicace : « Aux amis VOLMAT, ce souvenir d'un Montparnasse qui m'a acclamé au « Jockey » quand cette plaquette a paru. » Ce Montparnasse était celui de cette merveilleuse entredeux-guerre où tout était possible, celui du Dôme, du Jockey, de la Closerie des Lilas, celui où il retrouvait l'incroyable et prestigieux Guillaume Apollinaire, qu'il a bien connu. Il fréquentait les milieux les plus divers, scientifiques, historiques, littéraires, artistiques, voire occultistes.

La petite plaquette, qui passionna les surréalistes, dans le même temps devint « ouvrage à option » du Certificat d'esthétique de la Sorbonne. Dans sa 2^e édition de 1950, elle s'était métamorphosée en « traité », que tous connaissent aujourd'hui. C'était un autre livre. VINCHON gardait cependant une nostalgie de la

première présentation, modeste, mais tellement en avant sur le temps.

Il fut le précurseur en France des méthodes de psychothérapie individuelle par l'art et les dessins, les pratiquant journellement dans son cabinet, au cours d'une consultation, préférant les malades qui lui apprenaient quelque chose à ceux qui lui permettaient de gagner sa vie. Ce fut enfin la publication, en 1959, chez Desclée de Brouwer de « La magie du dessin », livre d'une rare justesse et d'une également rare érudition. Qui n'a été ébloui par la dialectique d'une pensée qui partant du damier, du labyrinthe et de l'entrelacs lui permettait de réunir le décorateur antique, l'artiste abstrait et le griffonneur de l'*Annuaire des Téléphones*, tout en discourant sur Le Vinci, dont il connaissait l'œuvre dessinée pour s'être penché sur elle avec amour dans la préparation d'une exposition au Palais de Chaillot, tout en permettant une entrée originale dans les « petits mondes » de Kadinski, les « Jouets » de Paul Klee, les images gravées de Blin-kity Bank de Mac Loren.

Il avait suivi avec émotion et bonheur les efforts pour l'organisation des recherches dans le domaine des expressions plastiques. Chaque étape, chaque réussite nous osons le dire, furent, accueillies avec ferveur et amitié par lui, chercheur infatigable, mais qui se sentait un peu engagé dans un combat solitaire malgré les nombreux amis qu'il avait su se faire en France et à l'étranger. Il y trouvait une justification de bien des efforts de sa vie. Aussi encouragea-t-il la création du Département d'Art psychopathologique, notamment par des dons de précieux documents. Il collabora au numéro de Noël de « La Vie Médicale » dont la direction nous avait été confiée sur le thème : « Art et Psychopathologie » avec un article : « Essais d'autothérapie par l'art. »

Il fut membre fondateur et membre d'honneur de la Société internationale de Psychopathologie de l'Expression. S'il ne put venir aux congrès de Vérone et de Catane. Il participa à celui d'Anvers et au Colloque de Bologne. On a pu le rencontrer, accompagné de son admirable épouse, le long de De Keyserlei, du Meir, ou aux environs de la Grote Markt, aux détours de la via Rizzoli, de la via Zamboni, aux pieds des deux tours ou sur la Piazza del Nettuno, au cœur des vieilles villes. On conversait amicalement avec lui, lorsque fatigué des cérémonies officielles et des longues séances de communications où il se plaisait mais dont il se reposait, après dîner, dans les salons de l'Hôtel Century ou du Majestic-

Baglioni. Il fut tout réjoui que le colloque de Bologne ait coïncidé avec « La Matricola », fête traditionnelle, rituelle et turbulente qui réunit chaque printemps les étudiants de l'Italie du Nord, leur laissant pendant trois jours et trois nuits la possession entière de la Cité.

On se rappellera surtout ses communications, celle d'Anvers, sur « Etats d'eaux fortes et évolution d'une psychose discordante », où il traita des œuvres et de la maladie de Méryon, dans la salle de conférence moderne et intime de l'Académie des Beaux-Arts, celle de Bologne sur : « La plastique et la calligraphie dans l'enseignement bouddhique Zen » qu'il fit dans l'admirable salle « Stabat Mater » de l'Archiginnasio, antichambre majestueusement ornementée de l'antique bibliothèque universitaire célèbre par ses écussons emblématiques et ses allégories. Car Jean VINCHON se situait. Il faisait toujours partie d'un cadre, d'une ambiance, bien plutôt d'un environnement. Il n'était pas détachable. C'étaient toujours de nouveaux projets de travail. Il envoya au Colloque de Liège une étude sur : « La gravure et l'art pathologique ». Mais depuis quelques mois il se fatiguait. Il ne put venir à la réunion du 17 avril à la Clinique. L'assemblée le désigna comme président d'honneur de la Société française de Psychopathologie de l'Expression qui venait de se former, voulant rendre à ce pionnier un hommage mérité, auquel il fut sensible. Il regretta seulement de ne pouvoir servir plus utilement, de ne pas plus pleinement participer. Il dut renoncer au congrès de Barcelone sur les avis formels de son médecin. Il s'en était fait une joie. Puis cet homme, d'une éternelle jeunesse d'esprit, d'une finesse, d'une vitalité et d'une grande sûreté de jugement, disparut. Il demeurera dans les pensées, les communications, les discussions, mais rien, même l'œuvre qu'il laisse, ne saura remplacer sa présence.

LA MÉMORATION DE L'IMAGINAIRE

Étude des mécanismes cérébraux
de la création et de la rétention mnésique
d'une œuvre picturale
suggérée par la Stimulation Lumineuse Intermittente

par

Jacques BARBIZET

On peut opposer les réalisations picturales faites d'après un modèle à celles faites sans modèle et pur fruit de l'imagination.

Mais, sur le plan des mécanismes cérébraux, les limites sont difficiles à tracer entre ceux qui sous-tendent les réalisations d'une œuvre aussi fidèle que peut l'être par exemple un pastel de Quentin de La Tour et ceux qui interviennent dans l'élaboration d'œuvres imaginaires qu'il s'agisse de Jérôme Bosch ou Salvador Dali. Dans un portrait, la fixité du sujet et la répétition des séances de pose permettent une référence fréquente aux données du modèle mais le peintre n'y introduit-il pas également bon nombre d'informations préalablement engrammées ? Dans l'œuvre d'imagination la référence au présent est impossible et l'ensemble de ce qui est utilisé : tempérament, technique, souvenirs appartient au passé. Si dans certaines œuvres faites de mémoire l'artiste essaie de rester aussi fidèle que possible au souvenir de ce qu'il veut représenter, dans d'autres il pourra s'autoriser de combinaisons personnelles et originales caractéristiques de l'imaginaire dont le champ est infini et dont le fantastique et le surréalisme ne sont que deux aspects.

Nous voudrions, à propos d'un exemple concret, examiner les mécanismes qui, tant sur le plan psychologique que sur le plan des circuits neuroniques, interviennent chez l'artiste d'une

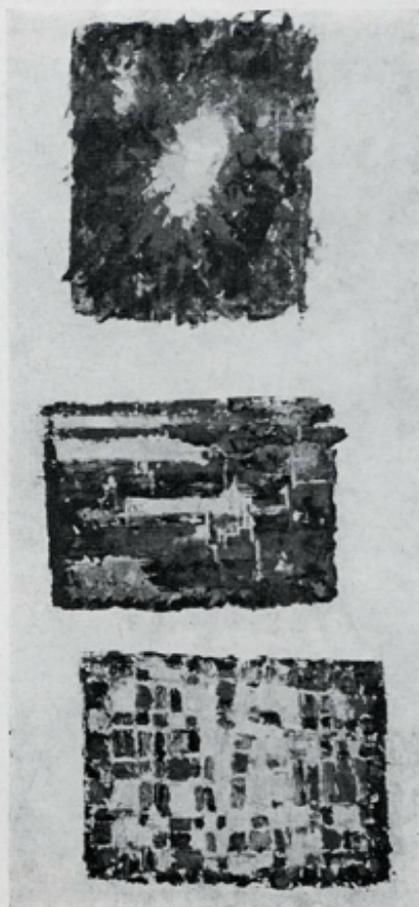


FIG. 1. — Tableau réalisé en 1955 :
 Dessin supérieur 5 cycles/secondes,
 Dessin moyen 10 cycles/secondes,
 Dessin inférieur 20 cycles/secondes.

part dans l'élaboration de l'œuvre et d'autre part dans le maintien des souvenirs qu'il en garde.

En 1955, le peintre Raoul MICHAU, alors âgé d'une cinquantaine d'années, lors de la prise d'un électro-encéphalogramme,

est soumis à la stimulation lumineuse intermittente. Frappé par la richesse des images lumineuses qu'il perçoit pendant cet examen, il essaie, rentré chez lui, de fixer ses impressions sur une toile. Sur le tableau qu'il réalisa dans ces conditions (fig. 1) on voit de haut en bas, trois peintures représentant ce qu'il avait

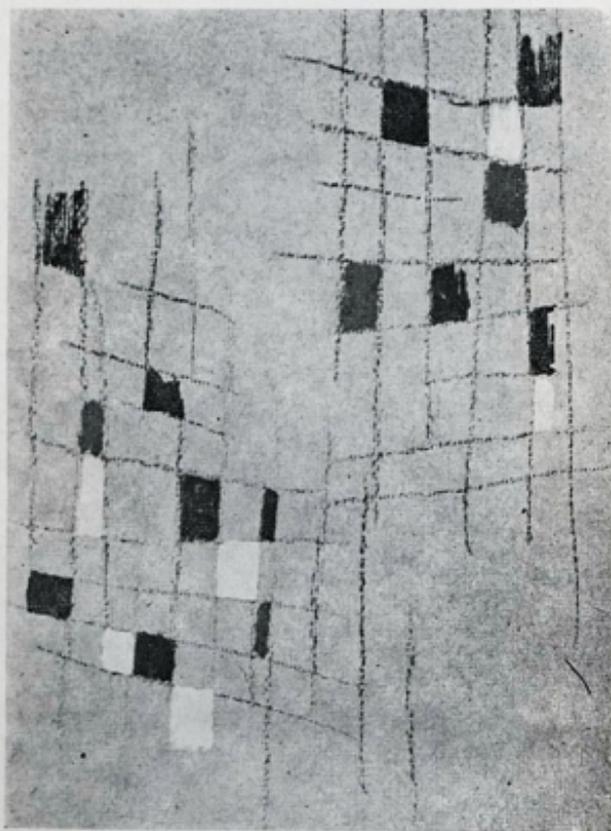


FIG. 2. — *Tableau réalisé de mémoire en 1962 :*
On remarquera qu'il n'y a qu'un seul dessin au lieu des trois exécutés sept ans auparavant.

ressenti pour des stimulations de fréquence croissante (5, 10 et 20 cycles/seconde).

En 1962, alors qu'il n'avait jamais revu le tableau, nous lui demandons de bien vouloir rassembler les souvenirs qu'il en avait gardés et de le peindre à nouveau. Voici le tableau fait de mémoire, 7 ans après le premier (fig. 2).

Du tableau de 1955, si brillant dans sa réalisation et si riche dans sa conception, il ne reste plus en 1962 dans la mémoire de l'artiste que quelques vestiges.

Recherchons quelle est la nature des processus psychologiques qui ont permis de réaliser la première toile quelques heures après l'expérience de la stimulation lumineuse intermittente, puis les facteurs qui sont intervenus pour en modifier à ce point le souvenir dans les années qui suivirent.

La stimulation lumineuse intermittente a fourni à cet artiste l'occasion d'une œuvre. La vivacité inhabituelle de la sensation, l'éclat de la perception colorée, l'organisation des images variant suivant la fréquence des stimulations ont été pour lui une expérience à laquelle son métier de peintre a su le rendre attentif et qu'il a analysée sur-le-champ avec des mots de technicien. Il a été séduit par ce nouvel assemblage morphique qui était fourni à sa quête professionnelle et il a voulu fixer ce document. Rentré chez lui, il a confronté les données de l'expérience récemment vécue avec ses possibilités expressives personnelles, utilisant des contrastes connus entre les couleurs pour obtenir l'effet qu'il désirait sans pour cela recourir forcément aux couleurs perçues. Par exemple, dans le premier dessin correspondant à une stimulation de 5 cycles-/seconde, les seuls souvenirs qu'il avait à sa disposition au moment où il peignit furent, nous a-t-il confié, l'intensité de l'éclat lumineux dont l'impression persistait encore légèrement au moment où le suivant apparaissait ; le halo vert dont il entourait les taches blanches et jaunes qui représentaient ces éclats, n'est qu'un artifice technique destiné à les faire ressortir car il ne garde aucun souvenir d'avoir vu ce vert. La manière de disposer sa peinture, son travail au couteau dépendent de sa technique ancienne ; de même la minutie de sa description est encore un trait personnel puisqu'elle témoigne d'une rigueur assez scrupuleuse qui s'exprime tant dans ses autres œuvres que dans son comportement dans la vie.

Tous ces éléments sont intervenus dans l'élaboration du tableau et celui-ci représente, en fait, bien plus l'ensemble des activités perceptives, intellectuelles et affectives mises en jeu à l'occasion des stimulations lumineuses qu'une simple copie déclenchée par la stimulation.

De même que lors de la prise de conscience que nous avons d'une situation quelconque nous confrontons, en fait, 1/10 de l'expérience présente avec 9/10 d'expériences préalablement en-

grangées, de même toute œuvre picturale ou littéraire naît de la confrontation de certaines données immédiates avec des données préalablement engrammées par le peintre ou l'auteur dont l'ensemble constitue les caractéristiques de sa personnalité et de son métier, en un mot de son talent.

Au point de vue de la communication, le peintre s'est efforcé d'exprimer ce qu'il percevait sous l'influence de la stimulation lumineuse intermittente et de le représenter de telle sorte qu'un tiers puisse ressentir ce que lui-même avait perçu. Ce but a été partiellement réalisé puisque la moitié des sujets exposés à la stimulation lumineuse intermittente et confrontés avec le tableau reconnaissaient avoir eu une expérience voisine. Cette reconnaissance n'était possible qu'en situation, lorsqu'un sujet, venant lui-même de recevoir une stimulation stroboscopique, retrouvait alors dans le tableau quelques éléments proposés par le peintre. Par contre, ce tableau montré à de nombreux sujets en dehors de ce contexte n'a pas une seule fois été assez explicite pour les renseigner sur son origine et sa signification. On comprend très bien qu'il ne puisse pas y avoir identité entre la perception et les états de conscience déclenchés par la stimulation lumineuse intermittente d'une part, et la perception et les états de conscience déclenchés par le tableau puisque celui-ci exprime tout autant et peut-être même bien plus la personnalité et le métier du peintre que les stimulations qui en ont été l'occasion.

Analysons maintenant pour quelle raison cette expérience pourtant vécue avec une certaine intensité a été si pauvrement retenue au point que son évocation sept ans plus tard aboutisse à cette esquisse si imprécise ?

La cause majeure semble résider dans le fait que pour un certain nombre de raisons cette expérience est restée isolée et n'a pas été l'objet de rappels.

Considérons les conditions de survenue de cette expérience qu'a été pour cet artiste la rencontre avec la stimulation lumineuse intermittente à laquelle rien ne l'avait préparé. En effet, s'il avait quelques notions sur l'encéphalographie, il n'en avait aucune sur l'existence de ce mode de stimulation qui ne se rattachait à rien de son vécu antérieur.

Ce nouveau type d'impression visuelle a été ressenti d'une façon intense car à côté de l'état de réceptivité in quiète qui marqua cette expérience nouvelle, il y eut là une rencontre féconde dans la mesure où ces perceptions lumineuses pou-

vaient répondre à un désir de trouver des formules picturales originales. L'effort qu'il fit en se formulant mentalement ce qu'il avait ressenti pendant la stimulation lumineuse intermittente et son souci de le fixer sur la toile témoignent de l'intérêt et de l'importance qu'il accorda, ce jour-là, à cet événement.

Cet intérêt devait être renouvelé quelques jours plus tard lorsque dans son atelier il nous montra son œuvre et que pendant plus d'une heure il nous posa des questions sur la stimulation lumineuse intermittente, expliquant ce qu'il avait ressenti et ce qu'il avait voulu reproduire. L'attention que nous avons portée à ses explications, notre plaisir manifeste exprimé devant sa toile, notre désir de l'avoir, le cadeau qu'il nous en fit, sont autant d'événements qu'il a sans doute vécus assez intensément.

Mais tous ces événements seront sans lendemain.

D'abord, il ne reverra plus le tableau qui demeurera fixé au-dessus de l'appareil d'électro-encéphalographie du service du Professeur Boudin à l'Hôpital Saint-Antoine pendant plusieurs années. Il ne sera plus question de lui refaire d'électro-encéphalogramme ni de stimulation lumineuse intermittente. Nos rencontres seront extrêmement rares et nous n'aurons pas l'occasion d'évoquer ensemble ce sujet.

Bien plus, cette expérience picturale demeure isolée : il n'en a pas été très satisfait : elle se rattache à l'idée d'un examen médical, à l'anxiété liée à cet examen ainsi qu'au souvenir des troubles qui l'avaient amené à consulter, ces raisons seront suffisantes pour qu'il ne s'amuse pas, comme il aurait pu le faire, à jouer sur le thème suggéré par la stimulation lumineuse intermittente, thème qui aurait pu être le départ d'une nouvelle manière. En fait, l'évolution de sa technique et de sa conception de la peinture vont suivre leur cheminement sans être influencées par cette rencontre occasionnelle et éphémère.

Lorsque sept ans plus tard, dans le cadre de nos préoccupations sur le mécanisme de la mémoire humaine, nous retournons dans son atelier pour lui demander d'avoir la gentillesse de refaire de mémoire son tableau, il se récrie, disant qu'il a complètement oublié. Cependant il accepte de faire son possible, pour évoquer et essayer de reproduire ce qui lui reviendra à la mémoire. Le lendemain, il nous présente une œuvre qui n'a que bien peu de rapport avec la première. Nous lui montrons alors la peinture de 1955 qu'il reconnaît, bien qu'il ait été incapable de l'évoquer fidèlement.

Frappé par cet échec, RAOUL MICHAU tentera de l'analyser dans une lettre où il écrit notamment : « J'ai cru me rappeler un certain rythme de taches dans une sorte de quadrillage, comme une trame où ressortaient de petits rectangles noirs, verts, rouges et blancs. Ce souvenir m'a donné une *conception* du document désiré. Là dessus, dans l'exécution s'est greffé mon métier de peintre. Il a évolué depuis 1955 sans doute et si pauvre et schématique qu'en soit le résultat je n'ai pu m'empêcher de penser composition, rythme, harmonie... dans un document qu'on souhaiterait scientifique je redoute d'avoir introduit un peu d'art » et il ajoute avec beaucoup de clairvoyance : « ils'agit d'un effort de résurrection artificielle car de la perception ancienne il ne demeure presque rien. Elle n'a été l'objet d'aucune vigilance consciente propre à la conserver bien au contraire, je désirais oublier tout ce qui me rappelait cette époque très pénible pour moi. »

Il est intéressant de constater que les seuls souvenirs qui aient pu être évoqués sont précisément ceux qui avaient fait l'objet d'une structuration permettant leur formulation verbale, seuls ces éléments sont demeurés accessibles — et il les a fort bien décrits dans sa lettre — et c'est avec ces seuls souvenirs qu'il a fait son essai de reconstitution.

Un fait demeure, c'est que l'expérience si riche de 1955 est demeurée isolée et qu'elle sera pour des raisons diverses, sans répercussion sur la manière, le talent, et la vie du peintre. On comprend alors comment elle pourra être tenue en dehors des rappels qui, directement ou indirectement par le jeu d'associations d'idées, constituent la condition indispensable au renforcement et au maintien des souvenirs.

Peut-on aller plus loin que cette analyse des conditions psychologiques de l'élaboration du tableau et des motivations qui ont fait qu'une telle expérience peut être retenue ou partiellement oubliée comme c'est ici le cas ?

La perspective offerte par la théorie informationnelle du fonctionnement cérébral que nous avons développée par ailleurs (1) selon laquelle *il existe un codage structurel faisant correspondre chaque aspect de notre expérience à un méta-circuit neuronique spécifique* peut, nous semble-t-il, offrir un mode d'abord de ce délicat problème.

(1) Le codage cérébral — Son rôle dans les mécanismes de la mémoire, par J. BARBIZET, *Annales médico-psychologiques*, 1964, tome I, n° 1, pp. 1-28.

La neuro-physiologie nous a appris qu'une stimulation lumineuse intermittente provoquait, au niveau du cortex occipital, l'apparition de potentiels évoqués dont la fréquence, pour certains niveaux de stimulation, se rapprochait ou était identique à celle des stimuli lumineux. Les études toposcopiques nous ont également appris qu'à partir de cette zone corticale primaire de projection, les stimulations diffusaient vers les régions corticales voisines. Il est vraisemblable que cette diffusion ne se fait pas n'importe où et n'importe comment, mais qu'elle est fonction d'une part de l'intensité, de la fréquence, du nombre et de la topographie exacte des cellules de la zone corticale de projection mises en jeu et d'autre part de la structuration fonctionnelle des circuits cérébraux déjà tracés par les expériences antérieures du sujet, les chances de repassage étant d'autant plus grandes qu'il s'agit de circuits fréquemment et récemment utilisés. On peut faire l'hypothèse selon laquelle l'ensemble des stimulations qui, à un instant donné, sont acceptées par le cerveau va ainsi entraîner le fonctionnement d'un réseau neuronique, ou *meta-circuit*, sans doute très étendu puisqu'il peut comprendre des neurones de n'importe quelle zone du cortex ou du sous-cortex mais, et ceci est le point essentiel de notre hypothèse, l'ensemble du réseau ainsi mis en jeu est *spécifique* de la situation qui lui a donné naissance.

Il existerait ainsi une correspondance entre une situation extérieure et l'activité fonctionnelle d'un réseau privilégié support tout à la fois de la perception, de la connaissance et de la réaction à cette situation. Des stimulations se reproduisant dans des conditions identiques feront fonctionner à nouveau chacun des neurones constitutifs du *meta-circuit* dont l'expression (sensorielle, cognitive, affective ou motrice) s'affichera tour à tour dans un rapide fondu-enchaîné dont l'ensemble constitue précisément l'état de conscience en rapport avec la situation que le sujet est en train de vivre.

