



JEAN-CLAUDE POLACK

Le corps, la carte et le monstre

Élodie « — Voilà, *je voudrais te parler* de mon bébé. Je *t'avais dit* d'abord qu'il fallait que je le mette dans une prison de noirs musulmans. (...) Mon enfant, je l'ai eu parce que j'avais mangé des pommes de terre pour couper les testicules aux Allemands. Moi, ça me faisait jouir par mon vagin, et ne je tuais pas d'Allemands mais ça m'a gonflé le ventre. Bon ! Maintenant j'ai accouché parce que mon bébé m'a dit de le circoncire... comme ma croix. Alors quand j'ai été à la selle... l'urine...

— Et alors, qu'est-ce qui s'est passé ?

É — Le bébé est sorti de mes règles et a toujours communiqué avec mon ventre.

— Il est toujours dans le ventre ?

É — Non, plus maintenant.

— Où est-ce qu'il serait passé ?

É — Je ne sais pas. *Je ne comprends pas*, c'est une autre manière d'accoucher que je ne comprends pas.

— Il communique avec toi en parlant ?

É — Oui, dans mon ventre.

— Et il parle quelle langue ?

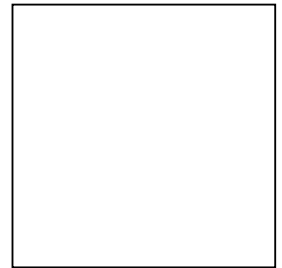
É — Le français.

— Et il y a des moments dans la journée où il te parle surtout, non ?

É — Non, il me parle tout le temps.

— Au travail, à la maison, partout ?

É — Un peu comme toi. J'entends ta voix.



— C'est vrai ? Tu parles avec moi ?

É — Très peu en ce moment.

— Est-ce que quand tu parles avec moi, tu parles aussi avec le bébé, ou bien c'est l'un ou l'autre ?

É — Je parle au bébé...

— On ne peut pas parler en même temps ?

É — Vous parlez mais moi je ne parle pas, je suis silencieuse.

— Tu nous entends ?

É — Non, je vous entends vous disputer : c'est comme une radio.

— Qu'est-ce que je lui dis, moi ?

É — Tu lui dis que tu m'avais fait des ordonnances, que tu ne l'avais pas voulu, que tu m'avais donné des médicaments sans comprendre, que tu l'as laissé te prendre pour un idiot, parce que tu sais que comme c'est ton fils, il ne peut pas t'enfiler, quoi !

— Il est uniquement mon fils, ou le fils de moi et de quelqu'un d'autre ?

É — De toi et de quelqu'un d'autre.

— C'est qui ce quelqu'un d'autre ?

É — Un de mes copains, Ahmed.

— Il a donné quoi pour faire cet enfant ?

É — Le sperme.

— Et moi, j'ai donné quoi ?

É — La carte blanche et le sperme blanc des cartes blanches. Tu m'as rien fait, tu m'as donné des médicaments mais une heure après c'est devenu la carte blanche.

— Donc c'est passé par les médicaments ?

É — Oui, c'est ça. Tu me donnes des médicaments pour mes règles. ⁽¹⁾

— Comment tu penses qu'il est, ce bébé ?

É — Il te ressemble : il a les yeux bleus. ⁽²⁾

— C'est un garçon ?

É — Oui, il s'appelle Franck.

— C'est toi qui lui as donné ce nom ?

É — Non, c'est lui qui a choisi, moi je suis d'accord. Franck ça veut dire « moisi », en allemand.

— Tu es sûre de ça ? Qui est-ce qui t'a dit ça ?

É — Personne mais je *le sais*. Ça veut dire Moshe, Moïse en allemand.

1. Je lui prescrit en effet un contraceptif oral.

2. Mes yeux sont marrons.

- Et Moïse c'est comme « moïsi » ?
- É — C'est ça. La selle !
- C'est un enfant ou c'est une selle ? C'est un enfant ou c'est de la merde ?
- É — *Je ne sais pas...* Il me parle, ça a été fait par la merde.
- Ca a poussé dans le rectum ?
- É — Oui, c'est ça, par mes règles, par l'ampleur, par la force de mes règles.
- Dans le sang de tes règles et quand même par le sperme de ton copain et les médicaments que tu as pris. Il a fallu tout ça !
- É — Plusieurs années ; ça s'est terminé maintenant.
- Ah ! ça s'est fait sur plusieurs années, sur une période très longue. À peu près combien de temps tu dirais, toi ?
- É — Bon, ça commence à me parler il y a cinq ans. C'est-à-dire que la première fois que j'avais mes règles, j'étais enceinte mais le gosse ne parlait pas...
- Mais quand il te parle, toi tu l'entends avec quoi dans le corps ?
- É — Mon oreille communique avec mon ventre.
- Donc tu l'entends avec l'oreille et le ventre ?
- É — Oui, c'est ça.
- Et toi tu lui parles avec quoi ?
- É — (Hésitante) A-a-avec la voix, avec le cœur.
- Et il entend ?
- É — Oui.
- Et moi quand je parle, avec quoi tu m'entends ?
- É — C'est pas de la même façon : avec l'oreille.
- Uniquement avec l'oreille ?
- É — Non, c'est du ventre, ça vient du ventre, mais mon ventre ne communique pas avec mon oreille. Les médicaments font communiquer le ventre... l'oreille par le ventre, ne sont pas perceptibles.
- Moi je trouve qu'il me ressemble quand même beaucoup, ce bébé, non ?
- É — Il a ta voix.
- Il a ma voix, il a mes yeux. Non, il a tes yeux à toi et il a mon visage à moi.
- É — Il est blond.

