

DE LA PATHOGRAPHIE À L'APPROCHE PHÉNOMÉNO-STRUCTURALE EN PSYCHOPATHOLOGIE ET PSYCHOLOGIE DE L'EXPRESSION

Aussi bien au psychologue de formation qu'à celui qui ne connaîtrait pas ou peu l'histoire de cette discipline, il peut apparaître, à tort, que dès les premiers temps de son plein essor, sa perspective et ses méthodes se soient d'emblée portées sur l'ensemble de l'activité créatrice humaine avec l'évidence d'y trouver un champ privilégié de recherches et une source primordiale d'enrichissement de son savoir. Cet intérêt est en fait relativement tardif : ni dans l'origine, ni dans ses fondements, ni dans ses développements contemporains, il ne passe pas, à quelques exceptions près, par une psychologie générale qui viendrait naturellement à se pencher sur l'ensemble des activités humaines inventives ou innovatrices, sur le domaine si étendu des capacités réalisatrices de l'homme ; il se confond plutôt, hier comme aujourd'hui, avec une de ses branches, que l'on peut envisager comme une de ses spécialisations ou de ses particularités, à savoir la psychopathologie, c'est-à-dire, pour la définir rapidement, la partie de la psychologie qui se préoccupe des désordres psychiques.

Poser en préambule un tel paysage, aussi respectueux que possible envers la chronologie historique qu'à l'égard du panoramique sur les travaux contemporains, c'est s'exposer à des difficultés, des risques, à des réactions immédiates et vives de la part de beaucoup, d'appartenances multiples, mais unanimement mal disposés voire révoltés, à juste titre, dès qu'il est question d'assimiler la création à un trouble. Cette saine résistance se retrouve d'ailleurs dans la même répulsion à laquelle obéissent une bonne partie des authentiques créateurs à se laisser entraîner ou plutôt enfermer par une approche psychologique, au sens large du mot, empruntant en particulier les voies de la psychanalyse, perçue surtout dans sa préoccupation à disséquer leur production ou la réduire à des déterminants symboliques souterrains peu avouables. Sur un plan plus théorique, elle consiste essentiellement à lire l'œuvre comme un symptôme ou un rêve, c'est-à-dire un rébus dont il s'agirait de décrypter ou décoder les déterminants symboliques inconscients, ainsi que Freud en a tracé la voie avec des études sur la *Gradiva* de l'écrivain danois Jensen et de *L'homme au sable* d'Hoffmann, mais aussi dans le domaine de la sculpture avec le *Moïse* de Michel-Ange, du dessin ou de la peinture avec les études sur Léonard de Vinci.

Si les premières marques d'intérêt pour ces productions marginales commencent au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est un peu dans la

continuité de ces cabinets de curiosités, apparus à la Renaissance sur notre continent et en voie d'extinction justement à cette époque dans leurs domiciliations et fonctions, au profit d'une répartition entre les grands musées et les concentrations privées dont celles d'un petit nombre de psychiatres. Même si l'attraction de quelques-uns envers ces réalisations n'est pas contestable, elle relève surtout de la marotte du collectionneur, oscillant entre le plaisir, solitaire ou partagé en comité restreint, d'accumuler des étrangetés et de conforter, à travers l'objet détenu, l'illustration redondante ou pléonastique, en quelque sorte, du désordre ou de la bizarrerie mentale.

Le début du XX^e siècle obéit, dans le domaine de la production plastique et plus largement artistique, à un besoin affirmé de s'émanciper des académismes pour repartir à la rencontre de racines brutes et des formes inédites dont la référence à l'« art nègre » représente un des pôles d'aimantation : la célèbre toile de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon*, de 1907, joue à cet égard, un rôle de jalon emblématique, par la date, les influences et la facture de sa réalisation. Ces aspirations coïncident, dans le champ psychiatrique, avec un intérêt renouvelé pour ces œuvres marginales dans leur mode d'exécution, leurs supports ou matériaux employés, accomplies dans la confidentialité et la réclusion de leur milieu « asilaire » d'origine. L'esprit de collection se « collectivise » au sein de ces institutions, même s'il reste circonscrit à quelques minorités actives.

Il ne connaîtra son véritable impact de diffusion que durant l'après-guerre, avec l'enthousiasme étonnamment simultanément de publications indépendantes, convergentes dans l'attention et l'importance accordée aux compositions des malades psychiatriques, dont les variantes dans les approches et les perspectives n'empêchent pas leur inscription commune au sein de la démarche fondamentalement constitutive d'une psychopathologie de l'expression. Brièvement on peut les répartir selon deux types de tendances, la première à vocation monographique focalisée sur une œuvre ou son auteur, la seconde à intention généralisatrice ou synthétique portant sur plusieurs créateurs.