Une situation différente entraînera le fonctionnement d'un autre *meta-circuit* spécifique lui aussi de la nouvelle situation. Bien que spécifique dans son fonctionnement, un *meta-circuit* n'existe jamais à l'état isolé mais il contracte de nombreux rapports fonctionnels avec d'autres. Ces contacts, ces points de jonction sont acquis lors du développement de nouveaux circuits. La psychologie expérimentale nous a en effet appris que lorsqu'un sujet vit une situation nouvelle il la rapproche toujours d'une

ou plusieurs situations antérieurement vécues et caractérise cette nouvelle situation en fonction de ses connaissances anciennes. Ceci, sur le plan de circuits neuroniques, s'exprime par la formation de liaisons entre le méta-circuit du nouvel aspect de connaissance et les méta-circuits anciennement engrammés supports des éléments de connaissance qui ont servis de points de référence.

Il faut insister également sur le rôle de la répétition des stimulations. Elle peut se faire soit directement lorsque la situation se répète identique, soit indirectement par le mécanisme du rappel dont l'expression physiologique est le re-passage, par l'influx de circuits anciennement engrammés. Chaque re-passage produirait des modifications bio-chimiques au niveau de chacun des neurones constitutif du circuit, l'état de chaque trace mnésique élémentaire conditionnant la cohérence fonctionnelle du circuit de mémoire considéré. L'oubli sera total ou partiel lorsque les traces mnésiques élémentaires s'effaceront au-dessous du seuil nécessaire au maintien du circuit.

Si l'on revient à l'expérience vécue par notre peintre, on peut penser que les séquences de stimulations lumineuses ont entraîné chez lui le fonctionnement des circuits supports de sa préoccupation d'exprimer quelque chose de nouveau, circuits forcément très développés, car c'est là un de ses soucis majeurs. Cette confrontation a entraîné le fonctionnement d'anciens circuits qui pouvaient lui fournir des éléments de comparaison et le moyen de verbaliser cette expérience nouvelle. Rentré chez lui, devant sa toile, s'est engagé un dialogue, par le jeu de feedback successifs, entre ce qu'il voulait représenter et les stimulations qui émanaient de chaque nouvelle phase de son œuvre en voie de création. L'ensemble de ce processus qui s'est étendu dans le temps pendant un certain nombre d'heures, a mis en jeu le fonctionnement d'un nombre extrêmement élevé de circuits qui auront fonctionné tour à tour sous-tendant sans cesse l'activité de recherche et d'élaboration. Si le point de départ ont été les vagues de stimulations lumineuses et si le point d'achèvement a été la réalisation du tableau, il est bien évident qu'entre les deux, le choix des circuits mis en jeu et l'ordre dans lequel s'est déroulé leur fonctionnement successif ont été déterminés d'une part par la structure des circuits cérébraux supports de l'expérience antérieure du peintre et d'autre part par les stimulations émanées à chaque phase de la création artistique, d'abord de la stimulation lumineuse intermittente elle-même

puis des données visuelles émanées des ébauches successives de l'œuvre en voie de réalisation.

La plupart des circuits utilisés furent des circuits anciens qui avaient déjà acquis une individualité fonctionnelle et une valeur sémantique ou opérationnelle correspondant à des expériences antérieures, mais il est vraisemblable que l'agencement et le déroulement séquentiel de chacun des fragments de circuits anciens utilisés se fit sur un mode nouveau et original. Seul, en effet, le fonctionnement d'une structure neuronique temporo-spatiale originale, peut sous-tendre une expérience et une réalisation originale.

On serait tenté de représenter par une image ou mieux par un dessin animé la réalité du déroulement de l'activité neuronique pendant cet intense travail de création en le comparant à une charpente complexe qui s'élèverait très rapidement, chaque nouvel étage prenant des points d'appui sur le précédent et ainsi de suite.

Il nous est maintenant plus facile d'étudier quelles sont les conditions qui auraient permis à ce réseau neuronique très complexe support de cette activité créatrice, à cette vaste charpente, de conserver pendant les années suivantes la cohésion fonctionnelle établie en 1955.

Si, pour des raisons qui n'ont pas été, l'ensemble ou une grande partie de ce circuit avaient été fréquemment repassés, ils auraient gardé une valeur fonctionnelle, les tronçons de circuits constitutifs ainsi que les nouvelles liaisons établies entre eux étant renforcés par chacun des rappels successifs. Parallèlement, plus leur importance aurait été grande dans la vie quotidienne du sujet, plus nombreux auraient été les nouveaux points de jonction, assurant de nouveaux rapports avec les méta-circuits supports d'autres expériences. Dans ces conditions, le nombre des re-passages partiels ou globaux, ainsi que le nombre des liaisons nouvelles, occasions également de re-passages, auraient contribué à assurer le maintien de ces circuits et partant la pérennité de ce souvenir.

Nous avons vu que, au contraire, cette expérience est demeurée isolée et éphémère, les liens entre les tronçons de circuits originaux se sont affaiblis, la trace mnésique élémentaire au niveau de chacun des neurones n'étant pas ravivée par une nouvelle séquence de stimulations s'est effacée ou tout au moins est tombée au-dessous du seuil nécessaire au maintien de la co-

hésion fonctionnelle du circuit. Il y a certainement eu une dislocation assez poussée du réseau ayant fonctionné initialement. Mais cet effacement n'a pas été total et, si le développement temporo-spatial du nouveau réseau neuronique qui a sous-tendu l'activité de recherche et d'élaboration de la deuxième œuvre n'est pas le même que celui qui a fonctionné lors de la première, il a cependant emprunté quelques-uns des méta-circuits qui avaient sous-tendu l'élaboration créatrice originale.

Nous savons la part importante faite à l'hypothèse de la théorie informationnelle du fonctionnement du cerveau que nous avons décrite, mais nous pensons qu'elle propose un mode de formulation qui nous permet de pénétrer plus aisément et plus librement dans l'extrême imbrication de nos mécanismes cérébraux. Nous avons essayé de le démontrer ici à propos d'une expérience de création artistique en étudiant à la fois comment peuvent se constituer les circuits supports d'une réalisation picturale et comment ces circuits peuvent ou non garder la cohérence fonctionnelle qui permet le souvenir d'une situation vécue.

Travail du Centre de Rééducation de la Mémoire et du Langage. Hôpital A. Chenevier-Créteil. Pr. agr. J. BARBIZET.

DIFFICULTÉS A SURMONTER POUR UNE ESTHÉTIQUE PSYCHANALYTIQUE

par

Guy ROSOLATO

En essayant de préciser les principes et la méthodologie de l'esthétique on ne peut manquer de constater la nécessité d'éluider certaines notions fondamentales comme le fantasme, ou la sublimation, l'objet en fonction du désir, et surtout l'identification.

Mais pour suivre une démarche déjà plus traditionnelle faut-il s'attacher à certaines organisations déterminées, l'hystérique ou l'obsessionnelle par exemple, afin de découvrir dans l'une ou l'autre le schéma d'un fonctionnement mental propice ou analogue à celui qu'exige le phénomène esthétique ?

Ces deux aspects majeurs de la névrose ont permis à FREUD certaines comparaisons (cf. Totem et Tabou) : entre l'hystérie et l'œuvre d'art, entre la névrose obsessionnelle et la religion, entre la paranoïa et les systèmes philosophiques. Il signalait aussi que l'art exige une libre disposition de la toute-puissance des idées, ce qui permet d'approcher une satisfaction comme si elle était obtenue de la réalité. Or cette toute-puissance des idées caractérise, comme on le sait, la névrose obsessionnelle. Celle-ci, d'après ce que FREUD avait établi à propos d'Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci, constitue, par le type de ses fantasmes, par ses moyens d'action, de ténacité et de travail, le meilleur terrain pour mener à bien une création aussi bien artistique que scientifique.

Hystérie et névrose obsessionnelle auraient donc leur rôle à jouer conjointement chez l'artiste ? Y aurait-il là quelque contra-

diction ? Tout sujet jouissant de ses facultés, peut, suivant les nécessités, avoir recours à des comportements variés. Mais il serait intéressant de rapprocher cette polyvalence de ce que nous enseigne l'étude des perversions et principalement de la plus exemplaire d'entre elles, le fétichisme.

Nous pouvons actuellement donner à la structure perverse une place centrale, tant sur le plan génétique que par rapport à son organisation, entre les psychoses, surtout la paranoïa, et les névroses, et plus précisément entre l'hystérie et la névrose obsessionnelle. Rappelons simplement que le pervers exerce comme le psychotique un retrait (mais circonscrit) de la réalité ; que comme l'hystérique il aborde le plaisir selon une dialectique phallique sans le refoulement et la transposition corporelle de l'hystérique) ; le conflit avec le père se trouve engagé comme dans la névrose obsessionnelle (mais celle-ci donne au père une lointaine et inaccessible primauté, remaniée par les déplacements).

Pour nous en tenir au fétichisme retenons l'opinion de FREUD (cf. *Le Fétichisme*, 1927) sur la scission du moi qui concerne le maintien par le sujet de deux « propositions incompatibles » : le fétichiste tente de s'assurer que la femme a toujours le pénis que ses fantasmes lui attribuent, et qu'en même temps elle a été castrée par le père. Il faut souligner ce dernier point d'autant plus que le fétichiste, nous dit FREUD, possède une forte identification paternelle. Mais la puissance du père castrateur, tout en étant admise, se trouve *bafouée* par le sujet qui se charge d'en assumer dérisoirement les prérogatives. Il faudrait enfin montrer comment l'objet fétiche soutient comme phallus une oscillation métaphoro-métonymique à l'issue de laquelle le fading, l'évanouissement du sujet, coïncide avec son plaisir.

Je pense donc que c'est la perversion et principalement le fétichisme qui, étant mieux compris, nous permettront d'avoir un meilleur point d'impact au niveau du phénomène esthétique, de l'œuvre d'art et de sa fonction.



Mais les premières difficultés à franchir surgissent dans l'usage des significations que l'œuvre suggère. Les deux thèses qui s'affrontent sur ce terrain aboutissent à des impasses.

L'une s'obstine à ne retenir que l'ineffable de l'art : elle constate très justement que toute signification supportée par

l'œuvre exige d'être ouverte sur un au-delà. Mais ceci dit elle se refuse à surmonter l'obstacle. Elle se condamne à se taire sur l'art lui-même, quitte à se consacrer à la recherche documentaire, anecdotique, biographique.

L'autre point de vue, faisant fi des critiques précédentes, considère les significations dans l'absolu pour atteindre en définitive le sens unique de l'œuvre. L'analyse thématique a de nos jours de fervents adeptes. Je ne citerai, par exemple, que les travaux de J.P. WEBER (*Genèse de l'Œuvre Poétique, Domaines Thématiques*). L'effort que nécessite la mise en évidence du thème, d'ailleurs statistique puisqu'il s'agit de révéler une idée constante qui court à travers tous les ouvrages d'un même auteur, se heurte à de sérieuses objections.

Un tel traitement peut aboutir en effet à des résultats qui varient avec l'observateur. Sans doute ont-ils quelque chose de commun : il n'est pas impossible de constituer des « familles » de thèmes. Et dans une certaine mesure, si l'on s'en tient au *mot*, il paraît évident que le signe dégagé par cette analyse, s'il convient à tel auteur (les rats, par exemple, d'après WEBER dans Hugo) reste introuvable chez tel autre (dans Mallarmé point de rats).

Mais c'est compter sans les détours d'une pensée interprétative : ne suffit-il pas d'avoir à en relever la gageure pour qu'immédiatement nous puissions imaginer la plus inattendue des infiltrations thématiques, et faire en sorte que les rats, en nombre et insistants, envahissent l'univers mallarméen ? Qui plus est, de telles modulations, de telles variations appartiennent intimement au mouvement poétique, et peut-être plus exquisément si elles sont lointaines. Sous l'angle de la jubilation esthétique le thème isolé, le *mot*, ne représentent qu'un moment à abolir en concurrence avec d'autres.

Quant à l'usage que la recherche littéraire ou psychanalytique peut en faire, le thème n'est qu'un élément, utile certes, mais qui ne prendrait un intérêt qu'à être engagé dans un contexte théorique qui tente de rendre compte des questions que j'ai nommées au début de cet article. (WEBER s'en écarte cependant par un trop prompt dédain de la psychanalyse, tout en oubliant ses emprunts à FREUD en ce qui concerne l'importance du souvenir d'enfance.)

Bref, ces thèses et ces méthodes ont, tout en abordant un aspect partiel de l'expérience esthétique, négligé l'équivoque fon-

damentale de l'art : d'avoir à abolir et à maintenir les significations qui surgissent au cours de la contemplation. Ceci est loin d'être accessoire : nous y trouvons au contraire la condition de la jubilation.

De la même manière que pour les deux « courants de processus mental » indiqués par FREUD chez le fétichiste, et qui correspondent à la scission du moi, ce mouvement s'établit selon deux modes, propres ici à l'instauration du sens, la métaphore et la métonymie, par un renvoi, une oscillation, une version qui comportent aussi l'effacement du sens.

Une analyse esthétique à partir d'une référence bipolaire ne date pas d'aujourd'hui (la forme et le fond, l'apollinien et le dionysiaque, les formes fermées et ouvertes, etc.) mais l'index métaphoro-métonymique offre l'avantage de se situer au nœud du problème, et qui ne saurait être éludé : celui du sens.

Définissons les deux versants :

— La métonymie, par le continu du discours, par la chaîne des signes, vise une homogénéité spatiale, temporelle ou logique ; elle en assure l'illusion. Ses prolongations descriptives, mais aussi ses raccourcis, ses ellipses, ses déplacements constituent la trame du langage induit par l'œuvre. Elle nous situe dans la durée, dans ce Même que supporte la Répétition, elle prolonge dans le Désir. Elle lie les instants et les apparences, et donne l'illusion d'être à la portée de l'objet, de pouvoir bientôt le circonvenir, selon une distance à franchir. Sans surprise immédiate, la métonymie *conduit* vers ce qui semble pouvoir se donner au terme de la visée. Elle laisse supposer un secret accord entre l'objet et le langage.

Et cependant l'œuvre tissée selon une technique métonymique aboutit en son point final, qui n'est que de suspension, à poser une métaphore fascinante : un récit de ROBBE-GRILLET vise cette limite où la métaphore apparaît enfin quand la *chose* elle-même a été évoquée comme totale réalité et rassemblement.

— Sur ce fond métonymique, la métaphore substitue subitement d'autres représentations, signes ou sens à la place de ce qui était attendu dans la coulée métonymique ; elle révèle ainsi une autre chaîne, provoque une *rupture*, à la faveur de laquelle l'insolite de l'Autre impose dans l'immédiat l'unicité de l'œuvre dévoilée.

Ainsi la métaphore accomplie ouvre (le lit) à de nouveaux

écoulements métonymiques : une tragédie, l'Œdipe-Roi, dont la métaphore expose une situation énigmatique, relance la poursuite métonymique dans une enquête quasi policière qui nous implique nous-mêmes.

Nous voyons donc que l'oscillation métaphoro-métonymique, grâce à une totalisation, ouvre la brèche de la jubilation.

Mais un tel mouvement est-il propre à l'art ? Ne le trouve-t-on pas aussi bien dans la démarche scientifique et dans le discours quotidien ? Ou bien devons-nous dire que s'il s'y manifeste il y imprime sa marque ? Dans ce cas l'effet esthétique pourrait être identifié parce que tout en *re-présentant* un développement dialectique il s'en distingue par les caractères-mêmes de cette représentation : alors qu'un déroulement dialectique se poursuit dans une succession de figures, avec un accomplissement au niveau de chacune d'elle, et partant, au long d'un temps inéluctable pour que s'opère leur articulation, ici avec l'œuvre d'art il s'agit d'une projection (au sens géométrique du terme, comme sur une surface) où se concentre, se totalise, hors de toute dialectique, l'ensemble des figures et des étapes.

L'œuvre d'art serait donc une représentation condensée de toutes nos progressions possibles, passées, futures, ou imaginaires.

La fascination que l'œuvre exerce tient au jeu simultané des oscillations de significations, d'une totalité assurée en tant qu'inépuisable, et d'une auto-représentation.

Le tableau, d'une manière exemplaire, sert cette illusion en donnant à voir par toute sa surface l'immédiate totalité. Illusion parce qu'en réalité le tableau subit une « lecture » sous le faisceau du regard, comme une partition musicale ou un texte écrit. Cependant dès le début de la contemplation toute une batterie de significations faites de souvenirs et d'expériences acquises s'applique à l'œuvre. L'a priori esthétique est ce réseau signifiant à la disposition du sujet. Il autorise la première prise de contact comme une reconnaissance d'art mais devant par là-même être modifié par ce que l'œuvre lui apporte. Les classifications des éléments significatifs de celle-ci, aussi dérisoires qu'elles puissent être, ont cette part de vérité qu'elles révèlent l'aspect total et systématique de l'œuvre. Cette évidence instantanée représente à son tour le modèle définitif de toutes nos marches à l'évidence. Nous pourrions y trouver un enseignement relatif aux conditions de l'intuition, applicable en psychopathologie, par exemple à la paranoïa.



La création esthétique conduit à envisager le sens de la paternité de l'auteur pour son œuvre.

Au moment de la contemplation cette relation importe peu. L'œuvre se suffit apparemment à elle-même ; elle s'impose en dehors de toute histoire. Cependant la contemplation n'est pas étrangère à la création puisqu'il lui incombe de percevoir l'œuvre en tant qu'unique, inépuisable, originelle, et faite de main d'homme. Si depuis l'Antiquité elle a été signée c'est sans doute pour rappeler l'auteur, mais aussi pour mettre une marque reconnaissable sur un style ou sur ce qui s'affirme encore incomparable. Et si la signature fait défaut, dans le cas d'une œuvre collective, celle-ci est rapportée à une autorité suprême qui cautionne cet acte de foi. Une loi en art a ceci de particulier qu'elle doit à chaque fois être inventée ; ainsi s'affirme la paternité. Chaque fois nouvelle elle doit connaître et détruire peu ou prou l'ancienne loi. Une signature en art, un Nom, est toujours unique et bafoue à sa manière les autres noms. Quoique pris dans une lignée ce nom devient une origine. Ce que l'on sait des perversions, et du fétichisme, permet de voir encore à ce sujet certaines similitudes.

Autour des questions soulevées par cette paternité se groupent toute une série de fantasmes : ceux de l'auto-crédation sur un mode féminin (avec grossesse et enfantement chez l'homme selon des croyances infantiles mises en évidence par FREUD), fantasmes du Double, et des origines imaginaires du sujet.

Je pense que ces fantasmes qui soutiennent certains moments de l'expérience esthétique méritent d'être étudiés soigneusement parce qu'ils apparaissent dans l'enfance en tant que fantasmes organisés et conscients et pouvant, par conséquent, être à l'origine de la fiction artistique (cf. les travaux de FREUD intitulés : l'Inquiétante Etrangeté ; le Roman Familial).

Quant au Double, étudié par Otto RANK, il doit être, image figurée du sujet, distingué du Surmoi, du Moi Idéal et de l'Idéal du Moi. Ce fantasme de duplication du sujet a des rapports avec celui de la Scène Primitive par l'interrogation portant sur la conception double, et avec le Roman Familial qui recompose justement les origines réelles du sujet et de sa fratrie.

Le Double doit être rapproché de cette scission du moi

perverse et de celle que nous invoquons dans la contemplation en vue de la jubilation.

On peut même avancer que l'œuvre a pour fonction de représenter cette scission et ce dédoublement : la *répétition* et toute manifestation de *rythme* en témoignent.

Par ce biais le double peut apparaître jusque dans la composition, l'architecture et les lois de l'œuvre, et qui ne sont évidemment pas les mêmes pour les arts plastiques, les lettres et la musique.

Ainsi, en peinture, il n'est pas impossible d'en trouver la trace lorsqu'une représentation énigmatique, souvent délimitée en une plage précise, se distingue dans le corps de l'œuvre. (Je pense aux Ambassadeurs d'Holbein.) De plus, la perspective utilisée, les diverses constructions géométriques, relancent la vision vers un point ultime de saisie qui organise la toile en creux, dans un espace mental, autour de l'objet « en fuite », en Double.

Mais nos difficultés ne doivent pas être subtilisées non plus par des procédés, de valeur heuristique très générale, pouvant donner trop aisément le change. En voici trois :

— Affecter l'inconnu d'un signe (un X) ne suffit point à en assurer l'exploration. L'imprécision des termes, l'impossibilité d'aboutir à des équations et à leur solution, disqualifie ces tentatives d'algèbre.

— Un complexe de notions, de préférence ternaire, permet des hypothèses mais non leur validation. Une telle combinatoire, maintes fois exploitée, risque de détourner la recherche vers des applications systématiques.

— L'emprunt de concepts à des sciences même voisines comporte le danger de s'encombrer des difficultés propres à ces disciplines. Les avantages et les inconvénients de ces transpositions devraient être pesés.

En centrant les questions majeures de l'esthétique sur les lignes de force que la psychanalyse étudie dans le fonctionnement mental on tentera de surmonter les plus courantes des difficultés qui se présentent.

1. Parmi toutes les formes d'organisation psychique, la structure perverse doit être retenue pour ce qu'elle révèle de sens quant à l'objet esthétique et quant à la nature du plaisir attendu.

2. Les significations de l'œuvre, — à moins de ne se résigner à maintenir les impasses —, doivent être prises en considération

à travers leur mouvement, leur dynamique, selon une oscillation totalisante au niveau même du langage.

3. Les raisons et les conditions de la jubilation, thème sans cesse repris par l'esthétique dès que l'on s'interroge sur la contemplation, peuvent ainsi donner prise à l'analyse. La fascination qu'exerce l'œuvre d'art tient au jeu des représentations et des fantasmes que l'oscillation métaphoro-métonymique amène. Les représentations en cause concernent l'œuvre qui, poème de sa propre création, se représente en son développement : mais aussi, quoique totalisantes, intemporelles, non dialectiques, ces représentations sont celles de la progression du sujet, de sa dialectique, de la scission de son moi figurée par le fantasme du double.

4. Enfin la question de la création exige un recours à celle de la paternité.

Grâce à cet ensemble de notions articulables nous aurions quelques chances de pouvoir examiner en retour les théories relatives au fantasme, à la projection, à l'identification, au transfert.