— Mais je ne suis pas blond !

É — Il est blond comme moi.

— Il est blond comme toi ? Tu ne trouves pas que tu es brune, toi ? Tu es brune mais en réalité tu es blonde ? Pareil pour les yeux, là tu n'as pas les yeux bleus mais en réalité tu as les yeux bleus.

É — Je vois avec mes yeux bleus, la couleur des yeux change avec les médicaments, c'est pour cela qu'ils sont marrons.

— Et tu vois les choses autrement à ce moment-là ?

É — Disons que je vois moins bien... la lumière... Avant j'étais très myope.

— Tu avais du sperme, toi aussi ?

É — Non, je me suis masturbée avec du sperme de bougie, le sperme de la bougie. Un sperme vert. La couleur verte.

— Et alors ?

É — J'ai peur... parce que le vin, il y a une sorte de vin qui me rend effervescente, qui me fait me « pâmoiser », quoi !

— Qui t'excite sexuellement, tu veux dire ?

É — Oui c'est ça, malgré moi...

— Et pourquoi la pilule tout d'un coup te fait cet effet-là ?

É — Parce que les pilules de Minidril me font aller à la selle. Les hormones qu'il y a à l'intérieur communiquent avec mon sang et ma selle. Elles ne me rendent plus enceinte comme avant. Alors après un certain temps je ne peux plus prendre la pilule, c'est épuisé.

— Tu as décidé d'arrêter ?

É — Oui, je ne peux plus travailler parce que je la prends, justement.

— Tu as décidé d'arrêter de travailler et d'arrêter la pilule ?

É — Non, j'ai décidé d'arrêter la pilule et de continuer à travailler.

— Mais elle te gêne pour travailler, la pilule ?

É — Oui, mais après l'avoir prise un certain moment, pas le premier jour, c'est avant d'avoir mes règles.

— Et tes règles ?

É — Je ne sais pas... mais c'est pas rouge.

— Elles étaient comment ?

É — Des pertes blanches ; ça me faisait mal au ventre. C'était l'odeur, la couleur, je ne sais pas. Le slip avait la couleur de la pilule, c'est-à-dire l'odeur et, enfin, c'est question chi-

mique, c'est pas, le liquide qu'il y avait à l'intérieur correspondait exactement à, *c'est imagé, c'est ce que j'imagine* (...) c'est disons le liquide, ce sont des pertes blanches qui sentent mauvais.

— Oui alors ça vient d'où, ça ?

É — Non, *je t'ai dit* je venais d'avoir mon frottis à ce moment-là. Je crois que mes règles sont stériles. Je ne peux pas avoir d'enfant même en ayant mes règles, c'est du sang, simplement.

— Tu penses que tu n'as pas de capacité d'avoir d'enfant en ce moment ? Pourquoi ?

É — À cause de mes règles parce que voilà, avant d'avoir mes règles je vais à la selle. Les règles me viennent par derrière, *excuse-moi*. Alors après m'être masturbée à une certaine période de ma vie, je n'avais pas mes règles. Parce qu'elles me font toujours aller à la selle, mes règles ne valent plus rien, ma selle ne vaut plus rien, mes règles non plus.

— Et le reste ? Le reste du corps ?

É — Je peux faire l'amour avec mon copain, il a mon âge, il a 35 ans, moi j'ai 37 ; lui aussi, il est stérile, quoi ! C'est, disons le sperme chez lui, ça lui fait le sperme qui n'est plus jeune comme avant, blanc. Il a été malade. Il n'a pas été travailler j'imagine... depuis mon frottis.

— Qu'est-ce qu'il a eu comme maladie ?

É — Du sexe et du ventre. À cause de moi parce que mes règles... *Enfin, je pense que* c'est à cause de moi.

— Parce que tu as...

É — Maigri : je n'ai plus mes règles comme avant. Et ça montre qu'il ne peut plus avoir la même vie qu'avant. Alors, *tu vois*, lui, il éternue, sa salive est purulente à cause de son sperme, ça lui monte jusqu'à la salive, c'est un Musulman. Son... groupe sanguin quand on se fait examiner par un médecin, positif ou négatif, il crache souvent à cause de son sperme. ⁽³⁾

— Il sort par la bouche ?

É — Oui, pour pouvoir se masturber devant moi et tirer sur son sperme, il crache.

— Ça l'aide ?

É — Crachat, quoi ! Oui c'est ça.

— Il éjacule par la bouche, alors ?

3. À l'époque de cet entretien, on ne parlait pas encore du SIDA...