L'intitulé de la monographie picturale consacrée à Adolf Wölfli par Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*¹, annonce la couleur et crée une rupture par son habilitation au rang et rôle d'artiste de ce pensionnaire suisse de la clinique de la Waldau où l'auteur exerce à l'époque en tant que médecin psychiatre. Y est privilégiée une approche du style de cette œuvre unique et de son

¹ Morgenthaler Walter : *Ein Geisteskranker als Künstler*, Berne-Leipzig, éd. Bircher, 1921.

évolution. Morgenthaler est aussi connu pour avoir soutenu dès l'origine et promu après sa mort l'œuvre d'un autre inventeur qui laissera son empreinte définitive dans le courant psychopathologique, Hermann Rorschach, fils de peintre et un peu peintre lui-même, auteur d'articles sur la peinture de schizophrènes avant que ne paraisse, la même année que l'ouvrage de Morgenthaler, son devenu célèbre *Psychodiagnostic*, instrument de recherche conçu à partir d'une série de taches d'encre proposées à la libre interprétation.

Il précède d'une courte tête et non sans rivalité la sortie du livre à ambition beaucoup plus large et théorique d'Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*², élaboré et illustré surtout à partir des collections du Centre Psychiatrique Universitaire d'Heidelberg en Allemagne. Non plus focalisé sur une seule œuvre mais sur la totalité des collections de l'hôpital et même extérieures puisque le travail de Wölfl y est mentionné, il tente une articulation avec les créations d'artistes contemporains, les « arts primitifs » et les dessins d'enfants autour d'« un processus nucléaire commun à tous les hommes », ainsi qu'il le présente, celui de « Gestaltung », c'est-à-dire d'émergence et d'extériorisation sous des formes les plus diverses de tendances ou pulsions expressives : « tout objet mis en forme, résume-t-il, concrétise des mouvements expressifs de son auteur, perceptibles immédiatement en tant que tels, sans qu'intervienne de finalité ou quelque autre instance rationnelle » (P. 60).

Sur un mode un peu intermédiaire, l'essai de Jaspers sur Strindberg, Van Gogh, Hölderlin et Swedenborg³ (1922) prend pour point de départ des œuvres incontestables nées d'artistes au talent non moins irrécusable dont le point commun est d'avoir souffert de graves altérations psychologiques attestées. Leur double lecture et compréhension s'orientent vers une voie explicitement pathographique : l'analyse se fonde sur un parallélisme qui reconnaît dans la production la marque du désordre psychique, retrouve le cours inexorable de la maladie dans la progression concomitante de l'œuvre, en superposant et assimilant l'une à l'autre par simple analogie ou concordance sémiologique. Lorsqu'une perspective évolutive est introduite, comme dans l'étude sur Van Gogh, c'est moins pour suivre les remaniements et progrès du style et de l'œuvre que pour les mettre en correspondance avec l'avancée destructrice d'un trouble conçu comme

² Prinzhorn Hans: *Bildneri der Geisteskranken*, Berlin, Springer 1922, traduction française : *Expressions de la folie, dessins, peintures, sculptures d'asile*, Gallimard 1984.

³ Karl Jaspers, « Strindberg und Van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin », *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, No. 5. Bircher, Leipzig, 1922. P. 131.

inélucltable. Cette recherche, menée à partir non pas de patients psychiatriques présents ou actuels mais de créateurs illustres, quand bien même certains auraient dû recourir à l'hospitalisation ou d'autres formes d'asile bienveillant, pense la question du rapport entre création et altération mentale dans un cadre large intégrant les supports diversifiés tels que peinture ou production littéraire.

Que ce soit chez Morgenthaler, dont les intentions sont essentiellement descriptives des qualités formelles d'une œuvre et de ses transformations internes, chez Prinzhorn aux espérances plus affirmées en une possible conceptualisation malgré l'insistance sur le fait que son « attitude a continûment un caractère phénoménologique au sens large du mot », ou encore chez Jaspers un des introducteurs de la pensée philosophique d'Husserl dans le champ psychiatrique, l'observation clinique minutieuse et approfondie tient ici une place privilégiée et centrale avec l'objectif conjoint de se tenir au plus près des phénomènes, des supports et des œuvres et aussi des personnes étudiés, de leurs éprouvés à la fois vécus de l'intérieur et transmis à un tiers à travers une émotion issue d'un mouvement et d'un besoin expressif qui vient plus ou moins ouvertement à sa rencontre et le sollicite. Un point commun à toutes ces recherches conduites indépendamment l'une de l'autre se découvre dans la tentation et la tentative à visée comparative de vaincre des cloisonnements, de s'affranchir des restrictions esthétiques et culturellement admises ou convenues et donc de créer des intersections et des rapprochements dynamiques par une mise en relation et en perspective de registres jusqu'alors dispersés ou séparément abordés.