CONTRIBUTION DU TEST DE RORSCHACH AU PROBLÈME DE L'IMAGE

(résumé)

par

FUSSWERK-FURSAY et Mlle DJIAN (Paris)

Il est frappant de trouver au centre des préoccupations de deux philosophes qui ont marqué la pensée française contemporaine le problème de l'image.

Dans l'Imagination et dans l'Imaginaire, Jean-Paul SARTRE dénonce les erreurs et les confusions de la psychologie traditionnelle qui veut faire de l'image une perception dégradée pour arriver, à l'aide de l'analyse phénoménologique, à la conclusion que l'image est le produit d'une conscience imageante, originale et distincte de la conscience perceptive.

De son côté, Gaston BACHELARD, au moyen d'une analyse qu'il considère également comme phénoménologique, mais appliquée surtout au langage poétique, combat à son tour la position classique suivant laquelle c'est la perception des images qui détermine le processus de l'imagination et essaye de démontrer le caractère primitif et fondamental de l'imagination créatrice.

Les deux auteurs sont d'accord pour considérer l'image perçue et l'image créée comme deux instances psychiques d'ordre essentiellement différent.

Quel est l'apport du test de Rorschach à ces problèmes ?

Bien que dans l'esprit de son créateur l'interprétation des images ne fut qu'un cas particulier de la perception, l'utilisation

et le développement du test ont mis en évidence deux mécanismes tout à fait particuliers, celui de la Spaltung et du lien, mécanisme psychopathologique en premier lieu, mais psychologique pourtant en même temps ou, plus exactement, typologique trouvant leurs prolongements vers le normal.

Tout en s'appuyant sur la perception, le test de Rorschach cherche à dégager une vision du monde relative à la structure propre de la personnalité.

Par leur caractère spécial, les planches révèlent cette vision du monde qui s'approche du monde imaginaire en reléguant la perception à un rôle secondaire.

Les modifications quantitatives dans divers états malades allant d'une profusion d'images jusqu'à l'absence presque complète sont très révélatrices.

Le test de Rorschach apparaît comme un outil indispensable à une étude presque expérimentale destinée à éclairer le problème théoriquement posé par les philosophes.

ÉTUDE DU DESSIN D'ENFANT COMME MODE DE COMMUNICATION

par

Daniel WIDLÖCHER

On tient habituellement pour acquis que chez l'enfant le dessin est un mode d'expression privilégié. L'usage croissant qui en est fait à des fins pédagogiques, diagnostiques ou thérapeutiques, ne doit pas nous dispenser de nous interroger sur la nature de ce mode d'expression.

I. - Notre première inclination nous fait penser que l'image livrée par l'enfant reflète ce qu'il voit. Nous tenons, certes, compte de ses maladresses d'exécution, mais au delà le dessin de l'enfant serait lié à son mode de perception. Ce dernier, ou ces derniers expliqueraient l'originalité de son graphisme.

Il semble en réalité que l'élaboration du dessin d'enfant ne soit que faiblement subordonnée à ce qu'il perçoit :

a) On a toujours noté le très peu d'intérêt de l'enfant pour le dessin d'observation et pour le dessin utilitaire au sens de l'adulte.

b) Si ce que nous appelons, depuis LUQUET le réalisme intellectuel marque l'âge d'or du style enfantin, il faut observer qu'aucune étude psychologique n'a pu démontrer un rapport net entre ce style et le mode perceptuel de l'enfant. Depuis les études déjà anciennes de MEILI on sait la faible capacité de l'enfant pour appréhender les structures, en comparaison de son aptitude à saisir les formes globales; d'où sa propension à disposer

dans des formes globales une juxtaposition, mal articulée, de détails. Mais un tel mode perceptuel ne rend pas compte de toute les originalités du graphisme enfantin.

c) Enfin une expérimentation, encore inédite, nous a montré que lorsque à des enfants jeunes on propose de corriger les imperfections d'un dessin en leur montrant soit une reproduction fidèle de l'objet demandé, soit un dessin très schématique, c'est ce dernier, qui leur permet le mieux d'améliorer leur premier dessin : l'enfant corrige son dessin, non en le comparant au monde perçu mais en le comparant à des schémas graphiques nouveaux qui lui paraissent mieux rendre compte de ce qu'il voit.

d) Comme LUQUET l'a également montré c'est le hasard d'un dessin mal fait qui offre à l'enfant le moyen de signifier graphiquement un nouvel objet. Ceci confirme que l'enfant opère avec les formes graphiques comme avec le langage : des permutations, des oppositions, des analogies, des déformations inopinées élargissent son registre d'expression : ce n'est pas le perçu qui commande l'image, c'est l'image qui dans ses variations mêmes, fait découvrir à l'enfant son aptitude à rendre compte du perçu.

II. — Ceci nous conduit à l'hypothèse que chez l'enfant, le dessin est davantage un système de signes, une *séméiologie* au sens de SAUSSURE, que l'expression, directe, même malhabile de ce qu'il perçoit.

1° L'histoire de l'écriture nous enseigne que, partie d'une expression figurative des choses significées, elle est devenue ensuite entièrement subordonnée à la langue orale.

2° Chez l'enfant jeune le premier dessin est pratiquement contemporain de son premier essai de copier l'écriture des adultes. Tout se passe comme si, de manière conjointe, l'enfant découvrirait son aptitude à signifier graphiquement l'image qu'il a appris à déchiffrer et l'écriture dont il devine le pouvoir. Cette double expérience est comparable à celle qui lui fait découvrir avec joie le sens de l'image et sa déception de ne pouvoir déchiffrer l'écriture. De là naîtra la place si remarquable du dessin dans ses activités.

3° Il s'efforce d'ailleurs toujours d'associer texte et dessin. Au départ il place sous ses premiers dessins une vague ondulation, maladroite imitation de l'écriture. Plus tard sous ses personnages il inscrira leur nom, sans doute dans le souci de caracté-

tériser leur individualité qu'il est incapable de signifier par les particularités de son dessin.

4° Plus tard enfin, c'est au moment où il maîtrise définitivement l'écriture (et le dessin) qu'il en perd l'image conjointe, sauf lorsque de la bouche de certains personnages, il fait émaner leurs paroles, faute sans doute de pouvoir encore par l'image rendre compte de ces expressions verbales.

5° Si l'on considère que le propre du dessin enfantin est de *signifier* à l'instar de l'écriture, on comprend mieux la logique du réalisme intellectuel, dont tout à l'heure nous avons vu que l'étude de la perception infantile rendait mal compte : dans ce style tout est subordonné à la nécessité de signifier. Si les personnages sont représentés en transparence derrière le mur de la maison, les maisons, de chaque côté d'une rue, rabattues, c'est que par ces procédés l'enfant donne à son dessin un pouvoir accru de signification.

6° C'est également ce souci de signifier qui rend compte de l'étonnante économie de moyens dont fait preuve le plus souvent l'enfant et qui constitue un des charmes les plus grands de ses productions. Très souvent d'ailleurs dans une psychothérapie, c'est au moment où il se libère de certaines inhibitions et rend compte de fantasmes décisifs que le dessin se réduit à ses éléments les plus essentiels : dans le dépouillement de son graphisme, l'enfant abandonne le bavardage inutile des fioritures dont il agrémentait ses dessins précédents.

7° Enfin ceci nous explique pourquoi l'enfant entre 13 et 15 ans abandonne le dessin, qui se trouve réduit soit à de vagues graffiti à usage strictement personnel, soit à des imitations du dessin d'adulte. A cet âge en effet ses moyens lui permettent de prétendre à une imitation plus « visuelle » de ce qu'il perçoit mais son désir de signifier par le dessin s'évanouit. Les meilleures capacités verbales et mimiques, le rôle croissant de son activité imaginative secrète l'en détournent.

III. — Si l'on peut donc dire que chez l'enfant le dessin constitue un véritable système de signes comparables à une écriture, il faut maintenant marquer que ce système, d'un point de vue structural, est très différent de la représentation graphique de la langue. Ces différences méritent d'être soulignées, elles nous

révéleront selon quelles lois s'ordonne ce mode spécifique d'écriture.

1° L'image, par son caractère *motivé*, s'oppose au signe de l'écriture, tout à fait arbitraire, du moins dans notre système alphabétique. Mais cette motivation ne résulte pas d'un mystérieux accord avec les objets réels. De véritables styles de dessin permettent de dire que si dans un système particulier l'arbre par exemple est représenté de telle manière, la maison, l'avion le seront de telle autre. Le rapport symbolique entre le signe et l'objet n'est pas immédiat, mais s'insère dans un système symbolique global. Nous déchiffrons le signe en fonction de ce système. Si nous reconnaissons l'arbre sans hésiter c'est parce que nous l'inscrivons aussitôt dans un certain registre, qui est le style personnel du dessinateur.

2° Deuxième contraste entre le dessin et la langue écrite : à la linéarité des signes de l'écriture s'oppose la disposition spatiale des signes de l'image, ceux-ci s'ordonnent selon une disposition de voisinage.

Dans la langue les rapports spatiaux s'expriment dans la succession syntagmatique, c'est-à-dire dans une stricte temporalité de la lecture (ex. : cette maison, ces quatre fenêtre, etc...) ; dans l'image ces rapports sont immédiatement transcrits dans l'espace imaginé.

Inversement l'image rend compte difficilement de la succession chronologique malgré de nombreux artifices graphiques, alors que la langue en rend naturellement compte dans la succession même des terres du discours.

En somme, à la linéarité temporelle du signifiant linguistique nous opposerons la juxtaposition spatiale du signifiant graphique.

3° Dernier aspect du problème structural de la communication par l'image : le caractère discret du signifiant.

Apparemment dans l'image le caractère isolé, individualisable du signe disparaît. Le signe maison résulte de la juxtaposition des signes fenêtre, façade, toit, porte. En réalité dans l'image aussi le signe est individualisable mais de manière plus complexe.

Car dans notre exemple le signe porte n'existe pas individuellement, il n'est reconnaissable que comme partie de l'ensemble. Le signe maison peut donc être considéré comme unitaire dans la mesure où tous les éléments qui le constituent n'ont d'effet de sens que lorsqu'on les interprète à partir de l'ensemble,

de manière rétro-active. La lecture de l'image suppose donc un va-et-vient constant entre une forme globale et unitaire qui garantit l'effet de sens et des parties qui tirent de ce tout leur sens particulier.

CONCLUSION

Nous essayons ainsi de démontrer :

1° que le dessin de l'enfant est avant tout un mode de signifier le réel et est vécu par l'enfant comme un système d'écriture fondé sur l'image visuelle des choses et qu'il rentre ainsi dans le cadre de cette sémiologie générale dont de SAUSSURE appelait la naissance ;

2° que ce système possède ses lois propres d'organisation.

Pour conclure nous ne ferons qu'esquisser une des applications d'une telle compréhension du dessin. Le dessin d'enfant est par nature dessin pour autrui. Il suppose le déchiffrage par l'autre, et mieux encore il suppose que le lecteur y prenne un certain plaisir : « Regardez mon beau dessin. » De quelle nature peut être ce plaisir pris en commun si ce n'est comme pour le trait d'esprit dans l'émergence de sens du non sens des jeux de ligne et de couleur. L'enfant nous livre ses promesses, ses inventions graphiques pour qu'à les lire nous prenions le plaisir qu'il a mis à les faire. Comme système d'écriture il est comme le rêve ouvert aux effets de la condensation, du déplacement, et à toutes les transformations symboliques. C'est en approfondissant ces mécanismes que l'on peut mieux comprendre pourquoi le dessin occupe une place privilégiée dans l'exploration de l'inconscient de l'enfant.

**AUTOMATISATION DOCUMENTATION
ET EXPRESSIONS PLASTIQUES**

par

Claude WIART

Texte antérieurement publié dans « L'Encéphale », tome 53,
n° 5, 1964.

LA PERCEPTION ET L'IMAGINAIRE

Présentation d'un film

par

Claude LEROY, Thérèse LEMPÉRIÈRE, Roger ANGIBOUST,
André ROUSSEL

Service du Pr DELAY, Hôpital Ste-Anne
Service du Pr BOUDIN, Hôpital St-Antoine Paris.
Service du Médecin-Général RABOUTET, Centre de Recherche et
Enseignement de Médecine Aéronautique (C.E.R.M.A.)
Hôpitaux Psychiatriques de Villejuif et Perray-Vaucluse (Seine)

avec le concours de

Problèmes Humains dans les Zones Arides (Pro. Hu. Za)
Expéditions Polaires Françaises
Service Cinématographique des Armées

réalisé par

Éric DUVIVIER

(PRODUCTION SANDOZ-SCIENCEFILM)

On ne peut envisager l'élaboration perceptive sans évoquer
Léonard de Vinci :
un soir sous la pluie, en contemplation devant les taches

d'un mur humide, il décrivit à son ami Baltroffio cette belle chimère qu'il a dessinée.

Cette élaboration esthétique est un exemple caractéristique de projection visuelle.

Et pourquoi ne pas évoquer certains phénomènes de voyance que Jean-Paul SARTRE analysait ainsi dans l'IMAGINAIRE : « Il suffirait de formes faibles, se désagrégeant sous la vue, et se reformant sans cesse, des formes où le regard se perde, soit qu'il soit constamment renvoyé à des pointes d'épingles comme dans le marc de café, soit qu'il ne rencontre rien comme dans la boule de verre, bref des formes qui eussent la propriété d'exciter sans cesse l'attention, et de la décevoir sans cesse.

En 1818, le grand biologiste Purkynye décrivit les images lumière-ombre, obtenues en passant la main entre les yeux fermés et le soleil. Il discuta de ce phénomène avec Goethe.

Le support physiologique de ces perceptions est complexe.

La lumière excite la rétine, à partir de laquelle les influx nerveux se propagent dans les voies optiques. Les phénomènes rétinienens ne sont pas simples ; l'information lumineuse y subit un premier codage. Des phénomènes neuroniques complexes de convergence et de divergence réalisent un choix à l'entrée. Une régulation d'origine centrale s'y opère déjà.

De la rétine, les influx sont transmis le long du nerf optique, du chiasma, de la bandelette optique, pour aboutir au corps genouillé externe. A partir de ce relais, les radiations optiques se dirigent vers l'aïe striée du cortex cérébral, situé le long de la scissure calcarine.

Les influx sont analysés à ce niveau et intégrés au niveau des zones corticales avoisinantes, aires péri- et parastriées. Telles sont les voies visuelles spécifiques.

Des faisceaux les associent à d'autres formations. Certains sont allés directement ou indirectement par l'intermédiaire des tubercules quadrijumeaux antérieurs surtout, vers les systèmes non spécifiques, tels la formation réticulée du tronc cérébral, et le système thalamique médian, intra-laminaire.

Ces formations non spécifiques, par leur excitation et leur inhibition, vont moduler les réponses que nous avons vues tout à l'heure se développer au niveau cortical, et c'est leur ensemble, résultat des excitations et des inhibitions des régions spécifiques et non spécifiques qui va constituer la base physiologique de la perception.

On obtient ainsi une modification mouvante et permanente de l'ensemble des réponses sous l'influence d'une simple excitation lumineuse. Toutes ces formations ont contribué à l'élaboration d'un message nerveux complexe, dont l'électro-encéphalogramme effectué sur le scalp nous donnera une image grossière, indice de ce qui se passe dans l'encéphale.

Chez le sujet normal, dont l'électro-encéphalogramme est enregistré sur ce montage longitudinal, la stimulation lumineuse intermittente, inscrite en bas, entraîne les rythmes cérébraux de façon variable selon la fréquence des éclairs.

Dans les expériences physiologiques, l'observation ne nous donne pas le sens de la stimulation pour le sujet ; au contraire, en psychologie, l'expérimentateur recherche la communication d'une signification.

Nous prendrons comme type de situation expérimentale, les tests projectifs visuo-perceptifs, qui ont été introduits par RORSCHACH en 1920, et dont on a vu différentes variantes se multiplier par la suite. L'intérêt de ces tests est d'amener le sujet à donner des interprétations, à élaborer des perceptions, à partir de tâches ambiguës non significatives à priori, et de permettre la présentation de planches standardisées à des individus variés, que l'on pourra comparer entre eux et diversifier.

Dans ces planches, tirées du test de Holtzmann les déterminants conduisant à l'interprétation peuvent être :

la couleur : « un lac »...

le mouvement : « un envol d'oiseaux »...

la forme le plus souvent : Dans cette planche retournée par le sujet, « un vautour »...

Dans cette autre planche, « des cavaliers sur les côtés » ou en haut « des pélicans ».

L'interprétation peut être globale : « danse autour d'un feu »...

ou partielle : « deux têtes d'indiens »

En pathologie les réponses se différencieront des réponses habituelles dans deux directions : incapacité de structurer des organiques (épileptiques ou déments) avec les dénominations couleur « du rouge et du noir », élaboration autistique chez les déliants « la machine à me dissocier parce que ça tire des 2 côtés ».

La perception se construit ainsi à partir de données non significatives. Dans certaines situations exceptionnelles, la pau-

vreté de l'environnement peut amener une faillite des mécanismes de structuration perceptive :

les hallucinations rapportées par les navigateurs solitaires... ou par les sahariens perdus dans le désert... ou par les membres des expéditions polaires.

La pathologie réalise des isolements partiels : l'ophtalmopathe qui comble son scotome par un tas de pierres imaginaires, s'arrête là où il pourrait le rencontrer, le critique là où il est invraisemblable. Dans une série d'expériences réalisées à l'Université Mac Gill de Montréal, HEBB a ouvert la voie à l'étude systématique de ces phénomènes.

Le principe de ces techniques consiste à réduire et à uniformiser l'apport sensoriel visuel, auditif, tactile et proprioceptif. On voit ici comment se pratique cet isolement. Il doit être particulièrement soigné au niveau des extrémités, surtout des mains, avec immobilisation des grandes articulations. Les perceptions vécues sont très variables d'un sujet à l'autre ; après une période de latence, au milieu de troubles du schéma corporel, de la notion du temps vécu, se produisent des perceptions visuelles, parfois réduites à des taches élémentaires faiblement colorées, mais pouvant aboutir chez certains sujets, à des visions plus structurées, géométriques, voire même figuratives.

L'enregistrement sur magnétophone permet une corrélation temporelle précise avec les données du tracé électro-encéphalographique. Ces perceptions sont toujours contemporaines d'un niveau de vigilance normal.

Lorsque l'état de vigilance se dégrade, le sujet ne raconte plus rien et s'endort progressivement.

L'enregistrement polygraphique de la fréquence cardiaque, respiratoire, et de l'actogramme, permet à tout moment d'être renseigné sur les réactions végétatives.

Les résultats de ces expériences intéressent au plus haut point la médecine de l'espace :

Le pilote des engins cosmiques évolue dans un champ sensoriel vide en l'absence de pesanteur ;

Privé de ses cadres de références habituelles, il risque d'être livré aux illusions de ses productions imaginaires.

Une connaissance précise du mécanisme de ces illusions est indispensable pour la sélection et l'entraînement des futurs équipages de l'espace.

Un autre type d'expériences est possible ; au lieu de modi-

fier l'environnement, on modifie la réceptivité du sujet à l'aide de drogues hallucinogènes par exemple.

A cause de son innocuité, de sa courte durée d'action, 3 à 4 heures, nous avons choisi la Psilocybine.

Ces distorsions perceptives, parmi les plus caractéristiques, sont extraites d'une centaine de protocoles d'expériences réalisées avec une dose standard, et dans des conditions d'environnement identiques. Elles apparaissent 20 à 30 minutes après l'ingestion de la drogue. Elles sont contemporaines de modifications végétatives et électro-encéphalographiques. Elles font partie d'un tableau complexe : modification du niveau de conscience, dépersonnalisation, désocialisation, à la faveur desquels s'extériorise sur un mode esthétique et souvent esthétique, tout un monde imaginaire et phantasmatique.

Nous avons cherché à corréler ces expériences personnelles avec celles qui sont observées par ces mêmes sujets au cours des autres situations expérimentales : Isolement sensoriel et lumière intermittente subfusionnelle.

Actuellement dans tout Laboratoire d'électro-encéphalographie, il est possible d'étudier ces perceptions décrites par PURKYNNE avec le stroboscope électronique introduit en clinique par GREY WALTER vers 1949, et de les corréler avec le tracé électro-encéphalographique simultané.

Le sujet étant installé, le magnétophone enregistre ce qu'il dit. La simultanéité d'enregistrement est fondamentale pour supprimer les modifications apportées par la mémoire dans ces descriptions. Son tracé montre un entraînement discret et variable dans le temps sous la lumière intermittente.

La fréquence et l'intensité des éclairs modifient de façon nette la qualité de ces perceptions et l'aspect simultané de l'entraînement du tracé électro-encéphalographique.

Dans chaque série de stimulation, cet entraînement évolue nettement dans le temps.

Les fréquences de la lumière intermittente subfusionnelle se situent entre 4 éclairs par seconde et le point critique de fusion.

Les éclairs sont brefs et la forme de la lampe et des éclairs, la couleur de la lumière influencent peu les perceptions obtenues yeux fermés.

On utilise de préférence une lumière mono-chromatique rouge émise par une lampe silencieuse.

Au cours d'expériences d'une minute, à fréquence stable, ici 10 éclairs par seconde, le sujet ferme les yeux et décrit.

Au papillotement perçu yeux ouverts, va succéder l'organisation de formations géométrico-chromatiques mouvantes qui vont s'enchaîner les unes aux autres, par des passages progressifs ou brusques.

A la fin de la stimulation qui a lieu maintenant, le sujet garde les yeux fermés et perçoit des effets visuels consécutifs : la post-image. Du point de vue électro-encéphalographique, après arrêt de la stimulation lumineuse intermittente, le tracé s'aplatit jusqu'au moment où réapparaît le rythme alpha à la fin de la post-image. Une nouvelle expérience est réalisée à fréquence moins élevée : 6 éclairs par seconde. Les perceptions y sont plus pauvres dans l'ensemble, et plus simples.

Mais particulièrement nettes ici, bien que se voyant dans les autres expériences, on note, au cours de cette stimulation stable en fréquence et en intensité, des variations de vitesse des mouvements, et des modifications de profondeur du champ perceptif.

La post-image est plus courte que pour les fréquences plus élevées. Dans cette troisième expérience, à 15 éclairs par seconde, les perceptions sont nettement plus riches. L'aspect esthétique de certaines de ces images souvent plus belles que la réalité, pose le problème de la création artistique.

Rappelons cette phrase de Paul KLEE, « Je suis insaisissable dans l'immanence ».