É — Parce qu'il est malade du ventre.
 — Pour éviter de le faire par le ventre ?
 É — Non ! avec moi ; pas par la bouche, par le sexe (...)
 — Qu'est-ce qu'il fait avec sa salive ?
 É — Il crache, *je te dis !*
 — Qu'est-ce qui pousse par terre, quand il crache ?
 É — Non, rien... »

Dans l'apparent désordre de son monde, Élodie semble vouloir bâtir une forme. Le corps, à l'ombilic de son délire, attrape des parties, des morceaux, des débris, des organes, et les agence en un monstre bizarre. C'est à ce travail que je suis convié, parce que déjà pris dans les matériaux de sa construction, happé dans ses machines, exploité. Il me faut donc des traits, des figures, des traces, des limites, quelques outils. En pays de psychose, je ne suis pas interprète, mais explorateur et cartographe.

Il me faudra noter d'abord l'importance des « flux » (d'aliments, de matières, d'urine, de sperme, de médicaments, etc.) dans cette économie généralisée, confuse et transitiviste. On voit que tout peut faire communiquer l'autre avec soi-même. D'abord *la voix*. Les mots, comme chez Wolfson, transfèrent de la violence, de l'affect ou de l'énergie d'un corps à l'autre ; mais, parce que l'autre n'est justement pas défini dans son étrangeté vis-à-vis du corps « propre », la langue circule aussi dans l'intérieur d'une anatomie imaginaire. Aucune « explication », aucun tracé de limites ne peut, d'ailleurs modifier les parcours hyperdialectiques du « corps sans organes », traversé et modifié d'un seul mouvement par les matières qui l'imprègnent ou l'irriguent.

Un certain nombre d'hypothèses contradictoires me situent dans cet espace corporel. L'une d'entre elles me présente sous la forme d'un enfant pris dans son ventre sans que soit trop précisée ma location, digestive ou génitale. Le bébé est comme le fruit de notre action commune ; mais il s'agit, on

le voit bien, d'un agencement collectif où figurent le sperme d'un autre patient, mon ordonnance et « mes » médicaments ; et sans doute une fécondation originelle (Ho Chi Minh...).

Les flux relient des zones ou des « personnages » multiples. La logique du « et... et » prime sur celle du « ou bien... ou bien ». On dira que l'enfant me ressemble en en donnant comme preuve immédiate un trait différentiel, la couleur des yeux. « Mon oreille communique avec mon ventre », voisine avec « mon ventre ne communique pas avec mon oreille ». Elodie utilise le « non » comme scansion plus que comme valeur négative. Même quand elle opine à mes hypothèses, le « non » lui sert de démarquage, de manifestation et de rupture dans une suite discontinue de mots, comme s'il lui fallait tailler une proposition dans un magma de mots sans sujets par une ponctuation précaire et péremptoire. Quand les mots ne prennent pas la valeur de leur fonction métaphorique ils la retrouvent dans leur qualité matérielle d'éléments d'une construction d'un ensemble vivant. Ce sont alors les moellons métonymiques d'un « langage-espace » dont les coordonnées formelles doivent être circonscrites, répertoriées ; et dans le projet psychothérapique, « habitées ».

Sous le nom d'« image du corps », de « corps fantasmé », de « corps vécu », la question du corps occupe en effet, sur la scène stratégique du traitement de la psychose, une place privilégiée. Et c'est peut-être celle d'un verrou, d'une coulisse, d'un passage obligé, d'une antichambre, d'un préalable. Les mots sont trompeurs : l'image du corps n'est pas qu'une image, mais un mode de représentation possible, une formulation figurale précaire, non nécessairement liée à des matières iconiques ou des signes visuels.

Dans un travail récent, Nicolaidis tente de mettre de l'ordre dans les rapports qu'entretiennent des notions cruciales comme « processus primaire », représentation « primaire » et « secondaire », représentation « de mots » ou « de choses », « représentant de la représentation ». La question du passage entre la « motion énergétique somatique » et la « représentation psychique » est en effet au centre d'une

réflexion psychanalytique sur la psychose, dès ce moment où les particularités du « transfert » et le désarrimage de la cure des structures du signifiant obligent à penser aux conditions de possibilité, existentielles et phénoménales, du « dialogue » et de l'« écoute ».

4. Nicos Nicolaidis,
La représentation,
Essai psychanalytique,
Dunod, 1984.

Freud pense que l'histoire de l'écriture reproduit le destin phylogénétique du signifiant. Les premiers modèles d'écriture, pictographiques, hiéroglyphiques, sont des reproductions dessinées ou tracées, des graphismes qui gardent une grande part de l'aspect sensoriel, essentiellement visuel, de l'objet. L'inconscient « profond » baignerait dans ce mode particulier de représentation.

Une autre hypothèse, complémentaire de la précédente, est que « le noyau de la langue n'est qu'une "inscription" verbalisable des représentations de choses. C'est-à-dire d'une écriture virtuelle ». En ce sens la parole serait calquée sur des traces, par excellence corporelles : les premières expressions mimiques, les gesticulations, l'allure, la posture et la distance que prend le corps de l'enfant par rapport au corps de la mère.⁽⁴⁾

À ces traces et repères, essentiellement spatiaux, il serait injuste de ne pas joindre les sons et les bruits du corps et notamment la voix, comme strate phonétique assignifiante (vocalises, lallations, gazouillis). On étendrait ainsi la notion d'« image » à tout le champ perceptivo-sensoriel (images acoustiques, tactiles, cénesthésiques, etc.).