À partir de points de départs diversifiés, la période de l'entre-deux-guerres s'avère donc particulièrement propice à l'émergence d'un ensemble d'intérêts croisés pour la création picturale, graphique et plastique des malades mentaux en même temps que se diffuse, avec des orientations différentes, un renouvellement complet des fondements et perspectives artistiques sous l'étiquette d' « art moderne », au sein duquel une sensibilité à des productions considérées jusqu'alors comme incultes, brutes, primitives ou marginales prend une place enfin reconnue. Cette convergence bouleverse, élargit et enrichit, en les faisant sortir de diverses formes d'académisme ou de routines dans lesquelles elles s'enlisaient parfois, les domaines de la création artistique, de l'approche du trouble psychique et du patient psychiatrique ; elle les resitue dans une représentation nouvelle de l'expression trouvant sa source et se réalisant dans des traits spécifiques de la personnalité.

L'abord du langage, en tant que véhicule des éprouvés personnels et un des

vecteurs essentiels de la dimension subjective, connaît dans le même temps un intérêt parallèle qui se développe aussi bien dans différentes théories générales linguistiques -conception structurale, formaliste ou psychomécanique- que dans le domaine plus personnalisé d'une prise en considération psychologique de la subjectivité par la psychanalyse et l'approche phénoménologique.

En rupture avec à la fois ce qui fut, pour la médecine clinique du XVIII^e siècle, un principe méthodologique soucieux de garder à distance l'objet et le support du symptôme autant qu'une pratique réticente à s'embrouiller et se perdre dans la prise en considération de ce que dit le patient, la psychanalyse et l'approche phénoméno-structurale vont l'une et l'autre renverser cette perspective, en reconnaissant à chaque être en souffrance non seulement le droit d'en parler mais aussi la contribution de ses paroles au cadre théorique et à la compréhension du désordre par lequel il est touché. Les deux courants se mettent donc simultanément à l'écoute attentive des propos de personnes en tant qu'ils peuvent être porteurs de significations profondes à travers l'énoncé même de leur formulation dans un langage : la voie psychanalytique se fonde sur l'*interprétation*, dans une lecture et un décodage indirects, nécessitant de transposer de l'organisation symbolique du langage aux enchaînements symboliques du désir inconscient qui se donne à lire de façon voilée ou détournée ; tandis que l'approche phénoméno-structurale se fonde sur la *compréhension* et procède alors de manière plus directe, plus immédiate, au sens où le langage est pour elle porteur de modalités ouvertement expressives du trouble et des particularités de la personne.

L'exploration phénoménologique du langage, de ses richesses enfouies dans l'usage courant que nous en faisons ainsi que dans les propos des malades psychiatriques devient pour Eugène Minkowski, qui la perfectionnera au fil de toute son œuvre, une des principales sources vives d'observation et d'approfondissement des capacités expressives de l'homme et, le cas échéant, de ses troubles. Dans un article au titre évocateur « Les schizophrènes peints par eux-mêmes », il s'intéresse plus spécialement à ces patients chez qui se préserve à la fois une grande lucidité pour saisir leurs troubles de l'intérieur ainsi que des capacités d'en rendre compte avec précision dans une restitution par l'échange verbal que nous pouvons avoir avec eux. Parallèlement à ces objectifs concrets, Minkowski développe une réflexion théorique sur ce qu'il appellera les « caractères essentiels de l'expression » dont il dégage les fondements en 1936 dans son livre *Vers une Cosmologie*⁴. L'expression lui paraît comme le vrai critère de la « vie dans le monde. Nous ne sommes des

⁴ Minkowski Eugène : *Vers une cosmologie*, Alcan, 1936

personnalités vivantes que parce que nous sommes là pour exprimer quelque chose et, en même temps, parce que cette faculté d'exprimer déborde de toutes parts notre vie personnelle et l'intègre à la vie et au monde » (P. 51).

Minkowski insiste sur cette valeur d'échange de l'expression : « elle comporte, dit-il, le facteur de réciprocité et, de plus, d'identité de la relation d'expression chez l'auteur et chez le spectateur : par l'expression, ils communiquent et se comprennent, et l'exprimé, comme l'exprimant, sont en principe identiques chez les deux » ⁵(*Traité de Psychopathologie*, P. 383).

Les manifestations expressives ne peuvent donc se réduire à des signes qui ne seraient que les témoins d'une extériorisation de l'activité psychique. Ce qu'on peut appeler « tendance expressive », ce que PRINZHORN appelait « besoin d'expression » réalise un phénomène essentiel de l'existence qui rend compte d'un mouvement spontané d'extériorisation de la vie qui caractérise tout Homme. C'est de ce mouvement dont vont venir émerger nos émotions, nos idées, nos sentiments. Cette tendance détermine en même temps notre capacité à ressentir l'expression d'autrui, à y participer, à la partager, à la pénétrer et à nous y articuler ; elle n'est viable *que* dans la coexistence et la réciprocité.