De toute façon, leur complexité impose un choix descriptif forcément partiel.

La post-image ici est plus riche et plus longue.

Plus de 50 protocoles de sujets normaux ont été dépouillés de cette façon, ce qui permet une cotation et une différenciation individuelle qu'explicitent ces courbes :

Le nombre d'éléments rapportés par chaque sujet sur la courbe supérieure, leur diversité sur la courbe inférieure indiquent la richesse et la redondance des réponses de chacun.

Les aspects qualitatifs individuels sont cotés de même.

Les réponses électriques sont aussi variables.

Mais on peut simplifier les perceptions et le tracé du sujet normal en diminuant les variations individuelles par l'injection de diverses substances épiléptogènes, ici le Bémégride.

Parallèlement à la simplification du tracé, ces drogues en-

traînent une simplification perceptive, appauvrissement formel, avec souvent rapprochement du champ perceptif.

Ces myoclonies sont vécues comme éloignement d'un stimulus nociceptif. Il n'y a plus de post-image ici.

Ce tableau montre l'évolution vers la simplification formelle au cours de l'injection avec tendance à la normalisation lors de l'élimination du produit, pour 13 protocoles.

Ceci traduit une perte des possibilités projectives dans la perception d'un stimulus trop intense pour un sujet donné.

Cette simplification se retrouve chez l'épileptique photogénique. La simplification perceptive, les différents types de réponse électro-encéphalographique paroxystique, les myoclonies, sont trois aspects d'un même phénomène. La normalisation thérapeutique par les drogues anti-comitiales permettra, avec la réapparition d'un tracé normal, un retour à des mécanismes perceptifs et projectifs habituels.

Chez le dément, l'impossibilité de structurer ses perceptions se retrouve ici, comme au cours de l'utilisation des tests projectifs. Ce sont des perceptions pauvres, essentiellement chromatiques, il n'y a pas d'effet consécutif.

Ceci est encore plus net pour certaines fréquences de stimulation entraînant un recrutement spatial caractéristique sur ce tracé. A l'inverse, la Psilocybine enrichit les perceptions de la lumière intermittente.

Chez 30 sujets, l'expérience a été faite par tranches d'une minute de stimulation lumineuse, suivie d'une minute d'étude de la post-image. L'injection progressive par voie veineuse du produit, entraîne chez le sujet normal, une distorsion de plus en plus grande des images géométrico-chromatiques mouvantes, qui deviennent analogiques puis hallucinatoires.

La post-image s'enrichit et s'allonge considérablement.

Une nouvelle série de stimulations en cours d'injection fait apparaître des phénomènes de plus en plus complexes, voire franchement figuratifs. La post-image est alors contaminée par les perceptions de la stimulation précédente, se traduisant ici, par un simple changement de couleurs des perceptions phantasmatiques.

A son tour la post-image contamine la perception de la stimulation suivante, et les phénomènes sont de plus en plus difficiles à expliciter par le sujet.

La quantité de drogue injectée pour obtenir ces effets étant

variable, on peut ainsi, dans une certaine mesure, définir un seuil hallucinatoire.

Chez les malades délirants les phénomènes sont comparables : après un début normal, les réponses prennent un caractère analogique,

« des sortes de vagues »... « c'est... comme un lac »...
« ça ressemble à un chardon »...

Il en est de même au cours de la post-image,

« on dirait un oiseau »... « oui c'est un oiseau »... « il s'en va »...

Ici le caractère hallucinatoire de la perception est manifeste.

Chez cet autre malade, toujours succédant à des perceptions habituelles, s'organise une hallucination transitoire :

« le coffre-fort du voisin »...

Puis les images redeviennent normales.

Enfin, de façon beaucoup plus typique, le sujet peut construire un délire figuratif systématisé, dont il affirme la réalité.

« Pourquoi me faites-vous voir tout ça avec vos machines »...

Ces mêmes sujets, traités par drogues neuroleptiques, retrouveront progressivement une perception normale.

On peut ainsi contrôler l'action des drogues anti-hallucinatoires. A la lumière d'expériences de ce genre, les mécanismes imaginaires se révèlent comme un élément fondamental de l'acte perceptif. Toute perception est une confrontation permanente entre le réel et l'imaginaire.

DE L'EXHIBITION A LA PEINTURE

par

P. BOUR

Jusqu'au dernier moment, je n'ai pas su si je pourrais vous présenter les dessins et peintures de ce jeune ami de talent dont la destinée et même le démarrage artistique ne sont pas sans rapport avec de sérieuses perturbations psychologiques.

Quand je lui précisais que je lui demandais ses œuvres pour une exposition d'art psychopathologique, il en fut très affecté car l'art devenu pour lui la matière même de son affranchissement ne devait en aucun cas le faire retomber entre les mains des psychiatres.

Inculpé en effet pour une affaire de mœurs (il s'exhibait devant des fillettes), gardé en liberté provisoire avant son jugement, il nous fut adressé en consultation par le juge d'application des peines. Il était alors âgé de 28 ans, marié, avec deux enfants.

Suivi en psychothérapie sous le bénéfice d'un transfert positif particulièrement intense, il commença par défouler sa propre histoire sous la forme d'un conte allégorique, ma foi, fort bien tourné et digne d'être publié.

Il s'agit d'un drame en deux épisodes. Le personnage central, auquel il s'identifie, est une « jument, grise comme la cendre, discrète comme le printemps, et aussi intelligente que le premier de la classe, qui avait pour prénom Castille ». Celle-ci souffrante sous le harnais est victime de la rage d'un fermier, une sorte de brute qu'il appelle Ramord ou il projette les actes d'autoritarisme subis dans son enfance : « Qu'il dit n'importe quoi, qu'il fit n'importe quel geste il en sortait toujours du pus,

l'abcès était au fur et à mesure alimenté par le sang boueux des mauvais chemins. » Au soir d'une journée exténuante où Castille a peiné plus que de coutume sous le fouet et les imprécations, les animaux, les oiseaux du voisinage lui viennent en aide et se laissant choir, elle s'endort au bord du fossé. Suit le second épisode, le rêve de la jument où elle assouvit sauvagement sa vengeance contre Ramord.

Peu de temps après nous avoir confié cette nouvelle, que nous lui avions conseillé d'illustrer, le jeune auteur traverse une crise d'exaltation de type hypomaniaque qui nécessite son internement durant deux mois. A la sortie de l'hôpital psychiatrique, il faisait la synthèse de lui-même. Plus proche de sa femme qu'auparavant, plus apte à assurer le gagne-pain de sa famille.

Dégagé de la menace du tribunal (une condamnation restreinte avec sursis fut obtenue à la faveur d'une expertise psychiatrique) il ne se trouvait traversé par des vestiges de tendance à l'exhibition que lorsque son père lui rendait visite, lui prodigant des encouragements aux effets à rebours ou lorsque le délégué à la liberté surveillée brandissait malhabilement la menace d'une sanction en cas de récidive.

S'essayant à des petits poèmes dont la veine n'atteignait point celle du conte, je l'invitai à s'exprimer plutôt par le dessin.

C'est alors qu'utilisant tous ses moments libres pour fréquenter l'école des beaux-arts, il mania le crayon gras et bientôt la peinture découvrant en lui-même l'utilisation d'une énergie, cette fois paisiblement dépensée lui permettant de se manifester à autrui par une voie suppléant avantageusement l'exhibition provocatrice.

Ce sont ses oeuvres, soit allégoriques et imaginatives à portée symbolique, soit débouchant peu à peu sur la découverte de l'objet qu'il m'a permis de vous présenter.

Au travers de cette expression plastique, nous assistons à un phénomène digne d'intérêt à plusieurs titres.

La découverte de ce nouveau mode d'expression à *condition qu'il soit reconnu par d'autres comme valable*, le dispense d'autres formes d'exhibition. Depuis plusieurs mois, il n'est plus tenté de retomber dans ses impulsions antérieures.

D'autre part, on assiste à la genèse d'un art qui se cherche à travers les souffrances inséparables de cette révolution, de cette re-création inconsciente dont il fut le siège.

L'évolution de son expression plastique est passée par trois phases successives :

1° d'abord le *dégagement du monstre* (ce monde magique qui l'empoignait) avec la saine utilisation de son agressivité incons-



FIG. 1. — *Le mal emportant son capitaine (symbolisé par le serpent) mort au champ d'honneur.*



FIG. 2. — *Le recul du monstre.*

ciente apprivoisée dans ses tâches journalières ou sur le mode artistique. (cf. fig. 1 et fig. 2).

2° l'affirmation de soi : dans « fantomas », l'arbre aux six bras (cf. fig. 3), l'exhibition devient consciente. Sur d'autres plan-

FIG. 3. — *Fantomas.*FIG. 4. — *Accouplement.*

ches stylisées, avec une part symbolique, la tentative de rapprochement sexuel est acceptée (cf. fig. 4), dégagée de l'impuissance, rançon de la peur (cf. fig. 5).

3° enfin, une phase plus classique, la *découverte du monde* des couleurs et *de la peinture* pour elle-même ; puis apparaissent les caricatures de personnages rencontrés ou imaginés ; enfin les objets observés en eux-mêmes, les études.



FIG. 5. — *Impuissance.*

Ainsi, un chemin inverse à celui de Léonce Deléglise (1), commençant par l'objet, puis se dépersonnalisant faute d'avoir rencontré quelqu'un et se répandant comme Goya dans le fantastique.

Ici, c'est comme si le but virtuel caché inconsciemment derrière l'exhibition — *la reconnaissance de sa virilité* (2) — lui avait

(1) Cf. article page.

(2) Virilité rabattue brutalement par son père et difficile à dégager de son stade infantile.

permis de recourir, une fois déculpabilisé, à un mode indirect d'expression de lui-même : l'expression plastique. Cette expression l'aida à s'affirmer et à se frayer des contacts valables dans la mesure où ils étaient reçus par autrui.

« Toutefois, la perspective de sa réalisation n'allait pas sans lui faire peur car pour arriver à sa vraie personnalité où trouverait-elle un magicien ? A notre époque, pensait Castille, il ne devait plus y en avoir beaucoup et pourtant ce jour elle le sentait comme un malade sent la mort rôder à son chevet, elle le voyait venir comme l'on voit un vent de sable à des dizaines de kilomètres et qui finit par vous surprendre avant que vous ayez pu lui opposer la moindre résistance. Elle redoutait aussi ce jour car il lui faudrait repartir à zéro dans une nouvelle existence et surtout réussir car pour elle c'était une question de vie ou de mort... Elle était impuissante (la jument) parce qu'attelée par une société incapable de découvrir dans sa nature simple toutes ses possibilités ni le terrain virginal nécessaire à l'épanouissement de ses rêves, elle savait qu'à la moindre défaillance Ramord la conduirait au boucher : elle y serait dépecée, broyée par des gens et passerait sur cette terre comme une mouche n'ayant pu pondre ses œufs (1). »

Ce risque lui laisserons-nous courir... ou bien lui offrirons-nous l'autre risque, celui de s'exprimer selon son style et de rencontrer des partenaires valables ?

(1) Citations du conte « la jument grise ».

**SOCIÉTÉ FRANÇAISE
DE PSYCHOPATHOLOGIE DE L'EXPRESSION**

SÉANCES DU 17 AVRIL 1964

**PSYCHOSE AIGUË ÉPILEPTIQUE
CHEZ UN ARTISTE PEINTRE**

par

A. LAURAS, M^{lle} MASSON, G. LEROY et R. ROBERT

Les relations entre expression picturale et épilepsie ont été abordées par de nombreux auteurs (VINCHON, GASTAUT, RÉMY, M^{me} MINKOWSKA, Z. HELMAN).

L'observation que nous rapportons présente quelques particularités :

— la relation étroite entre l'évolution de la production artistique et les deux épisodes psychotiques aigus que nous avons observés ;

— l'aboutissement à l'extinction « post-critique » de toute activité plastique ;

— les modalités d'installation de la rechute, succédant à une séance prolongée de stimulation lumineuse intermittente.

I. CLINIQUE

M^{me} B., âgée de 31 ans, a été hospitalisée à deux reprises dans le Service en 1961. La première fois (du 28 janvier au 25 février 1961), il s'agissait d'un syndrome d'excitation délirante, d'allure maniaque.

Le début, brusque, remontait à une huitaine de jours avec exagération progressive de troubles du comportement, apparition de fausses reconnaissances, d'illusions et d'hallucinations et de délire.

Elle voit dans toutes les personnes qui l'entourent une double personnalité : l'une apparente, l'autre profonde (cette dernière pouvant être méconnue des intéressés eux-mêmes). Elle leur crie néanmoins « bas les masques ». Toutes ces capacités nouvelles lui donnent l'impression d'être une femme supérieure dépassant les

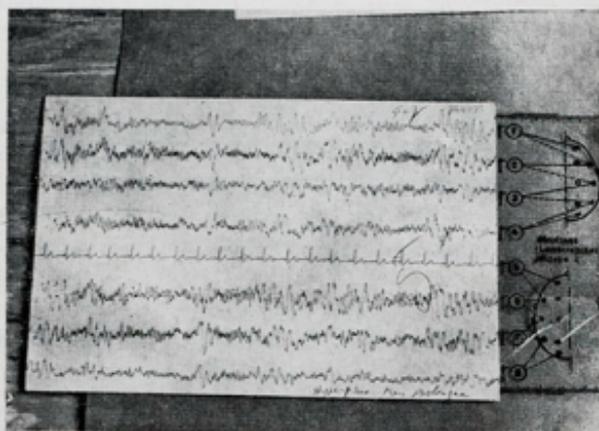


FIG. 1

limites du normal. Ceci l'inquiète et lui fait peur car, dit-elle, elle ne pourra pas tenir.

Dans le service, il lui semble être Alice aux Pays des Merveilles : tout est beau, esthétique, merveilleux. Chaque nouveau visage lui rappelle un visage ami. Très rapidement ensuite, les éléments délirants passent au 2^e plan, derrière l'excitation psychique de plus en plus franchement maniaque.

Il s'agit donc d'une manie atypique. D'ailleurs, l'anamnèse va retrouver non seulement la notion d'épisodes dépressifs antérieurs, mais aussi celle de pertes de connaissance.

1. Les premiers troubles sont apparus à l'âge de 15 ans (1944) sous forme de pertes de connaissance qui n'avaient pas les caractères typiques de crises d'épilepsie mais qui se reproduisaient assez fréquemment pour amener en 1954 une consultation neurologique (P^r HAGUENEAU).

L'électro-encéphalogramme montre à l'époque :

« L'hyperpnée provoque rapidement et de façon durable de longues bouffées
 • d'ondes lentes rythmiques de 3 cycles-seconde de grand voltage se projetant de
 • façon bilatérale symétrique et synchrone dans les régions antérieures sans aucune
 • anomalie focalisée. »

A la suite de cet examen un traitement anticomitial est institué.

2. En 1958, s'installe un syndrome dépressif avec inhibition psychomotrice et des idées de suicide. A cette occasion, une encéphalographie gazeuse est pratiquée qui est normale et suivie d'une nette amélioration de l'état morbide. Une brève période dépressive (une semaine) est retrouvée en 1960.

Les examens complémentaires réalisés dans le Service confirment l'hypothèse de psychose aiguë chez une épileptique :

a) *L'électro-encéphalogramme* montre des anomalies paroxystiques nombreuses évocatrices d'épilepsie à expression temporelle (fig. 1).

b) *Les tests psychologiques* : QI : 131 V ; 117 P ; T 126.

Le Rorschach : 19 R

F + % = 66 % 2 K } 1,52 C

Signes pathologiques de Piotrowski : 7 épileptiques ; 4 organiques.

Sous traitement associant neuroleptiques et barbituriques, la guérison de l'accès psychotique se produit en moins de 3 semaines, et la malade sort après un mois d'hospitalisation.

Elle est revue au bout de 2 mois. Elle est alors franchement déprimée mais sur un mode mineur, permettant à la malade de rester chez elle. Finalement, elle reprend une existence normale, et notamment, elle se montre capable de reprendre son professorat de dessin à la rentrée scolaire de septembre 1961.

Le 6 novembre 1961, à l'occasion d'un examen de contrôle à la consultation du Service, elle subit une séance prolongée de stimulation lumineuse intermittente (C. LEROY), dans le but d'étudier l'influence de cette stimulation sur la production esthétique, au cours de laquelle elle exécutera deux tableaux. En sortant de cette séance, elle discute de problèmes d'esthétique et de communications interpersonnelles, le tout sans phénomène pathologique évident. Mais, le soir même, elle parle de cette expérience avec son mari, se dit enchantée, estime que cette peinture sous stimulation lumineuse intermittente « la révèle à elle-même ». Elle aborde son problème essentiel, l'Infini, Dieu et le Diable. Elle lit un livre « Présence de Satan », qui l'inquiète.

Le lendemain, elle rencontre un professeur d'éducation physique, la trouve très belle, lui parle de philosophie mais elle lui paraît dangereuse, et elle découvre l'existence du mal. Dans la nuit, le nouvel épisode psychotique s'installe : son fils a des cauchemars, elle lui donne 2,5 cgr. de gardénal, et à un moment « il se dresse comme un petit démon très pur » ; elle se sent alors en proie à l'attaque du diable auquel elle résiste en priant. Puis, elle vit 24 heures d'expériences magiques, de lutte contre le démon et de recherche de Dieu, avec d'innombrables significations magiques et interprétations rétrospectives. Par exemple, 1 l'unité, 3 le divin, le noir c'est le mal, le blanc c'est le bien, sauf dans la religion hindoue qui en fait la synthèse.

Elle a acheté il y a quelques jours pour 149 NF de vêtements pour son mari, et par hasard pour 149 NF pour elle-même, cette égalité est un signe. Au théâtre, il y avait 2 places libres à droite, et 2 autres libres à gauche, c'est un signe.

La journée suivante va aller crescendo d'interprétations magiques en interprétations magiques ; tous les présages constituent un jeu manichéiste avec Dieu, le diable et les gens à sauver, elle-même jouant le rôle de prophète, essayant de ramener à Dieu tous les égarés.

Le soir, elle est à nouveau hospitalisée dans le Service. Le syndrome de dépersonnalisation paraît prévalant et les thèmes délirants (cosmiques, mystiques, religieux gravitent autour).

Ce second épisode évolue ensuite comme le précédent : très rapidement, les thèmes délirants s'estompent pour laisser place à l'excitation avec expansion euphorique de l'humeur. La malade sort stabilisée du Service au bout de six semaines. Depuis cette époque avec deux ans de recul, elle n'a pas fait de nouvel épisode aigu.

Elle a repris une existence sociale normale, à cette réserve près que sur notre conseil, elle travaille désormais au Centre d'enseignement par correspondance.

II. L'EXPRESSION PLASTIQUE

M^{me} B. a fait de brillantes études aux Beaux-Arts de Toulouse. Elle est professeur de dessin. Les qualités de sa technique



FIG. 2

sont solides et indiscutables. En plus de son activité d'enseignement, elle a toujours eu une production artistique « personnelle ».

Au début peintre figuratif, elle évolue vers l'abstrait le maximum d'abstraction coïncidant avec les épisodes psychotiques de 1961.

Notre iconographie remonte à 1959, et s'arrête en 1962, année où elle cesse de peindre. Dès 1959, elle tend à se détacher de la forme, elle cherche davantage à rendre l'ambiance, le vécu d'un moment. La référence à la réalité sert uniquement de motif de fond sur lequel elle donne libre cours à la création imaginative, au jeu des couleurs, de la composition, du rythme (juin 1959, Parc Monceau, fig. 2).

La même tendance se retrouve dans d'autres toiles réalisées pendant et après les vacances : marine, rizière, « achevé sur certaines mesures insolites du sacre du printemps... impression

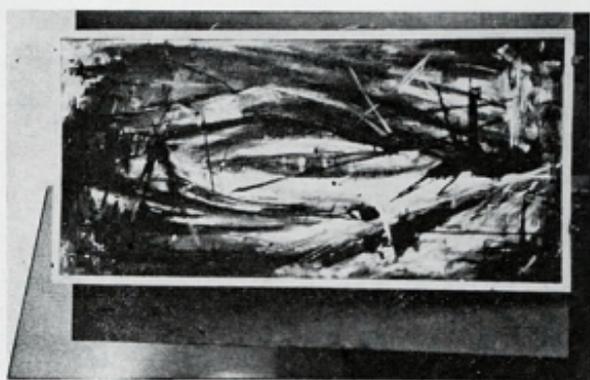


FIG. 3

« d'eau... exécuté dans le calme. » « Incantation ou Jeu », inspiré de la musique de Debussy, après avoir écouté longuement la musique.

Ainsi, jusqu'en janvier 1961, elle est dans une période féconde. Elle est « normale », calme ; ses toiles sont structurées.

Janvier 61 : « Combat ». Huit jour avant le premier épisode psychotique. Toile où dominent les rythmes verticaux, où les couleurs vives (rouge-bleu) disparaissent au profit des noirs et des couleurs neutres (fig. 3).

« Naufrage » : (juillet 61) : effectué après la sortie du Service, en phase dépressive. Il ne subsiste que des traces noires dynamiques et tourbillonnantes avec importance des kinesthésies (peinte dans le désespoir... impression de prison, d'écrasement, de chute. — Fig. 4).

Ensuite, le monde se reconstruit. Les formes géométriques réapparaissent. Dans certains rectangles (« Ma petite fenêtre »), on revoit les couleurs de « Forêt Noire », l'une de ses œuvres préférées. « Des volumes sont représentés dans l'espace, dans un



FIG. 4

équilibre parfait, sur un fond dense en mouvement » (souvenir de la première expérience délirante). Il y a moins de kinesthésies, mais les représentations sont encore très dissociées.

En octobre 1961, le cercle réapparaît. D'abord, un trou entouré de vibrations, où elle cherche à reproduire « le vécu de son expérience cosmique ». « Un tableau gris clair et blanc, com-

posé de grandes nuées en mouvement avec une sphère blanchâtre transparente et lumineuse, symbole de la forme, du volume le plus parfait » (fig. 5).

En novembre 1961, s'intercalent les tableaux en rapport avec la stimulation lumineuses intermittente. Ces peintures de



FIG. 5

visions, jugées très belles par la malade, paraissent pauvres, peu vivantes. Les formes et les couleurs ne sont significatives que pour elle.

Les dernières œuvres, réalisées après le second accès délirant sont très comparables à celles qui ont suivi le premier.