« *L'image du corps* » de Dolto, par opposition au schéma corporel, est d'abord une « mémoire » de traces relationnelles et libidinales, un enregistrement des rapports de désir à l'autre, les autres et les objets. Plus qu'une image c'est un corps vivant, la trace structurante de l'histoire émotionnelle d'un être humain, découlant d'un processus intuitif d'organisation des fantasmes, des relations affectives et érotiques prégénitales. Elle précise que les fantasmes signifient ici :

« mémorisation affective, auditive, gustative, visuelle, tactile, baresthésique et coenesthésique de perceptions subtiles,

faibles ou intenses, ressenties comme langage du sujet en relation à un autre... »⁽⁵⁾

Le terme d'« image » ne doit donc pas nous conduire vers le seul continent du visuel, du scopique, ou la problématique isolée du regard. Pas plus que le miroir, en ses divers agencements, ses « stades » ou ses vicissitudes ne peut résumer les aventures idéales du « Sujet », les impasses et les fractures de l'« identification ». Peut-être serions-nous plus près du concept « informatique » de l'image, dans son hétérogénéité vis-à-vis de l'univers optique proprement dit.

Alors qu'elle place déjà dans l'image du corps les événements constitutifs d'une histoire, Gisela Pankow propose de n'y voir qu'une *organisation purement spatiale*, une dialectique des parties et du tout, un lien dynamique dont l'absence est caractéristique de la dissociation. De là son approche purement « formelle » des dessins, représentations et modelages qui servent de matière première au travail de la « cure » :

« Je prends le corps comme modèle d'une structure spatiale, structure qui ne m'intéresse que dans son aspect dialectique. »

⁽⁶⁾

Elle explore une symbolique d'échanges élémentaires où les catégories du « dedans » et du « dehors » ne peuvent être validées, parce qu'elles supposent résolus la question d'une limite, l'accès à la surface, la problématique de l'espace potentiel, de la contiguïté, de la séparation. Il s'agit pour elle de trouver un repère, une greffe, une machine symbiotique limitée et de la faire fonctionner comme une « charnière » dans la dialectique de l'espace. Cette volonté de découvreur, ce désir de géographe, on le sent donc à chaque pas. La cure est avant tout une entreprise cartographique. Du corps à la terre, de l'image motrice aux repères de terrain, les liens peuvent être écologiques, à la fois ténus et indispensables. Gregory Bateson avait remarqué que :

« Si un Balinais est emmené en voiture, à travers des routes sinueuses, de sorte qu'il perd ses points de repère, il peut être sérieusement désorienté et rendu incapable d'agir ; par

5. Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, 1984.

6. Gisela Pankow, *L'être-là du schizophrène*, Aubier, 1981.

exemple, un danseur ne pourra plus danser ; pour s'en remettre, il lui faudra retrouver quelque point de repère important comme, par exemple, la montagne centrale de l'île, par rapport auquel il puisse restituer les points cardinaux. »⁽⁷⁾

Dans son travail sur la fonction du rêve chez les Aborigènes Barbara Glowczeski montre les articulations pragmatiques entre les rêves traités collectivement, les trajectoires nomades et les usages du corps. Les dessins sur la peau, essentiellement chez les femmes, appliquent à même le corps une cartographie des mythes, une stratégie des décisions politiques. Les scènes oniriques, les mouvements de migration, les gestes et les décorations du corps, les généalogies, sont déchiffrables ensemble, dans une commune découpe de l'espace et du temps qu'il faut lire comme une carte, avec ses profondeurs, ses directions, ses extrapolations, ses propositions créatrices.⁽⁸⁾

Le cloporte de *La Métamorphose* prend sa consistance de catatonique kératinisé aux dimensions même de la chambre qu'il occupe. C'est d'elle qu'il tient son enveloppe et ses limites. La chambre elle-même fait matrice dans une machinerie familiale qui l'excède, l'enveloppe, l'isole et tente d'y faire intrusion.

Deligny travaille directement sur le terrain avec des lignes d'erre, des points de passage et de rencontre. Il commence par porter sur la carte les parcours « spontanés » de l'enfant autiste, les habitudes, les circuits. Puis il marque le terrain avec des matériaux, des signes, des couleurs, des sons. Tous ces éléments signalent des passages, des présences, d'autres enfants plus « socialisés », des éducateurs, lui-même. Il dispose les objets : la pierre, le bois, l'eau qui coule. Il met en place des pièges vivants : une action commencée qu'il faut poursuivre, un chiffon qui sèche et qu'on peut décrocher, une pierre plate sur laquelle frapper avec des cailloux, une poêle à frire. L'enfant, en proie aux matières, aux formes, aux perceptions de l'autre, se déplace dans un chantier hanté. L'espace anarchique se construit ; un « monstre » l'occupe, s'y déploie, à l'écoute de ce qui se vit, de ceux qui parlent,

7. Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit* (vol. 1), Seuil, 1977.