Les principes d'analyse du langage et plus généralement de l'expression proposé par Minkowski alliés aux premières entreprises de Morgenthaler, Jaspers et Prinzhorn serviront de base à Françoise Minkowska à une introduction d'une méthode phénoméno-structurale dans le domaine de la création artistique. À partir de 1932, elle entreprend sa première recherche sur Van Gogh dans une tout autre perspective que celle de Jaspers ; elle y croise les relations entre la vie, la maladie et l'œuvre de l'artiste pour la saisie d'une cohérence d'existence dirigée par un « principe formatif » d'origine structurale. Convaincue dès cette période par ses recherches généalogiques en cours, qui démontrent l'extension de composantes et de constantes psychiques à partir du terrain pathologique, elle en retrouve les avatars mais surtout les principes, en articulation active dans les différents registres de ses capacités d'inscription, de réalisation et de déploiement au sein d'une destinée humaine unique. Ce n'est plus le trouble qui est traqué dans l'œuvre mais l'expression profonde de la structure mentale qui est recherchée et repérée dans ses diverses circonstances, dont les aspects pathologiques éventuels ne représentent qu'une dimension éclairante parmi d'autres. Comme l'écrit Minkowska : « Le point de vue structural oriente ainsi la pathographie dans une voie nouvelle : il nous permet,

⁵ Minkowski Eugène : *Traité de psychopathologie*, P.U.F. 1966.

d'une part, de rechercher les liens de similitude existant entre la forme de la psychose et l'aspect psychologique de l'artiste avant l'éclosion de la maladie, et, d'autre part, il nous donne la possibilité d'étudier la façon dont ces éléments structuraux que la maladie ne fait qu'accentuer, viennent se refléter, non pas en facteurs exclusivement destructeurs mais en ce qu'ils peuvent signifier pour l'évolution de la personnalité, dans l'œuvre d'art »(*Van Gogh, les relations entre sa vie, sa maladie et son œuvre*, P. 30).

En contrastant, à partir de 1948, les parcours biographiques et artistiques de Van Gogh et Seurat, Minkowska donnera accès à une méthode d'approche structurale et de compréhension typologique des dessins d'enfants⁶. Là encore, pas plus qu'il ne s'agissait précédemment ni d'assimiler le normal au pathologique ni de les compartimenter en étudiant leur confluence, pas plus il ne convient évidemment pour Minkowska de superposer par simple analogie un dessin d'enfant à l'œuvre admirable d'un artiste de grand renom. Puisant aux mêmes fondements que ceux de Prinzhorn, Minkowska entrevoit les ressources potentielles d'une analyse approfondie des œuvres de créateurs talentueux pour tenter de saisir ce qui les anime et les détermine psychologiquement ; par là elle définit une place pour une approche psychologique de l'artiste respectueuse à la fois de ses talents, de sa personne et plus généralement de ce que peut et doit représenter, pour la promotion de l'homme, toute activité qui tend à se réaliser en œuvre et y prétend. Mais au-delà, en les faisant dialoguer et s'entrelacer avec d'autres contextes, plus communs ou familiers, elle s'efforce d'ouvrir à une compréhension de principes généraux régissant l'activité psychique et auxquels on ne voit pas comment ni pourquoi le vrai créateur échapperait dès lors qu'il est sous la dépendance d'une commune filiation et appartenance humaines.

Après sa mort en 1950, une suite de travaux circonscrits ou d'envergure viendront jusqu'à nos jours confirmer la pertinence de ce projet en transposant ses principes d'application depuis l'expression verbale vers le langage écrit avec ou sans aucune prétention littéraire, par l'étude des écrivains et de poètes mais aussi des productions d'écoliers, en continuant de s'appliquer au champ de la production picturale en rapport ou pas avec des désordres psychologiques associés. Même limitées, ces études contribuent au développement d'une méthode susceptible d'offrir une rigueur et de donner une cohérence à un ensemble de recherches centrées sur l'activité créative, appuyée sur la psychopathologie sans jamais s'y restreindre et qui

⁶ Minkowska Françoise : *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Presses du temps présent, Paris 1949.

apporte un éclairage déterminant aux relations profondes qui unissent styles d'expression et structure de la personnalité.

communication au
XIXe CONGRÈS INTERNATIONAL DE LA SIPE
10ème CONGRÈS PORTUGAIS D'ART THÉRAPIE
Commémoration des 50 années de la SIPE
Lisbonne-Portugal, 3-6 septembre 2009

par

Jean-Marie BARTHÉLÉMY

Docteur ès Lettres et Sciences Humaines
Professeur de psychopathologie et psychologie clinique
Université de Savoie-France