Le même effort de reconstruction de l'objet est retrouvé. On

y voit cercle, carré, rectangle, fenêtre sur le Forêt Noire, les mêmes kinesthésies, la même difficulté d'organisation d'un ensemble. Mais son effort ne peut se poursuivre. Elle ne peut restituer ni le vécu de la dépersonnalisation, ni retrouver son style antérieur. Elle préfère arrêter de peindre alléguant l'impossibilité et l'inutilité de rendre ce que désormais elle garde définitivement en elle, et qui est incommunicable.

III. DISCUSSION - CONCLUSION

1. Sans doute, l'épilepsie n'explique-t-elle pas tout dans l'histoire psychiatrique de cette malade. Des éléments hystériques jouent probablement un rôle important dans certaines des pertes de connaissance et dans certaines réactions psychologiques inter-critiques.

En ce qui concerne les deux épisodes psychotiques aigus, par contre, de nombreux arguments peuvent être réunis en faveur de l'épilepsie : brusquerie des débuts, caractère abortif de l'évolution, altérations concordantes de l'électro-encéphalographie, tests psychologiques. La récurrence, sous l'influence de la stimulation lumineuse intermittente nous paraît un argument supplémentaire en faveur de ce diagnostic de psychose aiguë épileptique.

2. Sur le plan plastique :

a) L'étude chronologique de sa production montre qu'il a eu une modification de son style en coïncidence avec le début de la psychose : abandon de certaines couleurs, disparition de la forme. La toile « Combat » constitue un véritable point de rupture et marque le début de l'épisode pathologique.

b) Les deux phases de guérison sont identiques, et marquées par la réapparition de formes géométriques élémentaires (carré, cercle) au milieu de taches dynamiques et vibrantes. Il s'agit pour elle de tentatives de recréation du monde après l'expérience déréelle.

c) L'expérience inqualifiable, non communicable, la marque définitivement, lui interdit le retour à sa technique passée.

Finalement, en février 1962, elle abandonne la peinture. « J'ai été deux fois de l'autre côté du miroir..., les chercheurs de la perception ne rencontrent qu'un mur d'acier sur lesquels ils s'égratignent. »

Cet abandon de la peinture permet d'affirmer que, malgré les apparences, cette malade n'est pas guérie en profondeur.

**RÉFLEXIONS
SUR L'ŒUVRE PEINTE D'UN MALADE MENTAL
MONOGRAPHIE**

par

P. ROYER, G. VANET et M^{me} GALLAND

Les sept hospitalisations de B... Joseph au Centre Psychothérapique de Nancy, nous ont donné l'occasion de nous pencher sur le problème de la production artistique des malades mentaux, Joseph B... en effet, dès sa première admission en 1957 fréquenta assidûment l'atelier d'ergothérapie de peinture, et peignit des copies de reproductions de tableaux célèbres, tel certain paysage de Manet, ou autres. Après quatre ou cinq œuvres de style classique, révélant d'ailleurs un certain talent, notre malade peignit sur toile pour la première fois en 1960 un tableau énigmatique chargé de symboles et de réminiscences mythologiques qui nous surprit par l'imagination exubérante qu'il révélait. Plus récemment, en avril 1962, B... a pyrogravé et peint sur bois un nouveau tableau chargé d'images bibliques et terrifiantes, présentant, nous semblait-il, un réel intérêt psychiatrique.

L'on peut se demander pourtant s'il existe un art de la folie, et DUBUFFET écrit : «...il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou ». Néanmoins, l'œuvre peinte d'un malade peut retenir l'attention d'un psychiatre, non pas tant bien sûr d'un point de vue esthétique, que comme moyen de communiquer avec un patient qui est par ailleurs peu communicatif.

C'est notre observation à propos de Joseph B... que nous voudrions relater ici. Avant d'aborder l'œuvre peinte, nous présenterons l'auteur sous ses aspects biographique et pathologique.

ASPECT BIOGRAPHIQUE.

M. B... Joseph est né le 29 décembre 1915 à Wileika (Pologne). Il se présente actuellement comme un sujet de taille moyenne, au regard vif, au visage assez fin, sans caractère slave, ni oriental pouvant révéler son origine.

Issu d'une famille modeste, B... perdit son père très jeune à la guerre de 1914-1918, et vécut ensuite à Leningrad avec sa mère qui s'y était réfugiée. Jusqu'en 1940, il demeure en Russie où il acquiert des grades universitaires, et participe en tous cas à la vie étudiante de la ville. Ses études furent interrompues par la guerre Russo-Finlandaise en 1939. En 1940, B... revient à l'Université pour être en 1941 intégré comme aspirant dans l'armée Russe lors du conflit germano-russe. Il combat jusqu'en 1943, date à laquelle il est fait prisonnier, mais il s'évade deux semaines plus tard dans des conditions très périlleuses. Durant deux ans il aurait ensuite travaillé en Europe Occidentale, dans la culture. Puis il s'engage dans la légion étrangère en 1945 pour 5 ans. Il séjourne 3 ans en Indochine, 3 ans en Afrique. Puis de 1951 à 1957 son curriculum est très imprécis : il aurait effectué plusieurs emplois de manœuvre de force dans les villes industrielles d'Alsace-Lorraine.

De 1957 à 1962, la vie de B... se partage entre le chômage, quelques vellétés de travail et sept hospitalisations au Centre psychothérapique de Nancy.

De ce curriculum, nous retenons :

— l'origine Russo-Polonaise, qui trouve écho dans l'œuvre peinte ;

— la formation universitaire du sujet à une période sociale particulièrement perturbée qui n'a pu manquer de marquer sa personnalité dont le niveau mental apparent est du type normal supérieur ;

— Les pérégrinations militaires qui évoquent un élément de déséquilibre chez un sujet déclassé et transplanté.

Il est intéressant de lire ce que Joseph B... écrit lui-même de son curriculum :

« ...Depuis mon jeune âge j'avais éprouvé le désir de devenir écrivain, ce qui dès lors me distingua de mes camarades, mais le sort en décida autrement et fit qu'au lieu de tenir une plume dans mes mains, je dus tenir un fusil, un revolver ou une grenade, et plus tard, une fourche ou une pelle pour décharger des wagons de coke.

« ...Lorsque je fais le bilan de ma vie, si riche par la diversité des événements et des personnes que j'ai connues, je ne puis tirer que cette triste conclusion : que le monde contrairement à la saine logique humaine, ne va pas vers le progrès et l'épanouissement, mais vers la décadence et sa destruction... »

Nous avons relaté longuement le curriculum de B... et même son autobiographie, car l'œuvre peinte que nous nous proposons d'examiner ne peut évidemment pas être scindée de son auteur.

ASPECT PATHOLOGIQUE.

B... est d'abord un éthylique chronique dont les intempérances remontent à 1931. Il semble qu'il ait contracté ses habitudes de boisson lors de la guerre Russo-Finlandaise. Mais c'est lors de son séjour en extrême-Orient que l'on note une grosse augmentation de sa consommation d'alcool (bière et alcool de riz). De retour en France, la consommation quotidienne d'alcool paraît avoir diminué parallèlement au seuil de tolérance.

Cet alcoolisme chronique a été ponctué de nombreuses ivresses pathologiques et d'épisodes éthyliques délirants subaigus.

C'est lors d'un accès confuso-onirique qu'il rentre au Centre Psychothérapeutique de Nancy pour la première fois le 19 avril 1957. Il se présente alors comme un sujet en voie de déchéance morale et physique. Après l'épisode subaigu, il existe une note thymique avec euphorie, aisance. Il quitte le Centre Psychothérapeutique un mois plus tard après disparition des signes d'acuité.

B... rentre à nouveau en placement volontaire le 18 septembre 1957 de sa propre initiative et présente le lendemain de son admission une crise comitiale. L'électro-encéphalogramme pratiqué le 7 octobre 1957 montre l'existence de nombreux thêta-deltas peu amples, isolés sur les dérivations temporo-pariétales. L'hypernée modifie peu les tracés. La stimulation lumineuse intermittente caractérisée par un entraînement systématique très marqué des rythmes cérébraux sur une très large bande de fréquence stimulatrice. Il existe une forte hypersensibilité à la photo-stimulation.

Le sujet quitte à nouveau l'Hôpital en mars 1958, et y refait depuis cinq séjours. On retrouve à chaque entrée les éléments diagnostiques suivants :

- éthyliisme aigu avec
- crise épileptique concomitante.

Au total, il semble que le sujet ait présenté quatre ou cinq crises survenues au service, et deux ou trois crises avant ses admissions.

De 1959 à 1962, l'état dépressif s'accentue, ainsi que la déchéance. Les signes d'imprégnation se renforçant (onirisme, cauchemars nocturnes). Lors des dernières admissions, B... se présente dans l'habitus de l'épave sociale à la tenue négligée, avec vêtements sales et déchirés.

Antérieurement à son hospitalisation de 1957, nous n'avons relevé aucun antécédent pathologique notable : aucun traumatisme crânien en particulier.

L'examen psychiatrique est difficile car B... s'exprime très mal en Français (mais il parle couramment le Russe, le polonais et l'allemand).

Nous n'avons pas observé de troubles de l'attention, aucune désorientation temporo-spatiale, pas non plus de troubles de l'activité mnésique.

Le fond mental n'est pas détérioré apparemment.

Le quotient intellectuel est de 121 à l'épreuve pratique du test des labyrinthes de Porteus, série révision Vineland, le 22 juin 1962. On note une très bonne intelligence pratique, le sujet ayant obtenu le maximum des points à ce test. Par contre l'adaptation sociale est défectueuse.

Il n'existe pas d'activité hallucinatoire.

Toutefois, certains propos écrits mettent en évidence une tendance délirante à l'idéalisme et au mysticisme.

En résumé, B... se présente comme un éthylique chronique, sujet à des épisodes confuso-oniriques et à de rares crises comi-

tiales. Il existe par ailleurs une certaine organisation délirante probablement post-confusionnelle. Enfin, l'instabilité socio-professionnelle du sujet ainsi que les troubles thymiques constatés évoquent le déséquilibre psychique.

En regard de cette personnalité, à la vie mouvementée, à la riche symptomatologie, nous envisagerons maintenant ses productions picturales, notamment comme moyen d'expression d'un état mental psychopathologique.

Huit tableaux furent peints au Centre Psychothérapique de 1957 à 1962. Nous doutons qu'il existe d'autres tableaux élaborés hors de l'hôpital.

Cinq toiles représentent des paysages copiés sur modèle dans la plupart des cas. Toutes révèlent un certain goût de la nature, une sensibilité particulière aux couleurs. Une représentation de sous-bois, celle d'un torrent de montagne sont réussies. Une joye conde peinte en 1962 est une copie frappante par sa ressemblance au célèbre modèle.

Mais nous retiendrons surtout les deux tableaux originaux, œuvre d'imagination, qui ont suscité notre étude.

Le premier, peint en 1960, fut intitulé par l'auteur « L'énigme du Sphinx »* ^{1p-200}. Le second produit en 1962 lors de la 7^e hospitalisation a pour thème : « L'apocalypse »** ^{1p-200}. Tous deux surprennent et nous ont paru énigmatiques dans leur signification. Sur notre demande, Joseph B... a explicité sa pensée par écrit dans sa langue russe, ajoutant même au strict commentaire de ses tableaux une dizaine de pages autobiographiques et prophétiques, intitulées : « Où va le monde ».

Au centre du premier tableau, selon lui, est représenté un Sphinx qui, fabriqué de la main des hommes, représente une relative perennité des œuvres humaines.

Au-dessous du Sphinx est représentée une femme. Le serpent qui fait en quelque sorte partie intégrante de son corps, fait allusion à sa descendance d'Eve. Derrière la femme apparaît un homme vêtu d'habits fantastiques. Tout le reste du Tableau, d'après l'auteur, doit nous mener à la vision du chaos. Des animaux fantastiques, des profils d'hommes, des esclaves apparaissent lorsqu'on tourne le tableau de différentes manières : seul le Sphinx et la pyramide restent immuables. Au-dessus de la terre

une tête humaine chevelue soufflant des éclairs dans la direction des sujets représentés. Ils symbolisent le monde tel qu'il était au temps de Babylone, d'Égypte, etc..., le monde qui a été vaincu, qui n'existe plus, dont il ne reste plus que quelques rares monuments. La partie du Tableau peint en jaune a voulu évoquer l'accroissement démographique des peuples asiatiques, lesquels débordant des frontières de leur pays sont prêts à se répandre sur tout le globe terrestre. A l'horizon se profilent les contours des édifices des villes modernes et dans l'espace des missiles. La forme du nuage représente en même temps, celui qui se produit lors de l'explosion de la bombe atomique. Il couronne en quelque sorte tout le sujet du tableau et nous avertit que le monde actuel pourrait lui aussi cesser d'exister, à moins que les hommes ne fassent appel au bon sens et à l'intelligence.

Dans le deuxième tableau, la figure centrale est un être terrifiant qui ne ressemble à aucun être terrestre. C'est pour M. B... le symbole du mal secret et cauchemaresque qui menace le monde. Le crâne est symbole de la mort ; il est suspendu au cou d'un être mythique, mais ayant l'apparence humaine. Cet être selon l'angle sous lequel on regarde le tableau, touche le corps d'une femme en faisant avec lui un tout, et de là, il donne l'impression de se répandre à tous les autres personnages du tableau.

En partant du crâne et de toutes les directions s'étendent des tentacules qui ressemblent à celles d'une pieuvre, mais qui peuvent également ressembler à des serpents. L'une d'elles entoure une « raquette », qui d'une part, peut être considérée comme étant le symbole du progrès technique, ou bien d'autre part, comme une bombe atomique ou à hydrogène faite pour l'anéantir.

Une autre de ces tentacules, ceinture une cité moderne avec ses laboratoires atomiques, lesquels peuvent tout aussi bien être mis au service de l'homme ou bien servir à son anéantissement. La femme qui danse ne se rend pas compte qu'elle se trouve à proximité de cet être terrifiant, lequel commence à l'entourer de sa tentacule. Si on retourne le tableau et qu'on le regarde à l'envers on peut considérer cette femme comme étant l'incarnation du diable, et si on regarde ce même tableau sous un autre angle, sa tête fait suite au corps d'une autre femme de type asiatique, et c'est ainsi que sur toute la surface du tableau commence à se répandre leurs liaisons d'après le malade. Enfin, serrant dans son étreinte mortelle, la terre elle-même, cet être terrifiant étreint la terre dans le but de l'étouffer. Les différents continents ter-

restres apparaissent en noir comme si le mal y avait déjà fait son œuvre. Au-dessus de tout cela se trouve un être qui ressemble à un ange, lequel, par un geste dirigé vers la terre fait appel aux hommes, afin de les inciter à réfléchir et qu'ainsi, ils prennent conscience et qu'ils fassent tout ce qu'il est possible de faire pour prévenir leur propre destruction.

La cinquième tentacule n'est rattachée à rien, car l'auteur dit n'avoir pas voulu donner à son tableau, dit-il une signification politique.

Dès le premier abord, des constatations s'imposent :

- l'auteur affectionne les couleurs vives ; le rouge, le jaune dominant largement ;
- il révèle ses préoccupations érotiques, les femmes nues en des positions lascives, les serpents étant fréquemment représentés ;
- il exprime aussi une angoisse profonde devant les problèmes de la mort, de la destruction du monde, du péril jaune, etc...

Sur le plan psychiatrique, l'on peut se demander si ces deux tableaux permettent de porter un psychodiagnostic ?

Il convient d'être très prudent :

— Cependant, les thèmes de ces deux tableaux avec la richesse de leurs couleurs et leurs images terrifiantes n'ont-ils pas germé dans l'esprit du malade au cours de ses épisodes confusonoïriques ? B... aurait alors puisé dans son imagination la représentation d'un monde angoissant, reliquat d'une vision onirique ? Episode confuso-onirique dont il serait bien difficile de déterminer l'origine exacte, éthylique ou comitiale.

— Un autre aspect du sujet et de son œuvre mérite d'être souligné : B... paraît appartenir dans une certaine mesure au monde Dostoïewskien.

En effet, son amour de la guerre et de la violence dans la légion étrangère, ses ivresses répétées, sa débauche effrénée, appartiennent à l'« Abîme d'en bas », à l'ignoble dégradation, contrastant avec « l'abîme d'en Haut », du sublime, de l'Idéal. La vie de B... d'une part, ses ébauches écrites et peintes, — d'autre part, paraissent secouées par les sentiments les plus contradictoires et les plus bouleversants. Dans une certaine mesure, il reflète le monde imaginaire du « Réel épileptique ».

— D'autre part, nous avons retenu chez notre malade des troubles importants de la thymie. Or dans son premier tableau, le visage et le geste menaçants de l'homme à l'égard de la femme, dans le deuxième tableau, la pieuvre entourant la femme d'une tentacule agressive sont les éléments qui pourraient, suivant l'école psychanalytique, être interprétés comme la destruction de l'objet désiré, thème présent dans les crises maniaco-dépressives.

Mais notre réserve est grande ici.

— Et il nous semble plus prudent d'envisager ces deux tableaux, avant tout, comme l'expression d'un sentiment confus et personnel d'une destruction imminente de la vie sous ses divers aspects. Or, notre malade cultivé et intelligent, est bien actuellement devenu une épave sociale sur la voie de la déchéance. Son œuvre est peut-être tout simplement la représentation de cette conscience dramatique de sa propre situation.

CONCLUSION

Notre étude se voulait avant tout présentation clinique d'un cas. Elle est une observation à verser au dossier des productions picturales des malades mentaux.

Elle nous a permis à propos de notre malade de vérifier les constatations du docteur VOLMAT : chez les malades psychotiques on peut discerner deux processus fondamentaux et contradictoires. Le premier de ces processus tend à la destruction du monde réel, les formes et les êtres perdent leur précision. Il s'agit donc d'abord d'un processus de néantisation de la réalité aboutissant au chaos. Ce chaos a bien été exprimé ici. B... demandant même d'observer son tableau en le tournant dans tous les sens, ce qui peut impliquer une sensation vertigineuse de sa conscience du monde.

Simultanément, et successivement, il existe un processus d'édification d'un monde nouveau qui est autre. Au monde quotidien s'opposera le monde imaginaire et psychotique, avec la création de formes et d'êtres particuliers. Chez B..., cette édification d'un monde nouveau se retrouve, imprégnée d'inspiration et de morale religieuse, en raison sans doute de son origine.

Les deux processus caractérisés par le docteur VOLMAT co-existent donc chez notre malade et sont représentés dans ces deux tableaux.



I^{er} Tableau dit « l'Enigme du Sphinx »



II^e Tableau dit « l'Apocalypse »



La Joconde, 1962

BIBLIOGRAPHIE

- BABER, BOURASSEAU (Alfred). — De la production artistique des aliénés. *La vie Médicale*. Numéro spécial de Noël 1956.
- BESSIÈRE (R.). — Aperçus sur l'Art Psychopathologique. *Evolution Psychiatrique*, 1956, fasc. 1, 23-36.
- BRETON (A.). — Le surréalisme et la peinture. Brentano's 1945.
- EY (H.) & PUJOL (R.). — Groupe des délires chroniques. *E.M.C. Psy.*, t. I, 37, 299, A10 1955.
- FERDIÈRE (G.). — Réflexions sur l'art-thérapie. Sté Médico-Psychologique, séance du 24-4-1961. *A.M.P.*, t. I, n° 5, mai 1961, 947-951.
- RAUX FILIO. — Thèse de Doctorat en Médecine 1961, Nancy. Paraphrénie fantastique. Monographie. Le délire. Œuvre peinte.
- ROSOLATO (G.). — Situation de l'art psychopathologique. *L'Encéphale*, t. 48, n° 5, 1959, 428-443.
- ROSOLATO (G.), WIART et VOLMAT (R.). — Technique d'analyse picturale. Méthode. Catégorisation et première étude statistique. *A.M.P.*, t. 2, n° 1, juin 1960.
- VINCHON. — L'art et la folie. Stock Paris 1960.
- VOLMAT (R.). — L'art psycho-pathologique. P.U.F., 1956.
- VOLMAT (R.). — Expressions plastiques de la folie. *La Vie Médicale*, n° spécial, Noël 1956, 9-20.
-

« LES ÉMAUX D'UN PARAPHRÈNE »

par

G. DAUMÉZON et LANTERI-LAURA

I

Nous devons commencer par regarder ces émaux pour eux-mêmes et sans présupposé ; car nous ne saurons avec exactitude de quelle manière ils peuvent offrir une certaine matière à notre connaissance clinique, que si nous déterminons comment et dans quel contexte ils apparaissent comme porteurs d'une signification sémiologique. Ainsi vus, ils forment une collection, ou, plus précisément, une sorte d'éventaire, bien analogue au contenu de beaucoup de vitrines, à mi-chemin entre Saint-Sulpice et la rue de la Huchette. Une bonne partie sont à sujets dits religieux, quelques-uns ne figurent rien de bien défini, mais tous, envisagés globalement ont une allure banale qui évoque seulement un métier maîtrisé jusqu'à un certain point, sans originalité majeure et avec quelques maladresses, mais qui ne se montrent guère comme des maladresses d'amateur.

Deux remarques vont, cependant, donner un tour plus utile à nos réflexions. D'abord, plusieurs de ces émaux semblent sans utilité évidente, alors que la plupart d'entre eux sont des objets d'ornement bien intégrés à notre culture. Broches, colifichets, médailles, objets de piété ; il nous faudra donc saisir leur finalité, et cette question se pose dès que nous comparons les uns aux autres les divers éléments de cet ensemble. D'autre part, si beaucoup de ces émaux font preuve d'une bonne fabrication, soignée et habile, quelques-uns tranchent sur l'ensemble, et ont

l'air négligé : choix médiocre des nuances, bavures d'une teinte sur l'autre, imprécision des contours. Or, ce sont les émaux dont les sujets semblent le plus fantastiques, et qui sont parfois porteurs d'inscriptions traditionnelles, comme l'alpha et l'oméga, ou de signes moins courants, comme la svastika, tournée dans un sens ou dans l'autre. Tels sont, nous semble-t-il, les aspects intéressants et singuliers que nous pouvons retenir, quand nous regardons ces émaux, sans rien savoir de leur provenance.