8. Barbara Glowczewski, « Les Warlpiri », in *Chimères*, 1, 1987.

de sa propre parole. Deligny trace, colorie, efface, reprend. Il travaille sur la terre, il représente sur le papier : double inscription.

De la carte au terrain le travail du géographe alterne. Il n'est pas de progrès dans l'espace physique de l'investigation qui ne doive son rythme à la précision du mode de représentation.

Amerigo Vespucci découvre l'Amérique bien avant que Christophe Colomb ne pose le pied sur l'île Hispaniola. Les projections et les projets précèdent l'aventure, lui donnent sa consistance diagrammatique. Les cartes sont des instruments ambigus, constats et diktats. Comme le montrent bien les chercheurs de la revue « Hérodote », le procès cartographique contient d'emblée l'entreprise de pouvoir qui le requiert. Loin d'être un instrument neutre, un mode de figuration innocent, c'est un soutien logistique, une arme sophistiquée, dont les mesures, les signes, les codes, les étalonnages et les points de vue préparent presque toujours une conquête, un quadrillage, une guerre, une occupation.

Dans sa monographie sur Léon, le travail de Françoise Dolto s'inaugure du modelage d'une chaise vide. Léon est un enfant « retardé », très musicien, pratiquement incapable de marcher ou de se tenir debout sans appui. On est en 1941. Il est le fils d'un tailleur juif polonais non pratiquant et d'une Bretonne chrétienne. Il est baptisé, non circoncis, « français ». Il se présente comme une sorte de « monstre », sans dos, sans jambes, sans érection globale du corps, mais extrêmement doué de ses mains au piano. Son existence rampante et torve se prolonge jusqu'au jour où, dans une séance, il parvient à faire reconnaître sa précarité d'être réifié face à l'objet anthropomorphique. L'analyste obtient sa première réponse quand elle interroge Léon non plus sur son désir, mais sur celui de la chaise qui l'attend, cannibalique, prête à dévorer son « siège » et son « dos ». Cette intuition boschienne d'un objet sadique, McLaren, cinéaste d'animation canadien, l'avait pressentie avec sa « Chaise », moins exigeante que celle de Léon, mais plus capricieuse. Un homme tentait de s'asseoir sur un siège qui se dérobaient sans arrêt, reculait, basculait et tombait, dans

le plus systématique des refus. L'homme finissait par comprendre : accroupi mais droit, il offrait ses genoux et son thorax à la chaise ; prélude d'un amour heureux et réciproque.

Quand le dialogue enfin s'engage avec Léon, Dolto lui montre d'un même geste l'anatomie sexuelle, les rites et les appartenances juives, la situation politique, la géographie, les territoires.

« J'ébauche une carte de France rapidement pour lui expliquer ce qui signifie zone occupée, zone libre, ligne de démarcation, tous ces mots qu'on emploie tout le temps autour de nous à l'époque. »

Plus tard elle croit pouvoir expliquer les symptômes par une contention traumatique de la petite enfance : pendant leur travail, les parents ficelaient le petit garçon sur sa chaise percée, lui interdisant toute motricité autre que distale, les mains, les doigts. Mais on est frappé des parcours, (solidaires) croisés dans la cure, de l'image du corps sexué, des repérages généalogiques, des lois qui ordonnent l'organisation des lieux et territoires, des situations administratives et de la géographie politique.

J'avais d'abord écrit les parcours « solidaires » mais je préfère parler de croisements et de carrefours. Car je veux éviter de faire croire (comme parfois Dolto y semble encline) que ces strates sémiotiques s'articulent en une structure signifiante nucléaire, que « l'interprète » déchiffre et met à jour. L'observateur de Léon met en jeu deux types de « causes ». L'une privilégie la question de l'identité et du nom. L'autre dévoile un événement traumatique particulier, la contention de l'enfant sur son siège. Le souci de réunir toutes les situations en une seule trame débouche nécessairement sur l'hypothèse d'un programme surdéterminé dont une faille doit faire s'écrouler l'édifice. Libre à chacun de nommer cette faille comme il lui convient. Et même si Dolto n'utilise guère la forclusion du Nom-du-Père, sa pratique révèle qu'elle relie tous les éléments « pathogènes » de la biographie de l'enfant en une situation globale d'erreurs ou de mensonges parasitant en

chaîne toutes les articulations symboliques requises pour l'accès de l'enfant à sa parole.

Pourtant, à l'entendre ou la lire il nous semble que le ressort essentiel de son intervention est justement cette migration constante de son travail d'une strate sémiotique à une autre. Elle recherche l'espace dans lequel un transfert est possible, une scène où le fantasme, si fractionnel soit-il, puisse apparaître en un jeu. On distinguera donc des interprétations totalisantes (sur l'identité du père, la clandestinité, la circoncision, la menace de mort, la partition de la France en deux, les aléas de la situation œdipienne, etc.) et, d'autre part, des repérages esthétiques, formels, plus ou moins lestés du théâtre kleinien des bons et des mauvais objets, des mots du « dedans » et du « dehors », ou des péripéties successives des diverses « castrations, mais avant tout pertinents par leur saisie instantanée, intuitive d'une *configuration dramatique du corps* de l'enfant, dans son rapport aux objets, animés ou non, de son entourage immédiat. Et ce, bien évidemment, en la présence de son thérapeute, partie prenante de ce tracé.

Les échecs de la symbolisation sont évidemment des « défaillances du langage adressé à l'enfant » ; mais ils sont d'abord les accidents d'un espace non vectorisé qu'habitent des formes éparses, tronquées et sans liens.

Géologue, Pankow a d'autres métaphores pour sa description de terrain :

« (...) l'univers de la psychose apparaît-il comme un univers morcelé où chaque parcelle est à plus ou moins grande distance des autres. Les distances peuvent se modifier par apparition d'une lacune imprévue. Pourquoi ? Je n'en sais rien. Je le constate. On peut gagner du terrain, on peut combler des trous (...)

(...) ce qui importe c'est ceci :

on aperçoit parfois dans "un débris de terrain" une "strate géologique" ressemblant à une autre observée dans un autre débris. C'est alors que j'essaie de "rapprocher", de réunir des strates identiques dans des terrains différents. J'appelle

structuration dynamique ce processus qui consiste à restituer l'unité apparemment perdue de couches psychiques éparses (...). Le terrain premier qu'il faut structurer – même partiellement – c'est l'ensemble des couches psychiques à partir desquelles la reconnaissance de l'image du corps devient possible. »

L'image du corps large, comme étrangère à sa problématique, le schéma corporel, neurologique et fonctionnel. Des enfants paralytiques ou aveugles peuvent avoir une parfaite « image du corps ». Inversement des patients au schéma corporel intègre ont une « image du corps perturbée ». Plus qu'une image, ou une représentation, c'est une mise en place, un ensemble de traces, de mémoires, de figures, de perceptions, de signes, d'agencements machiniques, d'intensités. Les dessins, les modelages sont des représentations, figurées de cette « image ».

Des monstruosité : Alain Cazas et Marc Hermant demandent directement « un monstre » à certains de leurs patients, et le manteau des cheminées de leur bureau est couvert d'amas multicolores de formes tératologiques, où parfois s'entrevoit de l'humain. Ces figures ne sont pas l'image du corps, mais des unes à l'autre il y a comme un rapport : de dénotation, d'illustration, de réduction, de découpe, d'abstraction. Ce sont des morceaux, mais qui donnent à supposer du reste, des restes. Et ceux-ci sont des brèches sur des ensembles chaotiques et mouvants, le corps vécu, érogène et souffrant.

Les graphismes et les productions plastiques sont des essais de représentation euclidienne, des « cartes », des procès cartographiques où dominent évidemment les représentations spatiales, les matériaux iconiques.

Le « monstre » est un chantier de parties vivantes et inertes, un agrégat d'objets, de territoires, de signes, défiant, comme dans le délire, « la réalité naturelle », les lois des ordres et des espèces, les logiques d'appartenance, a fortiori les logiques du discours. On nommera « monstre » tout ce qui, sous prétexte de faire corps, met en relation inorganique des choses

qui n'appartiennent pas aux mêmes ensembles catégoriels. Le disparate. Les personnages des jardins de Bomarzo sont doublement monstrueux. D'une part parce qu'ils figurent des monstres mythiques, sortis de la légende, exacerbés par leurs proportions gigantesques ; mais aussi parce que, taillés à même la roche qui affleure la campagne, ils créent l'illusion d'une métamorphose naturelle où les limites de la pierre et de la chair, du végétal et de l'animal, du naturel et du construit, sont insolemment brouillées.

Un phantasme psychotique est à la fois un événement court et une configuration, un monstre.

Des objets de désir, des objets matériels, des mythes, des continents, des qualités abstraites viennent voisiner, ou mieux encore, entrer en composition dans un plan de consistance particulier dont le code, la référence, la légende cartographique est justement le corps. Le monstre serait donc, dans cette perspective, *le travail de la carte sur le corps*, une diagrammatisation du corps désirant. La composition monstrueuse saisit un moment du corps dans le contexte « transférentiel » de la cure. Un bout du corps du patient vient faire quelque chose avec un morceau du mien dans tel ou tel type de contexte, territorial, mythique, institutionnel, économique et, bien entendu, symbolique. Le temps n'est pas donné au monstre de manière homogène. Tel morceau du corps d'Élodie (son ventre, son urètre, son oreille), telle production (le sang, l'urine, la selle) est en rapport avec certains de mes objets, quelques-unes de mes zones érogènes, de mes paroles ou de mes actions, l'ordonnance, les médicaments. Et tout cela se passe en Égypte, en Bretagne ou à Tours, il y a vingt ans ou au siècle dernier. Les articulations, les plans de consistance, les composantes de passage sont tantôt historiques, tantôt territoriaux, parfois seulement phonématiques ou technologiques. Les média, par exemple la radio, – la télé surtout – s'insèrent dans des agencements complexes avec la sexualité, le travail, la vie domestique. Le poste de télé fonctionne comme embrayeur et relais. De la réalité au délire le mouvement réciproque passe par le petit écran qui le filtre, le tord, l'amplifie, l'enrichit, le diffracte. Le reportage est tantôt en direct, tantôt en différé. *Le monstre est un chantier, une*

maquette à monter dont on aurait perdu les pièces, pendant que les pièces perdues d'une autre construction seraient venues se mêler aux premières. Buster Keaton s'achète une maison préfabriquée ; il la monte sans ordre : la porte est au troisième et quand il sort de sa chambre, il tombe dans le vide. La cheminée débite de l'eau dans le rez-de-chaussée. La fumée sort par les fenêtres. Buster marche sur le plafond.