II

D'où viennent-ils ? ils ont été manufacturés au chalumeau, pendant une dizaine d'années qu'un paraphrène a passé dans un hôpital psychiatrique, où l'un d'entre nous a pu longuement l'observer et le connaître. Sans prétendre résumer ici son observation, nous rappellerons seulement que c'était un sujet assez jeune, fils d'une famille d'origine helvétique, où l'on comptait plusieurs autres membres atteints de troubles mentaux sévères. Il fit d'assez bonnes études, eut des vellétés de vocation religieuse, sans ébauche de réalisation, d'ailleurs, mena une existence désordonnée et un peu itinérante, d'abord très évocatrice du déséquilibre mental et de la dégénérescence de Morel. Devant les anomalies graves de sa conduite et un début de dissipation patrimoniale, il fut placé au pensionnat d'un hôpital psychiatrique.

L'examen minutieux et patient d'un sujet très réservé, ne se confiant verbalement que par exception, montrait alors, derrière cette façade de troubles de l'humeur et du comportement, un délire chronique, de structure paraphrénique, dont les thèmes, empruntés à la fois à la religiosité la plus fade et à l'eschatologie johannique, tournaient autour de la venue des temps nouveaux et de la rénovation dévastatrice du monde par le feu. Il avait mission seulement d'annoncer la parousie, et d'une des imago fondamentales de son délire, était la rénovation intérieure de l'abbaye de Saint-Benoit-sur-Loire, par un feu allant du dedans au dehors. Il n'y avait guère d'expériences délirantes actuelles, presque tout restait dans un récit, d'ailleurs rare, les emprunts à la vie quotidienne étaient manifestes, et la situation orléanaise de l'hôpital psychiatrique lui permettait de voir dans la secrétaire du service une réincarnation de Jeanne d'Arc. Ajoutons que ses pro-

jets de mariage mystique avec elle, s'assortissaient parfois de tentatives de viol. Pour le reste, il acceptait l'hospitalisation comme un séjour en pension de famille, il circulait dans l'hôpital, allait au dehors, et y organisait sérieusement le commerce de ses émaux.

Il avait appris le métier d'une maîtresse autrichienne, avec qui il avait vécu peu avant son placement. Il savait exécuter correctement son artisanat, et, avant de venir à l'hôpital, il en avait vécu de façon professionnelle assez bien adaptée, mais un peu cahotique. A l'hôpital, la fabrication des émaux l'occupait beaucoup, mais d'une façon isolée, sans aucun rapport avec les ateliers d'ergothérapie, et sans aucune collaboration ; il négociait habilement avec l'administration, et personne ne redoutait trop son chalumeau. Il accomplissait son travail comme n'importe quel émailleur, avec une technique artisanale adéquate, mais la manière même dont se passait son labeur appelle deux remarques : il travaillait très irrégulièrement, tantôt réalisant beaucoup d'ouvrage, tantôt restant des semaines sans rien faire, si bien que la productivité de son œuvre aurait été incompatible avec un artisanat exercé à l'extérieur ; de plus, il gâchait beaucoup de matières coûteuses, soit qu'il fit des erreurs de technique, malgré son savoir faire, soit qu'il détruisit certaines de ses productions pour des motifs ésotériques, soit, enfin, qu'il aboutit à des objets monstrueux et invendables.

La majeure part de son travail étant vendue, pour son compte, par des religieux qui, dans le voisinage, géraient un sanctuaire d'assez bonne réputation locale. Il entretenait avec eux des rapports commerciaux corrects et ordinaires, il n'y avait pas de difficultés d'argent, et il demandait conseil aux bons Pères pour savoir quels thèmes religieux étaient préférés des pèlerins. Il savait en tenir compte, incontestablement, pendant des années, il sut donner une commercialisation normale à ses produits, sans difficulté spécifique.

Mais, le commerce n'absorbait pas toute sa production, et, de temps à autre, au lieu de le faire vendre à l'extérieur, il vendait ou parfois offrait tel de ses émaux au médecin de l'hôpital, ou à un autre membre important de l'entourage. C'était quelquefois un émail bien banal, mais, plus souvent, c'était un émail un peu singulier, moins bien fini que les autres, porteur d'inscriptions mystérieuses, ou encore figurant l'annonciation, ou, enfin, représentant un embrasement total. Il réservait ces objets pour

l'usage interne, ou, plus exactement, les thèmes de fin du monde et de purification par le feu étaient voilés dans les émaux vendus aux pèlerins, et manifestes dans ceux qui, hors commerce, avaient une destination moins claire.

Ajoutons que la production n'a guère varié au cours de toute l'hospitalisation, et que nous ne saurions parler d'un aspect proprement évolutif chez notre émailleur, ni dans la thématique de son délire, ni dans les particularités de ses œuvres artisanales.

III

Où peut prendre racine notre investigation sémiologique ? La pure et simple description comparative des émaux nous a permis d'abord de vérifier une certaine qualité technique, qui impliquait à la fois, un apprentissage véritable et un bon niveau d'efficacité intellectuelle et pragmatique, elle nous a aussi suggéré que, par leur banalité, ils pouvaient être les objets d'une commercialisation éventuelle, c'est-à-dire d'un rapport avec autrui par la médiation du labeur, qui est l'un des éléments structuraux de la paraphrénie. Cette description nous a aussi porté à isoler quelques œuvres plus fantastiques et moins bien finies. En d'autres termes, les émaux ne fournissent à la sémiologie qu'une matière hypothétique : ils excluent l'oligophrénie, la démence instrumentale, l'autisme sévère, mais ils ne disent rien de plus, tant que nous ne les replaçons pas dans un contexte plus informé.

Mais l'étude de la psychopathologie de l'expression ne peut se restreindre à l'analyse des objets d'art ou d'artisanat, et se doit d'étudier leur genèse et leur situation de message. La genèse de ces émaux nous fournit deux indications complémentaires. D'abord, on peut dire que tout le personnage social de notre malade était dans la façon dont sa position d'artisan émailleur dans l'hôpital psychiatrique lui permettait à la fois d'avoir des relations réelles avec tout l'entourage, et de les borner à sa position anédiprécative et toujours déjà donnée, jamais remise en question et préalable à tout dialogue, raisonnable dans ce prolongement d'un artisanat antérieure et totalement singulière : ce serait là un argument pour étudier le type de relation d'objet qui s'y illustre. D'autre part, il fabriquait — *πονηρ* ses œuvres avec le même feu, dont sa mission était d'annoncer la venue purificatrice, si bien que dans le procédé même de son travail,

s'incluait l'élément essentiel dont il avait à dire l'imminence eschatologique : sinon choix, au moins congruence et harmonie, entre la prophétie et le moyen artisanal. Notons, enfin, que dans la cuisson des émaux il y a un moment où la matière se métamorphose et où son destin échappe à l'artisan, de telle sorte que, par certains aspects, les émaux se font comme le délire — au sens réfléchi du verbe faire.

De plus, ces émaux existaient à titre de message. Entendons-nous bien. Notre malade ne les fabriquait pas dans cette intention, à la manière dont certains idéalistes passionnés se promènent avec une affiche sur le dos, ou dont certains délirants revêtent un uniforme. Il les produisait en ayant l'air de poursuivre à l'hôpital une activité antérieure, il en faisait commerce, et cependant ces objets signifiaient bien autre chose. Remarquons d'abord qu'ils sont des signifiants qui renvoient à un ensemble de signifiés les thèmes de son délire : fin du monde, alpha et oméga, embrasement eschatologique, purification par le feu. Mais c'est un aspect presque anecdotique, ces objets lui permettaient de manifester ce délire sans presque jamais emprunter le langage verbal et par des œuvres encore plus réelles que les écrits. C'est dans le choix des destinataires du message que nous touchons à l'essentiel de notre analyse sémiologique, sans un mot ou presque le délire est emporté par les pèlerins et avec des relations de politesse guindée, le médecin est au courant de l'essentiel, tout dialogue est évité, et c'est d'ailleurs le but des langages non verbaux d'éviter le dialogue.

Nous avons choisi cet exemple, car il nous paraît illustrer un mode d'analyse de l'expression que nous avons explicité ailleurs (1) et dans sa banalité même d'artisanat, il nous a paru propre à montrer où et comment peut s'insérer l'origine d'une connaissance sémiologique des productions d'art.

Hôpital Sainte-Anne.

(1) De ce que l'expression enseigne au psychiatre. Recherches sur les maladies mentales, volume II, 1963, pp. 9-36.

**INTRODUCTION AU MONDE
D'UN SCHIZOPHRÈNE**

par

M. FERDIÈRE

(Texte non communiqué.)

NÉOLOGISMES ET NÉOGRAPHISMES

par

MM. STUHLICK et FERDIÈRE

(Texte non communiqué.)

**L'EXPRESSION
PAR LE DESSIN ET LA PEINTURE
CHEZ UNE JEUNE ÉPILEPTIQUE (1)**

SÉQUENCE DE DIAPOSITIVES SONORISÉES

par

Albert GRASSET (Paris)

Il a paru intéressant de montrer les possibilités d'un procédé audio-visuel simple pour la présentation de productions psychopathologiques. Voici le texte qui accompagne cette séquence.

A l'Institut Léopold Bellan, à Bry-sur-Marne, se trouvent réunies 72 fillettes épileptiques (5) (2) dont la maladie interdit toute scolarité normale. Elles viennent y recevoir un enseignement scolaire semblable à celui des enfants de leur âge ; elles vivent dans une ambiance qui vise à recréer l'atmosphère familiale.

Dans des groupes de loisir d'une dizaine d'enfants, constitués autour d'éducatrices spécialisées dans une activité déterminée (6), les fillettes se consacrent à l'activité de leur choix : chant cho-

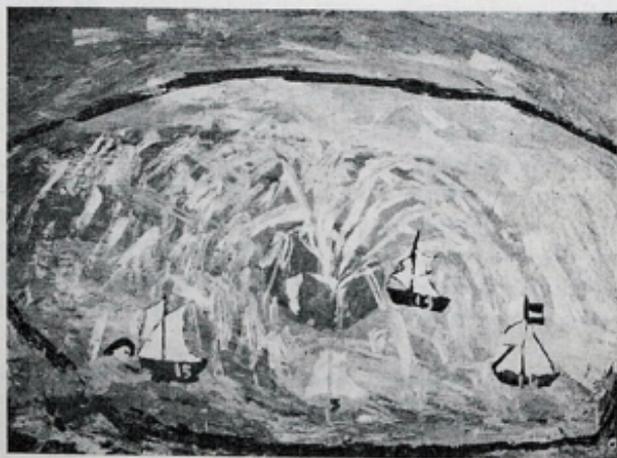
(1) Production et réalisation Lucien AUDOUZE, 20 minutes, 72 clichés en couleur 24 x 36 montés sur cadre standard 50 x 50. Sonorisation par la piste supérieure d'une bande magnétique standard (6,2 mm) se déroulant à 9,5 cm/sec. Synchronisation par la piste inférieure de la même bande où sont inscrits des tops de 100 c/sec d'une durée d'une seconde.

La projection nécessite l'utilisation d'un magnétophone stéréophonique 2 ou 4 pistes au standard international et d'un passe-vues automatique couplé avec une boîte de synchronisation.

(2) Les chiffres entre parenthèses indiquent les n° des clichés. Les n° 1 à 4, 71 et 72 sont les clichés de titres.



Diapositive 11. *Au bord de la Loire.*



Diapositives 31 et 50. *Le bassin des Tuileries.*

ral (7), dessin, peinture à l'eau (8), modelage (9), céramique (10), marionnettes. A côté du langage, chacune de ces enfants (11) a dès lors à sa disposition un moyen artistique d'expression. Ce moyen est toujours librement adopté.

Les conditions se trouvent ainsi réunies d'une meilleure compréhension de la psychologie de l'enfant épileptique (12), associée à une forme de psychothérapie : le seul fait d'exprimer d'une certaine manière les éléments d'un conflit psychologique (13) constitue, en effet, une libération, si l'expression en reste libre.

Nous allons voir une série de gouaches exécutée par une jeune épileptique (14) de 12 ans, au cours de deux années consécutives.

On y voit, entre autres, cette enfant perfectionner elle-même ses possibilités expressives (15). Les premiers dessins sont gauches, les formes sont grossières ; on observe ici un retournement des membres inférieurs qui disparaît par la suite. La composition (16) se modifie parallèlement. Au début, simple juxtaposition : champ de lavande à gauche, mer de sable à droite (17) — ou encore : prairie à droite, séparée d'un jardin par ce mur vertical. Elle évolue par la suite (18) pour aboutir sur cet exemple à la représentation d'un ensemble.

A côté de cette progression normale, nous voudrions insister ici sur les corrélations qui existent entre les modalités de réalisation de ces gouaches et l'évolution des manifestations épileptiques : voici une série de peintures classées chronologiquement et commentées à la fin des deux années de leur réalisation par leur jeune auteur (19) :

La plage. — Q. : Qu'est-ce que tu as représenté ici ? — J. : C'est la plage, et les petites filles qui s'amusent à jouer au sable, font des châteaux... les chaises avec des parasols... et puis la mer, avec des nuances, une barque avec un filet... Mais j'ai oublié de faire un pêcheur ! — Q. : Oui ! — J. : Puis le coucher de soleil et les dunes ! — Q. : Ah ! Voilà ! Et où est-il ce filet ? — J. : Il est vers la droite, et puis il est noir ! — Q. : Ah ! C'est cette espèce de grillage qu'on voit là ? — J. : Oui ! — Q. : Et... ces grosses taches noires qui sont au milieu de l'eau... là, qu'est-ce que ça représente ? — J. : Des sortes de cailloux ! — (20) *Un jardin public.* — J. : Ça c'est le jardin public, il y a des petites filles qui s'amusent aussi, des saules pleureurs, il y a des dames qui sont assises sur les bancs, des sapins... y a une pelouse avec des fleurs. — (21) *La mer de sable.* — J. : Ça c'est à la suite d'une promenade quand on avait été à la mer, à la mer de sable. On s'amusait à grimper sur les rochers et à sauter en haut aussi. Et puis vers la gauche il y avait de la lavande. — Q. : Oui, où sont-ils les rochers ? — J. : C'est ceux là qui sont en noir ! — Q. : Ces grandes taches noires ? — Oui ! — J. : Oui ! Puis le temps était nuageux ! — Q. : Et là-haut ce sont les nuages alors ? — J. : Oui ! — Q. : A quoi jouent-ils ces petits enfants ? — J. : A grimper sur les rochers ! — (22) *Un feu dans un verger.* — J. : Ça c'est un verger en automne,



Diapositives 32 et 68. *Une promenade à âne aux Tuileries.*



Diapositives 40 et 70. *L'atelier de peinture II*

il y a le feu au milieu. — *Q.* : Ce sont les arbres qui brûlent ? — *J.* : Non, c'était un bûcheron qui avait coupé un arbre, puis avait fait du feu. — (23) *Lâcher de ballons.* — *J.* : Ça c'est quand on avait vu au cinéma le ballon rouge, c'est le lancer de ballons ! — *Q.* : Oui, tu revenais d'aller voir ce film ? — *J.* : Oui, les ballons qui s'envolent ! — (24) *Un feu d'artifice sur la Marne.* — *J.* : Ça c'est le feu d'artifice sur les bords de la Marne, c'était un soir, on avait regardé par la fenêtre, alors la Marne a pris la couleur des étincelles ! — *Q.* : Et cette grande courbe verte qui est au milieu du tableau, qu'est-ce que c'est ? — *J.* : C'est le pont ! — *Q.* : Oui ! Et les petites taches qui sont rouges, qui sont vertes, qui sont bleues ? — *J.* : C'est les étincelles ! — *Q.* : Des étincelles ? Et où est la Marne dans tout cela ? — *J.* : En bas, en bas où il y a le pont, là où il y a plein d'étincelles ! — (25) *Une toile d'araignée dans les branches d'un arbre.* — *J.* : Ça c'est un film qu'on avait vu dans la salle de jeux, qui parlait de toile d'araignée, de gouttes de rosée, de torrent, qui... avait des rochers... il y avait des rochers... puis le torrent tombait en cascade, il y avait aussi de la lavande ! — *Q.* : Qu'est-ce qu'il y a donc entre les branches ? — *J.* : Des gouttes de rosée ! — *Q.* : Et ces taches mauves ? — *J.* : La lavande... avec quelques toiles d'araignée dessus ! — (26) *Un champ de blé.* — *J.* : Ça c'est un champ de blé avec des coquelicots et des bleuets, des marguerites, c'était au printemps, vers l'été. — *Q.* : C'est un champ de blé, mais je le trouve bien différent des peintures que tu as faites jusqu'ici, on dirait que ça n'a pas été peint de la même manière ? — *J.* : Parce que j'ai peint au couteau, et au couteau, je trouve que c'est un peu plus agréable. Ça fait plus de relief... — *Q.* : C'est la première fois que tu peignais au couteau ce jour là ? — *J.* : Oui ! — *Q.* : Et qu'est-ce que tu en penses ? Tu trouves que c'est plus expressif dans l'ensemble ? — *J.* : Oui ! Je l'aimais beaucoup celui-là ! — *Q.* : Tu l'aimes bien ! Et quand tu as découvert cette façon de peindre, est-ce que tu crois que tu as trouvé quelque chose de mieux, de différent en tout cas, de la méthode que tu utilisais avant ! — *J.* : Oui ! — (27) *Des skieurs.* — *Q.* : Ah ! bien voilà autre chose cette fois ! — *J.* : C'est la montagne, avec des skieurs, qui s'amuse en train de glisser. Il y a un monsieur que je n'ai pas très bien fait, on dirait qu'il est debout... qu'il est debout ! — *Q.* : Mais celui qui est en bas, il tient debout ou bien il est tombé ? — *J.* : Il est tombé, il a les jambes en l'air ! — *Q.* : Il a plutôt les jambes en l'air. Et tu avais vu ça dans les livres ? — *J.* : C'était imaginé comme ça ! — *Q.* : Imaginé simplement... tu n'avais pas vu de film, tu n'avais pas lu de livre ? — *J.* : J'ai déjà vu des films et des gravures... et des gravures, mais c'est pas ça que je... — *Q.* : Tu as voulu faire quelque chose de différent tout de même ! — *J.* : Oui ! — (28) *L'atelier de peinture.* — *J.* : Ça c'est l'atelier de peinture... il y a deux petites filles qui sont en train de causer, deux autres qui sont en train de chercher des couleurs... qui leur plaisent, il y a encore celle-là qu'a un tablier rouge ! — *Q.* : Qui est-ce ? — *J.* : C'est moi ! — *Q.* : Ah ! c'est toi ! Et tu es en train de peindre quoi donc ? — *J.* : Des arbres. — (29) *La maison enchantée.* — *Q.* : Et ça ? De quoi s'agit-il ? — *J.* : Ça c'est une histoire que M^{lle} Irène nous a... à une veillée... qui nous a parlé et que... Il y avait la maison qui était éveillée le matin, il y avait les marguerites, les arbres en fleurs, puis le mur, le mur c'est du côté droit... gris là ! — *Q.* : Ah ! c'est un mur gris, là, tout vertical ! — *J.* : Oui c'est un mur ! — *Q.* : Et de l'autre côté du mur que voit-on ? — *J.* : C'est une pelouse ! — *Q.* : Avec ces taches rouges qui représentent quoi ? — *J.* : Des fleurs ! — *Q.* : Et il y a un très grand soleil, dis-moi ? — *J.* : Oui. — *Q.* : Tu pourrais lui donner un nom à cette image ? — *J.* : ...c'est ...la maison enchantée... — (30) *Au bord de la Marne.* — *J.* : Ça c'est les bords de la Marne avec les arbres penchés... ! — *Q.* : Et qui y a-t-il dans les bateaux ? — *J.* : Il y a M^{lle} Irène ! — *Q.* : Où est-elle ? — *J.* : Elle est en pantalon noir ! — *Q.* : Voilà. — (31) *Le bassin des Tuileries.* — *Q.* : Qu'est-ce que c'est cette fois ? — *J.* : C'est à la suite d'une promenade au jardin des Tuileries. Il y avait des enfants qui s'amusaient, près du bassin, avec des bateaux, ils lançaient leurs bateaux... dans le bas-

sin. — (32) *Une promenade à âne aux Tuileries.* — *J.* : C'est aussi au jardin des Tuileries, en automne... j'étais montée sur les petits ânes, plusieurs, il y avait aussi des camarades, on s'était bien amusé ce jour-là ! — *Q.* : Où est-tu là ? — *J.* : Je suis en rouge ! — *Q.* : Tu est en rouge, la première sur le petit âne gris ? — *J.* : Oui ! — (33) *Un champ de fleurs.* — *J.* : Ça aussi c'est un champ de fleurs... ce jour là j'avais pas... pas bien une idée, alors j'ai fait un champ de fleurs ! — (34) *Un coucher de soleil.* — *J.* : Ça c'est un coucher de soleil. Un soir. On regardait souvent le soleil et le ciel ! — (35) *La forêt en feu.* — *J.* : Ça c'est le feu... dans un champ ! — *Q.* : Comme ça ? Mais tout à fait brûlé alors ? — *J.* : C'est un coin désert, j'ai fait un feu puis... — *Q.* : On faisait brûler des herbes quand même, c'est pas... — *J.* : Oui et puis des papiers, tout ça oui ! — *Q.* : Ah ! simplement. — (36) *Allée de tulipes et d'iris.* — *J.* : Ça c'est l'allée de Bry. Là il y a des iris, des tulipes, c'était au printemps, vers le mois d'avril ! — (37) *Vase d'iris.* — *J.* : Ça c'est un pot d'iris qui est fait... le fond est fait à la brosse, les taches du fond blanches et roses et blanches et vertes sont faites au couteau. En bas aussi le pot est fait à la brosse et les iris au couteau, et les feuilles aussi et les tiges... — *Q.* : A te voir on a l'impression que ce vase de fleurs te plaît beaucoup ! C'est vrai ? — *J.* : Oui, je l'ai fait très vite mais maintenant je dessine un peu moins vite ! — *Q.* : Oui ! Tu l'aimais bien, en combien de temps tu l'as dessiné celui-là ? — *J.* : En une soirée. — *Q.* : Oui ! Tu l'as retouché après ? — *J.* : Non ! — *Q.* : Et c'est... quand tu avais peint ce pot de fleurs... c'est ce jour-là que je t'avais vue les mains pleines de peinture ? — *J.* : Oui ! — *Q.* : Hein ! — Et tu étais contente d'avoir beaucoup de peinture sur les mains ? — *J.* : Oui ! — *Q.* : Aujourd'hui il te plaît autant que les autres jours ? — *J.* : Quand je l'avais fait, eh bien ! Il me plaisait encore mieux. — (38) *La forêt.* — *Q.* : Oh ! Qu'est-ce qu'on voit là ? — *J.* : Ça c'est la forêt ! — *Q.* : Ils sont bien sombres ces arbres. — *J.* : C'est dans la nuit et puis les taches de jaune c'est la lumière ! — *Q.* : Tu l'aimas ? — *J.* : Pas tellement ! — (39) *Au cinéma.* — *J.* : Ça c'esr un jour, on avait été voir le film, le théâtre où il y avait Marco Polo, le secret de Marco Polo. Et les personnes qui sont assises et une personne en train de vendre des bonbons, des esquimaux, pleins de choses... aux spectateurs. — *Q.* : Et sur l'écran, qu'est-ce qu'on voit ? — *J.* : Un cheval avec Marco Polo. — (40) *L'atelier de peinture II.* — *J.* : Ça c'est aussi l'atelier de peinture que je l'ai fait deux fois, je l'ai fait avec beaucoup plus de taches ! — *Q.* : Mais en réalité il est un peu comme cela plutôt ? — *J.* : Non ! Mais j'ai fait plus de taches que le premier ! — *Q.* : Ah oui ! c'est au début, il était tout neuf ! — *J.* : Ah oui ! — *Q.* : L'atelier et puis maintenant il est tout peinturluré de tous côtés. — *J.* : J'ai fait aussi là le vase d'iris, j'ai fais aussi là... les ruches d'abeille, j'ai fait aussi les petites filles qui sont en train de fixer leur feuille au mur. Elles sont en train aussi de prendre de la peinture et une, une qui est contente, qui a beaucoup de peinture sur elle ! — *Q.* : Ah ! Quelle est celle qui a l'air si contente ? — *J.* : Moi ! — (41) *Un coucher de soleil dans la forêt.* — *J.* : Ça c'est une forêt par un coucher de soleil aussi, et puis des oiseaux pas très bien réussis. C'est celui-là en bas qui me plaît le plus : le jaune...