Le bébé d'Élodie vient faire troisième terme vivant dans la séance, et boussole sur l'espace cartographique de ses identités morcelées. Le bébé est mâle et juif, réplique miniaturisée de son thérapeute. Bien que sepharade, elle prend sa part aux luttes contre les Allemands. Elle n'en tue pas mais elle fait un enfant, à l'abri d'une « prison de noirs musulmans ».

Comme la Vierge elle est le siège d'une incarnation. Peut-être est-il né d'une absorption orale, peut-être d'une masturbation anale. Sur son corps en tout cas le cloaque fœtal, – urètre, vagin et anus confondus –, continue de faire son œuvre dans une monstrueuse indifférenciation. Le carrefour digestivo-génito-urinaire articule les systèmes et les redistribue. Il est au point de rencontre des personnages importants de la vie d'Élodie, les mâles géniteurs. Ahmed et moi. Il est accumulateur et redistributeur de flux. Piles et transformateur. C'est dans cet espace, notamment, que les jeux de mots permettent le passage continu des objets aux mots, puis de ces mots à d'autres objets, dans un glissement de sens que le corps d'Élodie tente de maîtriser. La carte blanche est l'ordonnance que je lui fais et qu'elle surveille avec la plus grande attention, l'ordre des médicaments, leur nom, la quantité, écrite en lettres ou chiffres, ma façon de signer... C'est aussi « carte blanche », liberté accordée, « blanc-seing », droit de faire un enfant avec les comprimés blancs de mon ordonnance blanche, sperme blanc sensible à l'écriture. « Une heure après » qu'elle les ait pris ces médicaments redeviennent cette autre chose qui la féconde complètement. Les passages fécaux, le flux urinaire, les flux de paroles, les coulées de sperme s'entrecroisent en un espace précis, qu'Élodie signalera plus tard par « la peau sur la hanche », point de concentration de ces divers métabolismes, aiguillages et

transformations. Dans la cure on ne travaille que ces échanges, dons et rapt, par lesquels le corps d'Élodie et le mien pensent communiquer dans un espace chaotique, anhistorique, « anachronique », confus. L'ambition reste modeste : faire apparaître ici, une fois de plus, que *le délire est hanté par une carte*. Et que celle-ci se donne à construire dans la cure, morceau par morceau – dans une progressive articulation, fondatrice et anticipatrice d'un « sens ».

Le moment des monstres n'est pas seulement celui d'un artifice, d'un jeu propitiatoire, dans l'attente des significations. C'est une mise en œuvre plastique des composantes pulsionnelles captables dans le champ clos de la « relation » : économie de plaisir et de terreurs, de jouissances et de vertiges, exploration des possibles du désir. Ces épreuves prométhéennes émaillent l'art de Bosch, Blake, Goya ou Chirico, les textes de Lautréamont, Michaux, Artaud et toute la production actuelle de « science-fiction ». Elles sont en marge de la névrose, suspectes aux catégories du discours. Elles n'épargnent en vérité personne. Mélanie Klein en fait, par exemple, les étapes dramatiques du développement psychique de l'enfant. Psychose normale, dépression nécessaire, violences utiles ; seuls varient les moments et l'intensité de leurs manifestations, les risques de leur résurgence. Dans le jeu des enfants il faut voir des bribes et des morceaux, des trous et des volumes, des mouvements entre « dedans » et « dehors », parties et parties, fragments et limites. Ces « monstruosité » sont des compositions : elles affectent à la fois le corps et l'espace, indissolublement.

Une récente exposition sur les « Images du corps », inspirée par Marc Le Bot, montre bien la préoccupation contemporaine de redéfinition, recomposition, mise à l'épreuve du corps. Nous ne doutons pas que cette action violente, clairement perceptible chez Bacon, Velickovic ou Rébeyrolle ait pour toile de fond les horreurs du monde concentrationnaire. Mais cela ne suffit sans doute pas à l'explication d'un phénomène où l'investigation primordiale de la corporéité précède l'ordre d'une représentation. Aux confins d'une recherche psychanalytique et d'une appréhension picturale

des traits et couleurs minimaux du corps animé, on voit ainsi apparaître des figures inconnues, peut-être rêvées, ou ressenties, toujours indéfinies et monstrueuses. Qu'elles fassent allusion à l'amour ou à la mort, aux plaisirs ou aux souffrances, elles ont, dans leur difformité, leur variance, leur irréalisme, une fonction prototypique de mise en espace, que l'artiste ou le thérapeute, en des finalités divergentes, peuvent guetter attentivement. Il n'y a pourtant pas de symétrie pensable entre les effets de l'amour et l'expérience des crimes. L'un semble réussir, assembler, pousser les parties vers le tout et les corps vers leurs couples. Les autres disjoint, déforment, séparent, arrachent et dédifférencient le corps humain en morceaux matérialisés, parfois animaux, souvent végétaux ou inertes, des découpes élémentaires de l'espace et du mouvement.