Arrêtons (42) cet entretien, regrettons la spontanéité d'une première conversation non enregistrée, et voyons quelles corrélations existent entre la maladie et la production picturale (43).

Dans cette série de gouaches se retrouvent les caractères habituels des productions des épileptiques (44). L'enfant recherche les couleurs pures, vives, violentes même (45).

Q. : Est-ce qu'il y a certaines couleurs que tu préfères, en général ? — J. : Oui (46). — Q. : Lesquelles, par exemple ? — J. : J'aime beaucoup le bleu, il y a le jaune aussi... J'aime aussi le rouge (47).

Janine recherche également (48) les taches de lumière. Et elle marque une préférence pour l'utilisation du couteau et même du doigt. Elle aime le contact direct de la peinture. Pour (49) peindre ce vase d'iris elle a dit sa joie d'avoir les mains pleines de couleur !

Le sujet du dessin lui non plus n'est pas indifférent. Les thèmes sont souvent jaillissants, fracassants, explosifs (50) : jet d'eau (51), source, ici source sous la neige (52), cascade (53), incendie (54), feu de broussailles (55), feu d'artifice.

Il faut souligner également combien l'évolution de la maladie influence le caractère des peintures. Chez cette fillette, l'évolution de l'épilepsie est très capricieuse. Des crises surviennent chaque nuit dans la première heure du sommeil ou parfois au petit matin. En outre, s'observent, à certains moments, des crises en série, probablement sous la dépendance de troubles de la vigilance. A chaque période évolutive défavorable, période ressentie de façon extrêmement douloureuse (56), les peintures sont affectées parfois faiblement (57), ou de façon à peine nuancée (58), souvent de manière beaucoup plus franche (59, 60, 61). De véritables états de mal épileptique ont été observés aussi, parfois durant des semaines ; la vie de l'enfant étant à plusieurs reprises en danger. Dans ces cas (62), les moyens d'expression se détériorent, la production se désagrège (63), les réalisations deviennent squelettiques. Après quelques semaines, avec l'amélioration de l'état neurologique, on voit de nouveau se manifester (64) d'heureuses possibilités d'expression (65).

Nous disions au début de cet exposé quelle valeur psychothérapique doit être attribuée à un mode d'expression librement choisi (66). C'est là, en définitive, le principal intérêt de ces activités. Il ne s'agit pas de faire de ces enfants des artistes : l'art exige un effort, un travail constant qui ne leur est pas demandé (67). Certaines des peintures qui vous ont été présentées ont peut-être une valeur artistique par l'assemblage des formes et la combinaison des couleurs. Elles ne sont pas les plus appréciées de l'enfant qui donne sa préférence (68) à des représentations plus banales ou plus conformistes (69). C'est en définitive l'enfant elle-même qui, mieux que quiconque, va nous dire ce qu'il faut penser de l'intérêt de ces essais (70).



Diapositives 38 et 61. *La Forêt.*

J. : Celui-là, il m'a beaucoup plu aussi, car j'aime beaucoup l'atelier de peinture, pour moi l'atelier de peinture c'est important... de manger, de boire, de dormir, ça nous calme beaucoup ! — *Q.* : Oui, tu trouves que peindre, pour toi est aussi important que de manger, de boire ou de dormir. Et quand tu as peint tu trouves que tu es... ? — *J.* : J'étais joyeuse quand j'ai fini mon dessin, ben, ça me rend peut-être meilleure ; quand j'ai réussi un dessin je suis contente !

(Travail de l'Institut Leopold Bellan, à Bry-sur-Marne.)

L'EXPRESSION SCÉNIQUE DIRIGÉE

par

Laurent STEVENIN

La méthode psychothérapique que nous avons créée et que nous avons nommée : « L'expression scénique dirigée » est une forme particulière de la thérapie par l'art. Il s'agit ici de ce qui est l'essence de l'art théâtral : l'expression scénique, non point sous la forme de l'improvisation psycho-dramatique qu'elle soit morenienne ou psychanalytique, mais au contraire de l'apprentissage le plus classique du rôle dramatique ou de l'expression verbale, mimique, gestuelle, adéquate du texte littéraire.

Nous sommes depuis longtemps convaincus de la valeur psychothérapique de l'expression émotionnelle, qu'elle intervienne sous la forme d'abréaction en fonction d'une prise de conscience cathartique ou qu'elle joue parfois seulement un rôle moins direct mais également efficace lors de décharges émotionnelles non accompagnées de prise de conscience ayant une valeur analytique. La crise émotionnelle provoquée par les conditions privilégiées d'une expérience psychothérapique permettant souvent la solution de conflits qui avaient enrayé ou altéré la dynamique affective.

Nous trouvons dans l'œuvre de Pierre JANET au sujet de la valeur thérapeutique de la suggestion et de l'induction des émotions cette formule : « Le médecin ne se borne pas à exciter l'émotion, il la dirige et la développe, il en surveille les manifestations pour arrêter et empêcher les dérivations. C'est une véritable rééducation de l'émotion qui cherche à substituer aux ruminations, aux agitations, aux angoisses élémentaires des émotions

hiérarchiquement supérieures. Quand on connaît la valeur de l'émotion, il faut chercher à la produire de toutes manières... » et JANET conclut un peu plus loin : « L'art est capable de déterminer des émotions plus fortes que la réalité elle-même, et surtout des émotions mieux adaptées et plus élevées. » (Les obsessions et la psychasthénie, pages 713-714).

En ce qui concerne l'émotion, le rôle inducteur des textes théâtraux et littéraires est évident.

Depuis des siècles, le théâtre sollicite les réactions émotionnelles des foules rassemblées, et Aristote en avait déjà justement signalé le rôle cathartique lié aux phénomènes de projection et d'identification qui se produisent chez les spectateurs des scènes jouées.

Bien plus intenses que les réactions du public et plus profonds tels apparaissent les états affectifs ressentis par les acteurs eux-mêmes. Sans reprendre ici la discussion classique suscitée par DIDEROT qui attribue au comédien une paradoxale indifférence, nous pouvons affirmer au contraire que l'on n'exprime vraiment de façon convaincante et émouvante que ce que l'on éprouve authentiquement. Certes, le jeu scénique exige une maîtrise et l'art du comédien consiste à transmettre aux autres une émotion extériorisée sous une forme adaptée aux exigences de la communication théâtrale.

Mais l'emprise du rôle sur la personnalité de l'acteur est réelle et souvent intense et durable. Certains faits rapportés par Emile DARS semblent bien connus des gens de métier : Oreste sort habituellement de scène égaré, il se perd souvent dans les coulisses après sa « fureur ». Alceste devient irascible et pessimiste. La « Mégère apprivoisée » a fréquemment des difficultés avec son entourage pendant les répétitions du rôle. Des modifications plus importantes et plus graves ont pu être observées en milieu théâtral en fonction de l'imprégnation par le rôle et de l'exploitation artistique de telle ou telle tendance morbide de la personnalité.

Par contre, des transformations favorables peuvent être constatées lorsque l'action inductrice du rôle est utilisée dans le but d'améliorer ou d'enrichir la personnalité de celui qui le revêt. Et c'est là un point de départ essentiel de la méthode d'expression scénique dirigée qui procède dans une large mesure d'un empirisme de métier. Nous avons fait appel pour cette forme de psychothérapie (qui s'apparente à l'arthérapie) aux ressources offertes par le milieu professionnel du théâtre. Utilisant le talent

de moniteur scénique d'Emile DARS et sa science de metteur en scène, nous avons réalisé une véritable méthode de traitement. Le choix des textes inducteurs, généralement scènes courtes et significatives, passages de prose ou de poésie correspondant à des états affectifs bien définis, était un temps essentiel de notre réalisation. Nous les avons classés en fonction des principaux chapitres suivants :

— Etats de souffrance de la personnalité : angoisse, peur, inquiétude, honte d'exprimer, désespoir, deuil, etc...

— Etats de satisfaction de la personnalité : joie, plaisir, triomphe, apaisement, sentiment esthétique, etc...

— Amour et Haine de soi : orgueil, vanité, volonté de puissance, sentiment d'infériorité, d'indignité, etc...

— Amour et Haine d'autrui, désir sexuel, amour tendre, passionnel, ou sublimé, amitié, misanthropie, haine, colère, envie, jalousie, etc...

— Attitudes générales : compétition, revendications, acceptation, sublimation, retour sur le passé, contemplation d'une action à venir, attitudes philosophiques, mystiques, etc...

— Situations particulières : l'étranger, le voyageur, le messager, scenarii oniriques, etc...

— Relations interindividuelles, familiales : père et fils par exemple, etc... de couple ou plus largement sociales, attitudes mondaines, obéissance, domination, conflits.

Un éventail de textes comportant des expressions diverses de ces différents types d'états affectifs ou de situations a pu être réalisé par la sélection de plusieurs centaines de textes classiques ou modernes extrêmement variés.

Le rôle médiateur du texte nous est apparu comme très important favorisant un effet cathartique lorsqu'il traduit un conflit interne inconscient, ou un dévouement utile lors de situations conflictuelles ne pouvant aboutir à une solution vécue du fait d'inhibitions ou de circonstances extérieures difficiles. Bien souvent, il permet le développement de sentiments ou de tendances que le sujet n'avait pu jusque-là réaliser ou extérioriser en fonction de carences habituellement éducatives.

Le sujet est invité à choisir son rôle parmi quelques textes proposés par le moniteur et souvent dès le début d'un traitement, ce choix est significatif et peut constituer une sorte de test projectif. Les séances se déroulent en tête à tête avec le moni-

teur, à un rythme hebdomadaire ou bi-hebdomadaire durant 3/4 d'heure environ. Le moniteur agit comme un metteur en scène, conscient de sa fonction, qui utilise toute son expérience et son talent à obtenir du sujet qu'il se mette « en situation » et exprime avec le maximum de naturel le texte qui correspond à un état affectif que l'on cherche à faire éprouver et que le sujet doit d'abord ressentir intérieurement avec le plus d'acuité possible.

L'expérience prouve que la qualité du texte intervient comme élément psychothérapique, d'abord parce que le style peut lui donner plus de force évocatrice, et que le sujet peut ressentir l'aide apportée par une formulation adéquate, effectuée par autrui, de ce qu'il éprouve souvent lui-même confusément, mais aussi parce qu'il s'établit de façon progressive un sentiment de communication à caractère culturel qui fait sortir le malade de sa solitude et favorise sa resocialisation.

D'autre part, la technique employée est celle d'une authentique profession artistique et son caractère directif, de même que l'apprentissage systématique des textes, loin de freiner la spontanéité, semble au contraire favoriser une certaine libération. La situation ludique ainsi créée, aidant considérablement à la sublimation de certains conflits.

Il va de soi que, si le moniteur au moins au début, travaille seul avec le sujet, son activité s'intègre dans un travail d'équipe psychothérapique. Le diagnostic et l'indication du traitement sont évidemment formulés par le ou les psychiatres responsables, et ceci en fonction d'une étude clinique et psychologique approfondie de la personnalité des sujets traités. L'orientation générale de la cure peut souvent déjà être indiquée au moniteur d'expression scénique. Il apparaît le plus souvent nécessaire d'utiliser au début d'un traitement les thèmes qui correspondent aux tendances ressenties le plus vivement et aux conflits actuels. Ils sont toujours acceptés facilement par les sujets qui ressentent un soulagement net correspondant au dévouement affectif qui s'effectue ainsi dans des conditions de particulière sécurité.

Ultérieurement, il y a souvent lieu d'évoluer vers des thèmes moins apparents ou moins conscients. Parfois, vers des textes d'apaisement ou favorisant l'équilibre. Et vers la fin du traitement, vers ceux qui correspondent à des aspects de la personnalité dont le développement apparaît souhaitable en vue de la réadaptation sociale et familiale des cas traités.

Au cours de la cure, le psychiatre est tenu au courant à la

suite de chaque séance des différentes incidences du traitement et de son évolution. Ainsi se trouve établie une collaboration thérapeutique qui s'est révélée très fructueuse. Une grande compréhension est demandée au moniteur d'expression scénique qui doit subordonner ses interventions aux strictes nécessités médicales.

La discipline acquise sur le plan professionnel par les fonctions de professeur d'art dramatique et surtout de metteur en scène astreint à des exigences de réalisation artistique semble préparer favorablement à cette soumission aux règles indispensable à une telle intégration.

En ce qui concerne la place prise par l'expression scénique dirigée dans le cadre de la psychothérapie, il est certain qu'elle ne prétend pas se substituer à d'autres méthodes, elle peut au contraire s'y associer.

Nous l'avons souvent mise en œuvre à la suite de séances de narco-analyse. L'expression scénique dirigée permettant alors d'utiliser le potentiel affectif libéré par la narcose et de résoudre certains conflits par une actualisation ludique.

La méthode de relaxation de SCHULTZ a été fréquemment associée précédant des séances d'expression dirigée. Ici encore, notre méthode a permis un meilleur emploi des ressources dynamiques libérées par la cure de relaxation.

L'expression scénique dirigée a été utilisée de façon très fructueuse chez des sujets qu'une psychanalyse classique avait laissés sur leur faim en ce qui concernait leur besoin de direction et d'apprentissage des conduites sociales, lors que d'importantes carences éducatives ne pouvaient être compensées par un travail analytique exclusif. Enfin, nous avons fait pratiquer l'apprentissage scénique dirigé par des sujets psychotiques traités au cours de cures chimiothérapiques. Il s'agit là d'une thérapeutique occupationnelle de choix qui a semblé favoriser en particulier l'amélioration d'un certain nombre de sujets schizophrènes.

En ce qui concerne les résultats de nos traitements, un recul de plus de trois ans permet de mieux les apprécier. Les sujets qui ont le plus bénéficié de la méthode sont sans doute les jeunes sujets de 18 à 25 ans présentant des états de déséquilibre affectif liés à des conflits familiaux et sociaux. Dans l'ensemble, les succès ont été très appréciables. Des attitudes et des comportements gravement pathologiques ont été modifiés dans de nombreux cas. Certains sujets présentant des tendances dépressives d'ori-

gine névrotique ont été durablement améliorés ainsi que des malades paraissant très introvertis et même d'apparence schizoïdique dont les conduites sociales ont été parfois considérablement modifiées.

Le nombre des séances nécessaires est relativement restreint de 12 à 15 en moyenne d'après l'ensemble de nos observations. Il s'agit donc là d'un mode de psychothérapie particulièrement brève.

La méthode a été généralement très bien acceptée même par des malades n'ayant qu'une culture rudimentaire. Pour certains d'entre eux l'aspect pédagogique que revêt dans une certaine mesure la méthode d'expression dirigée nous a paru permettre la liquidation de sentiments d'infériorité persistant depuis leur conditionnement par les échecs scolaires.

Enfin, nous n'avons jamais vu d'aggravation qu'on puisse attribuer à la méthode d'expression scénique et en particulier, nous n'avons jamais vu se déclencher de vocations aberrantes. Au contraire, le fait de réaliser des aspirations à jouer des personnages a souvent fait tomber un besoin anormal de se mettre pathologiquement en scène.

L'on peut dire qu'à côté des méthodes de création graphique et plastique, l'expression scénique, par sa direction artistique utilisant des thèmes culturels permet au sujet traité de retrouver une spontanéité créatrice qui se situe sur le plan de la communication.

Travail de la Clinique de la Faculté. Service du professeur Jean Delay, 1, rue Cabanis, Paris.

UN ARTISTE MÉCONNU

par

P. BOUR

Il y a cinq ans, le 4 août 1960, était retrouvé dans sa cuisine, affublé d'un masque de carton de son invention, Léonce Deléglise, alors âgé de 33 ans, qui, dans un raptus anxieux, venait de s'asphyxier au gaz butane.

Cet homme, depuis son adolescence, était dévoré par le désir de peindre mais, accablé par ses charges de famille, par son métier de quincailler qu'il accomplissait malgré lui, enfin par l'incompréhension des autres (des milieux artistiques en particulier, qui ne lui firent honneur qu'au lendemain de sa mort), il eut toujours le sentiment de rester au dessous de sa vocation.

Doué d'un tempérament sensible, timide et passionné il vécut dans le doute de lui-même, voire dans une lutte sourde qui transpire à travers ces lignes à l'un de ses amis : *« Je ressens le besoin de me mordre, de me faire encore plus mal pour me persuader que je suis encore moi et non pas l'instrument du mal. »*

De même que Jonas, le cocher d'un conte de Tchekov (1) parlait avec sa jument, de même que ce garçon solitaire à la Colonie de Perray-Vaucluse faisait ses confidences le matin à l'un des gorrets qu'il était chargé de surveiller et qu'il embrassait avec tendresse autour du groin, c'est avec un arbre, à défaut d'interlocuteur valable, que Léonce réussit à dialoguer dans l'un de ses poèmes que nous rapportons ici :

(1) Intitulé « Tristesse ».

Dialogue au Chêne

Image sanglante où se mine encore lentement
 le fantôme des espoirs dilués dans le temps
 Image troublante, ô très vieux chêne du Souverain Moulin,
 tu sommeilles lourdement sur ton cœur.
 Mon souffle errant ride sur ta surface la moindre de tes blessures,
 et ma pensée condamne le mépris qui t'a frappé.
 O toi, mon ami, qui ouvres la forêt, enveloppe ce soir entier
 ma tristesse dans la tienne plus grande encore.
 Au dernier de tes bras nouveaux, hisse à ton sommet,
 le rêve qui oscille en mon esprit.
 Comme l'éclair dans l'orage déchire le voile qui l'ensevelit
 inexorablement.
 Ainsi parmi les méandres obscurs de ta destinée
 nous divaguons vers le verrou de cette porte infinie
 où se libère l'aile de la création... et là nous crierons !
 Nous crierons comme le vent hurlant,
 mugissant au travers de bois innombrables,
 Nous écoulerons la chaleur de nos désirs en flots impétueux,
 qui déferleront vers cette éternité.
 Il faudra bien que l'on nous ouvre,
 à nous qui avons tant aimé le soleil
 jusqu'à mener ses rayons au plus profond des cavernes et des bois,
 à nous qui religieusement avons serré la terre de nos lèvres,
 pour y boire sans réserve toute l'eau exaltante de ses veines.
 Et puis, et puis que mon rêve éclate, hurlant, déchaîné,
 qu'il s'enfonce dans cette solitude glacée où rien ne répond
 Dieu ! que notre âme semble métallique au seuil incroyable de ton domaine
 et pourtant : dans ce labyrinthe de doutes et de craintes
 ta présence plane, virevolte.
 Dans mes mains inutiles je perçois le sillon de ton vouloir.
 Hélas ! tout m'échappe, quel miracle
 faudrait-il encore afin de partager ton ivresse éternelle ?
 Vieux chêne, vieux compagnon terrestre,
 rafraichis mon front de ton écorce humide.
 De ta sérénité laves le tourment qui me courbe davantage.
 Tout reste distant vois-tu, hors l'hallucination qui rapproche.
 La nuit tombe sourdement sur ma poitrine
 l'obscurité tourne autour de nous
 C'est un grand voyage que nous faisons !

Plus tard au printemps 1960 il venait consulter pour un état dépressif au Dispensaire d'Hygiène Mentale. Sous narco-analyse nous avons pu recueillir cette confidence :

« C'est tout mon être au sommet de ses désirs. Je m'échappe de mon corps, c'est toute mon âme qui surnage, plus d'attraction terrestre. Je m'évade, je m'inscruste parmi les réalités, c'est le Paradis, c'est le rêve et j'ai décroché de celle charrue qui me pèse, où j'étais attelé comme le cheval qui peine. Cette charrue c'était le magasin. Le bien-être je le retrouve dans ma peinture. J'ai besoin de communiquer avec les autres par un chemin bien à moi mais qui

me mènera peut-être nulle part, car je suis un raté. Je suis écrasé par les humains, je les admire mais je les admire comme un enfant. Je suis ébauché, un être a peine ébauché c'est tout...

Un être bousculé par les autres, torturé par l'angoisse, un être qui gêne. Dire quelque chose qui profite à quelqu'un, être utile voilà mon rêve... Je rêve des moyens qui me permettraient d'aller encore plus haut, d'être un éclairé, de vivre intensément. Pas longtemps mais intensément. Créature de Dieu ? Oui, mais manquée.

M'intégrer pour toujours dans la nature. Parfois, comme des proéminences, apparaissent quelques espoirs, comme vous l'autre jour m'avez capté les protubérances de mon esprit. Quand je suis dans la nature les feuilles me caressent, leur caresse va plus loin que mon cœur, à mon subconscient qui sait proférer.

Loin du magasin, c'est une récréation, une extase, le roc dans la déception car je me rends compte que cela ne durera pas.

Un ciel lointain, immense, profond, le regard d'un Dieu s'agite. J'ai l'impression qu'il m'a pris comme témoin de ses ébats.

Mais des impossibilités matérielles m'empêchent de pousser à fond cette peinture que j'aime, c'est ma raison de vivre, c'est l'or de l'air que je respire... »

Nous le pensions proche de sa délivrance et escomptions trop de son amitié brutalement devenue posthume. Ainsi avons-nous douloureusement pris conscience d'être devenu son débiteur. Combien d'êtres doués, sur une équivoque, une négligence ou une incompréhension, restent-ils à la porte de leur achèvement ? « *Il faut vivre d'abord... gagner sa vie, disait-il encore, mais pourquoi vivre ?* »

Les œuvres qu'il nous laisse sont toutes empreintes d'un caractère tragique ou nostalgique. Trois de ses toiles dont deux sont reproduites ici, réalisées avant 25 ans, revêtent un mode classique. Ce sont :

Le *Chemin Boulonnais*, balayé par le vent, dépouillé dans sa rudesse, laissant apparaître un personnage mystérieux, figuré par une petite tache blanche, représentant l'ange qu'il n'osait plus espérer (cf. fig. 1). Les *Feuilles d'automne* (cf. fig. 2), stylisées, traduisent sa profonde détresse... qui les verra ? Quant à *L'oiseau mort* on y voit, douloureusement préfiguré, l'incapacité de prendre son essor.

Dans les œuvres de la seconde période, comme pour Goya, les formes se disloquent, la peinture s'affranchit des règles et revêt essentiellement le mode symbolique. C'est alors qu'il réalise :



FIG. 1. — « Le chemin boulonnais »



FIG. 2. — « Les feuilles d'automne »



FIG. 3. — « L'appel dans la tempête »



FIG. 4. — « L'évasion »

« *L'appel dans la tempête* » où un bras s'élançait au travers des flots pour saisir quelque main introuvable (cf. fig. 3). Lui reste ce « *Mendiant sans visage* » ou bien cet « *oiseau jaune* » en compagnie des oiseaux noirs ». Il réfléchit au « *Temps qui passe* », à la souffrance de « *la Derelitta* », au « *Travail qu'on ne choisit pas* », à « *la Prière* » qui lui est inaccessible, à « *la Misère* » morale qui est son lot. « *L'Evasion* » (cf. fig. 4) à peine entrevue derrière les fils barbelés et cette bouteille d'absinthe couchée de travers, une lueur mystérieuse la laisse deviner... mais il y a encore un seuil à franchir. C'est seulement au delà de ce seuil que nous pouvons, aujourd'hui, le rejoindre... apprenant que la vie a plus de prix que l'art de cet homme pour qui l'art avait plus de prix que la vie.

CRÉATIVITÉ SYMBOLIQUE ET MUSICOTHÉRAPIE

par

**M^{me} M.A. GUILHOT, MM. J. JOST,
P. GARNIER et J. GUILHOT**

Nous nous proposons de vous présenter une technique relativement simple et d'un maniement facile qui associe dans le jeu de conditionnements réciproques :

1. un procédé de visualisation et de concentration sur des images visuelles symboliques,
2. un procédé d'écoute d'œuvres musicales,
3. et enfin, un procédé d'association au niveau d'une création picturale originale des tonalités affectives inspirées par l'œuvre musicale et des tonalités affectives inspirées par l'image visuelle.

Cette technique est utilisable dans le cadre d'une psychothérapie ou d'une psychagogie.

Toute psychothérapie se déroule naturellement entre deux groupes d'objectifs : le premier groupe d'objectifs concerne la mise en œuvre de techniques d'analyse, d'exploration, de prise de conscience et de libération. Le second groupe d'objectifs se rapporte aux techniques de reconditionnement, de réintégration sociale, de réadaptation et de reconstruction du moi.

La technique présentée est naturellement ordonnée à ce second groupe d'objectifs. Il est trop clair qu'elle ne constitue pas à elle seule une psychothérapie. Elle constitue simplement un procédé auxiliaire dont la valeur dépend strictement de l'esprit

dans lequel il est employé, du moment où il est utilisé et enfin de la juste détection des personnalités auxquelles il peut être appliqué.

La technique s'adresse essentiellement aux personnes qui répondent aux exigences suivantes :

Première exigence : elle est trop évidente. Une technique qui fait appel à la musique ne peut s'adresser qu'à des sujets qui soient sensibles à son langage et qui possèdent une certaine culture musicale.

Deuxième exigence : la technique s'adresse aux sujets qui ont une certaine habitude des techniques de relaxation (étant bien entendu que, d'un autre point de vue, la musique peut favoriser grandement la détente et la relaxation) et qui sont donc capables d'obtenir une certaine déconnection tant par rapport aux sollicitations des ambiances extérieures que par rapport aux instances de la sphère émotionnelle intérieure.

Troisième exigence : la technique s'adresse aux sujets qui ont acquis ou qui possèdent spontanément une certaine aptitude à pratiquer les techniques de représentations intérieures et notamment les techniques de visualisation.

Quatrième exigence : la technique s'adresse aux sujets qui ont acquis ou qui possèdent spontanément, une certaine aptitude à pratiquer les techniques de concentration.

Cinquième exigence : la technique s'adresse enfin aux sujets qui sont à même de traduire leurs impressions au niveau de l'expression picturale.

* * *

La technique que nous vous présentons est, nous l'avons dit, une technique auxiliaire. Elle doit donc être maniée avec subtilité et souplesse et selon les cas, elle pourra prendre des formes fort diverses. Elle pourra être adaptées aux sujets qui ne répondent pas entièrement aux exigences que nous venons d'énumérer. Dans certains cas, on pourra se contenter d'associer une représentation, une visualisation intérieure à l'audition de telle œuvre musicale.

Dans d'autres cas, on se bornera à faire suivre l'audition d'une œuvre musicale d'un exercice d'expression picturale, l'œuvre musicale servant alors d'agent d'induction et d'inspiration.

Dans les cas les plus favorables, on pourra utiliser le protocole suivant :

1. Voulez-vous rechercher trois symboles qui puissent exprimer trois objectifs précis que vous poursuivez.
 - a) Le premier dans le cadre de la vie intérieure — en rapport avec le développement de l'autonomie intérieure, avec le développement d'attitudes intérieures devant l'existence, avec la recherche d'une pensée personnelle.
 - b) Le second, dans le cadre de la vie intime : relations familiales, sentimentales ou amicales, ou relations culturelles sur le plan d'une collaboration étroite.
 - c) Le troisième dans le cadre de la vie professionnelle et sociale.
2. Voulez-vous dessiner ces symboles sur trois feuilles de papier séparées et vous livrer à un exercice de concentration.
3. Voulez-vous chercher dans une liste d'œuvres musicales, trois œuvres qui correspondent à ces trois symboles.
4. Voulez-vous ensuite, visualiser les symboles pendant l'audition de ces trois œuvres.
5. Voulez-vous reprendre, après l'audition, les trois dessins et les compléter ou les recréer, en fonction des tonalités affectives suggérées au cours de l'audition.

Encore une fois, nous ne saurions trop le répéter, ce protocole pourra subir selon les cas, les transformations les plus diverses, afin de s'adapter d'une part à la personnalité du sujet mis en cause et d'autre part, aux objectifs poursuivis — objectifs thérapeutiques, psychagogiques ou culturels.

Les deux observations suivantes sont destinées à illustrer la méthode proposée.

Obs. I. — Médecin, 25 ans.

Selon un protocole un peu différent, le premier sujet a choisi, pour exprimer un aspect de ses préoccupations sociales, un passage du 3^e mouvement de la Symphonie Pathétique de Tchaïkowsky.

Il l'écoutait auparavant avant chaque séance d'oral de l'internat, ce qui lui procurait, dit-il, « un sentiment de supériorité agressive, de puissance, de confiance en soi, face aux Membres du jury » ; il a été nommé...

Il l'utilise encore souvent, soit en audition directe, soit en se remémorant le thème, lorsqu'il doit s'imposer, dominer, avoir pleine confiance en lui.

Il l'a traduit par le dessin suivant qui s'apparente par sa réalisation aux dessins automatiques : sa « contemplation » lui redonne le même sentiment dynamique mais avec moins d'intensité.

On en retient les couleurs : noir, rouge ; les traits : agressifs, divergents, peu structurés, l'ensemble donnant une impression de force plus ou moins contrôlée.

2. Il écoute un concerto de Bach pour deux clavecins — mais aussi d'autres œuvres du même auteur — quand il veut faire un travail réfléchi, ordonné, attentif, à chaque fois qu'il est fatigué, irrité, distrait, dispersé.

Dans le dessin, composé de la même façon, on note, outre l'absence de couleur, les formes carrées, l'importance du rythme, les formes et l'ordonnance géométriques.

3. Afin de lutter contre les « agressions de sa vie », il écoute régulièrement l'Aria d'une suite de Bach « riche, sentimentale, ordonnée et lumineuse » ; il se sent alors bercé, serein, il aime ou veut aimer, ou être aimé, communiquer ou recevoir une chaleur compréhensive ; il est introduit dans un monde poétique riche en analogies, en images plutôt féminines.

Le dessin correspondant est peint en bleu, les formes en sont plus douces et mélodiques.

Ons. II. — Homme marié, 29 ans,

Le protocole observé correspond à celui qui a été présenté (écoute du début du concerto pour violoncelle de Prokofieff). Nous faisons en général écouter cette œuvre (ou une autre d'effet semblable, par exemple de Bartok), avant l'expérience afin de déconditionner le sujet.

— 1. Dessin symbolisant le travail ; épi de blé, grappe de raisin, soleil, constructions géométriques ébauchant peut-être une ville ou la matière ordonnée, dominée.

— Ecoute de l'œuvre choisie : Allegro du 3^e concerto Brandebourgeois de Bach (écoute).

— Modification du dessin : formes abstraites où l'on retrouve cependant les mêmes thèmes, rayons du soleil, ordonnance de la matière, mais exprimés de façon beaucoup plus dynamique.

— Mots recueillis pendant l'écoute : « création, ordre, joie, concentration, équilibre, puissance sur le monde ».

— 2. Dessin symbolisant les recherches de la vie intime : 2 visages identiques, intimement mêlés par leurs profils », l'androgyme ou l'homme double du discours d'Aristophane »

— Ecoute du concerto n° 5 pour clavecin et orchestre de Bach, Andante (piano et orchestre) (écoute).

— Modification du dessin : les deux visages mêlés sont beaucoup plus doux, et il apparaît une différenciation des deux sexes témoignant d'un « respect des deux personnes ».

— Mots suggérés par l'écoute ; « volonté de création par la forme, les mots, le travail d'une analogie qui doit exprimer un sentiment vécu profondément, issu de notre couple, et essentiellement une recherche d'unité dans et par l'amour. »

3. — Dessin symbolisant « un dieu-Lumière, un dieu-Feu, que, tel Sémélé découvrant Zeus, on ne connaît qu'au prix de sa vie. Recherche de Lumière ».

— Ecoute d'un Motet a capella, de Lotti (écoute).

— Modification du dessin ; plus riche, plus dynamique, malgré l'absence de « figure », de « fortes lignes convergeant vers un peu de lumière », en haut de la page.

— Mots : « dépassement d'un mur, élan amoureux vers une Lumière, intensité plénitude, unité à réaliser. »

CONCLUSION

Nous nous excusons de sa brièveté. Nous pensons, après avoir recueilli un certain nombre d'observations, que ce processus de création tel que nous l'avons décrit, peut avoir une

action thérapeutique adjuvante, relativement contrôlée, par l'enrichissement mutuel (feed-back) entre dessin-mot-musique, et par la multiplicité des informations transmises, des émotions suscitées, dans une certaine direction.

C'est précisément là le rôle principal des dessins et représentations symboliques :

— d'abord préciser, concrétiser, définir le sens d'une recherche ;

— puis appeler, cristalliser les informations reçues par l'écoute de l'œuvre musicale choisie, appauvries par certains mécanismes certes, mais enrichies par d'autres, personnels donc plus adaptés. L'énergie libérée par les émotions vécues ou revécues est réinvestie immédiatement dans les représentations symboliques, au lieu de rester dispersée et stérile voire nocive, comme certaines de nos observations nous l'ont montré.

L'enrichissement des dessins, fréquemment noté, leur plus grand dynamisme, après écoute, tend à le prouver, de même que la modification de leur style : plus musical, serions-nous tentés de dire..., non figuratif ou moins figuratif, parce qu'une forme une figure, ne se prête plus à l'expression cherchée, trop complexe, trop riche, et qu'il faut inventer.

CRÉATIVITÉS SYMBOLIQUES ET MUSICOTHÉRAPIE

Choix des œuvres musicales

Bien entendu il s'agit en définitive de choisir les œuvres musicales susceptibles d'être associées à chaque type de symbole proposé.

On peut laisser le sujet choisir lui-même trois œuvres musicales parmi les milliers d'œuvres existantes, au risque de poser un problème très délicat, voire complexe pour les personnes peu averties de l'art musical.

Il est intéressant de noter au passage que même des musiciens professionnels dans le domaine classique et des sujets possédant une grande culture musicale ont parfois des idées assez diffuses sur le pouvoir affectif de la musique.

On peut aussi proposer une liste type d'œuvres musicales sélectionnées, ce qui ne semble pas résoudre à souhait le problème du choix étant donné que le titre d'une œuvre ne suffit pas à lui seul à suggérer les tonalités affectives d'une œuvre musicale.

En effet le mode d'exécution d'une œuvre : rythme, nuance, niveau sonore entre plusieurs instruments, intervient considérablement dans la production d'un effet particulier.

Nous avons aussi constaté lors de sélections musicales, pour nos techniques de musicothérapie en particulier, qu'une même œuvre musicale exécutée par dix orchestres différents — tous, nous le précisons de grande valeur : parfaitement dirigés en enregistrés, suscitaient des réactions très différentes. Signalons, à titre d'exemple, que nous avons rencontré ces divergences dans l'exécution de la suite n° 3 en ré majeur de J.S. Bach.

En conséquence lorsque l'on procède à une classification du pouvoir affectif des œuvres musicales, il est indispensable de préciser la référence de l'enregistrement.

Ces classifications sont faites sous forme statistique c'est-à-dire que l'on soumet à un auditoire aussi varié que possible en âge, personnalité et culture musicale les œuvres que l'on désire tester.

On obtient ainsi, d'une part le pourcentage de réactions semblables pour chaque catégorie de sujets — d'autre part le pourcentage de réactions communes à toutes les catégories.

En général on sélectionne les œuvres dont les réactions semblables (correspondant à celles recherchées) atteignent environ 60 %.

Nous précisons que chaque œuvre musicale testée n'est présentée au patient qu'après l'audition d'une ou de deux autres œuvres spécialement associées pour assurer un effet optimum dans le cadre de la tonalité choisie.

Ceci dit et pour revenir au problème du choix, nous nous proposons d'enregistrer sur bande magnétique quelques extraits d'œuvres musicales sélectionnés évoquant à titre d'exemple les tonalités affectives des symboles proposés.

Par l'audition de ces enregistrements types, nous pensons permettre aux personnes de culture musicale moyenne d'effectuer un choix assez satisfaisant. Quant aux personnes possédant une culture musicale plus élevée, nous pensons les orienter si nécessaire vers d'autres œuvres peut-être mieux adaptées à la représentation de leur symbole.

En conclusion : ces enregistrements nous semblent indispensables mais ne sont pas limitatifs. Ils doivent naturellement être toujours adaptés à la culture musicale des sujets auxquels est proposée cette technique auxiliaire de psychothérapie.

**DÉPOUILLEMENT DES PREMIÈRES RÉPONSES
A UNE ENQUÊTE INTERNATIONALE
SUR L'UTILISATION MÉDICALE
DES EXPRESSIONS PLASTIQUES
DES MALADES MENTAUX**

par

Michel HAAG

Cette enquête est due à l'initiative du Pr VOLMAT qui la présente en ces termes dans une lettre jointe à l'envoi du questionnaire :

« Mon cher Confrère,

Le dernier Congrès international de notre Société (Anvers, juillet 1962) a émis le vœu que soit procédé à une large enquête sur l'utilisation médicale des expressions plastiques des malades mentaux. Le moment semble en effet venu — treize ans après le premier Congrès mondial de Psychiatrie qui permit la première exposition internationale d'œuvres de malades mentaux, et quatre ans après la fondation de notre Société — de dresser l'inventaire et peut-être de faire la synthèse de ce qui est effectivement fait dans ce domaine dans tous les pays.

L'importance quantitative et qualitative du maniement médical des œuvres plastiques nous surprendra probablement : il nous arrive souvent de regretter n'avoir pas connu plus tôt telle expérience intéressante, mais géographiquement trop éloignée de nous... »

Un second patronage à cette enquête était donné par le

Centre International de Documentation sur les Expressions plastiques, dirigé par le Dr WIART, puisque cette enquête est l'amorce d'un dialogue entre ce Centre et les psychiatres intéressés.

L'intention essentielle de cette enquête est d'arriver à savoir ce qu'est, *en fait*, l'utilisation des expressions plastiques (E.P.) actuellement : des détracteurs ou des sceptiques pourraient faire remarquer que nos publications sur ce sujet sont surtout de nature théorique, ou ne sont souvent consacrées qu'à quelques malades privilégiés, et ils insinueraient peut-être même que les E.P. servent plutôt au plaisir et à la gloire du psychiatre qu'à la cure des malades. — C'est pour pouvoir répondre ce qu'est, dans tous les pays, la *pratique* des médecins dans ce domaine que notre enquête est constituée d'une dizaine de questions très concrètes.

Six cents questionnaires ont été envoyés depuis octobre 1963 ; 60 réponses ont été reçues : *c'est dire que nous adressons un pressant appel aux participants à cette Journée* pour qu'ils veuillent bien répondre et faire répondre à cette enquête dont le questionnaire est à leur disposition ici.

Ce sont nos confrères des *Etats-Unis* qui nous ont envoyé le plus grand nombre de réponses : 13, suivis par ceux du Royaume-Uni : 11, et pour la France : 9. Si l'on proportionne les réponses au nombre des membres de notre Société dans le pays considéré, la palme revient au *Royaume-Uni* puisque un membre anglais sur deux de la Société a répondu, alors que nous devons confesser qu'un membre français sur 15 seulement l'a fait !

Voici un bref aperçu d'une partie du contenu de ces 60 premières réponses que nous vous présentons surtout pour vous donner le désir d'en préciser ou rectifier la teneur par votre propre contribution.

1° Quant au pourquoi de l'indication de l'E.P. pour *tel* malade mental, nous remarquons :

a) tout d'abord que le talent artistique préalable du malade ne joue qu'un rôle bien rare : 5 % des cas ;

b) que c'est la *propension spontanée des malades* qui les pousse dans 30 % des cas vers l'E.P. : il y a là comme un besoin naturel qui se manifeste dès qu'on lui en offre la possibilité.

c) que, lorsque les psychiatres fondent l'indication sur la nosologie, c'est de loin la *schizophrénie* qui vient en tête (11 % des cas) ;

d) mais en définitive, 50 % des réponses ne comportent aucune précision sur la façon dont est posée l'indication de l'E.P. : ce vide

est-il dû au hasard de notre premier échantillon ou à un flou véritable de la pratique médicale dans ce domaine ?

2° Quant au but que se donne le médecin utilisateur de l'E.P., il faut souligner que la très grande majorité — 77 % — prétendent que c'est à titre *thérapeutique* : seulement 13 % se contentent d'une utilisation uniquement diagnostique.

3° C'est incontestablement à la question portant sur les résultats que *les réponses sont malheureusement les plus imprécises*. Beaucoup en sont conscients et invoquent à leur décharge la difficulté à distinguer, parmi les différents moyens thérapeutiques simultanément employés pour un même malade, la part qui revient à l'E.P. :

a) néanmoins il est regrettable qu'un tiers seulement définissent qualitativement le résultat obtenu ;

b) quant à une précision chiffrée sur les résultats, une seule réponse sur 60 en contient (1). Il est généralement mentionné un résultat favorable sans aucune précision ;

c) notons qu'aucune réponse ne fait mention d'échec, ou a fortiori d'aggravation du fait de l'emploi des E.P. : nous adressons un particulier appel aux médecins qui en auraient constatés car prétendre que l'E.P. améliore 100 % des malades manquerait du sérieux scientifique désirable...

4° Pourtant le nombre généralement considérable de malades en E.P. devrait permettre de chiffrer les résultats si les utilisateurs se préoccupaient d'en choisir les critères : 40 % d'entre eux s'occupent des E.P. de 50 malades ou plus par ans.

5° Pour terminer sur un côté très optimiste de cette enquête, la vitalité de l'utilisation médicale des E.P. ne fait aucun doute d'après plusieurs faits convergents :

— La progression des nouveaux psychiatres s'intéressant aux E.P. est plus que géométrique d'une décennie à l'autre : 23 ont débuté entre 1950 et 1960, 65 sont à prévoir de 1960 à 1970 au rythme actuel !

— Les deux tiers de nos correspondants ont un projet très défini, théorique ou pratique, qu'ils veulent réaliser en la matière dans un proche avenir.

(1) Celle du D^r VINCHON 1.

— Et 73 % d'entre eux ont ajouté suffisamment d'importance à leurs travaux pour les avoir déjà publiés !

— Aucun ne parle en définitive d'abandonner l'E.P.

Que les participants à cette Journée manifestent une égale conviction en remplissant le questionnaire de notre enquête ! Nous les en remercions. Le contenu détaillé de toutes les réponses sera publié dans *Confinia Psychiatrica*, organe de la S.I.P.E., dans le courant de l'année prochaine.

Département d'Art Psychopathologique (Pr R. Volmat)
Clinique des Maladies Mentales et de l'Encéphale (Pr J. Delay)
1, rue Cabanis, Paris 14^e

**EXPÉRIENCE A LA PSILOCYBINE
CHEZ UN PEINTRE**

par

MM. VOLMAT et ROBERT

Texte antérieurement publié in « *Aesculape* », 1960, 43 /5,
27-38.