Devant un tableau, on ne doit pas céder aux illusions d'un récit, d'une morale ou d'un mythe, mais fractionner, rassembler, produire des ensembles plus vastes et des zones plus étroites que les figures des personnages ou les contours des objets. Grommaire :

« Il faut que chaque partie du tableau donne l'impression de grandeur. Fixons n'importe quoi dans la nature et isolons-le du reste. Un monde complet s'organise. »

Et inversement, dans la surface entière de la toile ou du panneau, il faut créer ou voir un rythme, une « cadence », une saisie abstraite.

Dans son attachante présentation du « Jardin des Délices » Jean-Pierre Jouffroy se défend d'emblée d'un traitement littéraire de l'œuvre, de l'imminence d'une philosophie, ou plus simplement, d'une signification :

« L'un des aspects les plus inquiétants de la peinture est précisément qu'elle agit à l'écart des phonèmes, des syllabes et des articulations de la logique du discours. Si même ce qu'elle montre peut être nommé, le fonctionnement de ces parties nommées ne s'opère pas dans les rapports de leurs nomina-

tions tels qu'ils construisent la langue, mais dans leurs rapports d'existence comme formes picturales. D'où la double-vie des choses peintes dans l'entremêlement et les interactions de leurs significations comme formes plastiques et comme évoquant des mots. »

9. Jean-Pierre Jouffroy, *Le Jardin des Délices grandeur nature*, éd. Hier et Demaim, 1977.

L'abord partiel, régional du tableau est sa démarche nécessaire, existentielle plus qu'analytique. L'auteur fait donc fonctionner son livre sur le corps du tryptique. Une découpe en cinquante-six morceaux permet la reproduction grandeur nature. Comme l'« anatomie » systématique de l'œuvre suit obligatoirement le mouvement du livre, différent de celui du « regardeur », une vue générale de chaque panneau et un signet portant la reproduction complète accompagnent le dépeçage du tableau. La méthode n'est pas innocente. Elle s'applique à la double structure des panneaux, éclat des parties, fluidité des événements. Elle déjoue une lecture stricto sensu, la résorption de l'événement dans le sens. ⁽⁹⁾

Or l'habitude est grande. La critique, abondante, de Jérôme Bosch, opère généralement le recensement symbolique de l'œuvre. L'épistémologie freudienne, mitigée d'apports jungiens, substitue sa nouvelle herméneutique à la théologie, l'alchimie, les sciences occultes, les « clés des songes » venues du Moyen-Âge.

Heureusement les interprétations diffèrent, s'opposent, s'annulent ou s'ajoutent, dans une surdétermination brouillée. Fraenger puise dans les textes sacrés ; il voit dans le panneau gauche – « Le paradis terrestre » – une exaltation de l'union sexuelle par l'intermédiaire du Christ. Tolnay compare avec la littérature, le folklore, les dictons et proverbes, l'iconographie populaire ; la coquille de mollusque qui renferme deux amants dans le panneau central lui paraît être la définition triviale de la femme. Bax cerne davantage le sexe et son châtiement, l'œdipe et la castration ; il voit dans le même détail une figuration de l'adultère. Le porteur de la moule géante serait la représentation du mari bafoué. Combe fait l'inventaire des symboles érotiques courants de l'alchimie et des bestiaires. Même certaines couleurs, – l'orange, le rouge, le bleu du ciel

et le bleu foncé – sont chargés de significations précises. L'inflation des interprétations voudrait figer cette coulée fluide où les être vivants et les objets inanimés s'anastomosent sans frein, défiant la découpe des scènes, des anecdotes et des catégories.

Le tryptique du Prado s'adresse pourtant aux voyeurs, et non aux moralistes. L'intense émotion de l'œuvre sourd du bouleversement des espèces, des règnes et des appartenances. Les assemblages hybrides, les accouplements contre-nature, les métissages incongrus truffent l'espace d'une lumière cruelle et ludique. On pourrait s'amuser à regrouper les événements du tableau de gauche à droite, selon les étapes d'une violence croissante des transformations et assigner aux trois panneaux les représentations des ordres de la névrose, de la perversion et de la psychose. On s'engagerait alors dans le parallèle d'une théologie du châtiment et des configurations axiales de la clinique freudienne. De la schizophrénie comme enfer ; et Sodome purgatoire.

Il nous semble plus juste de rester attentifs au travail furieux des fantasmes corporels, même si certains régimes de monstruosité affectent avec une particulière densité telle ou telle région du tryptique, autorisant alors leur regroupement en modes de « fonctionnement », érotiques ou mortels, de la libido. Un premier type de transformation du vivant veut seulement défier l'écologie. L'aspect des bêtes, des végétaux et des hommes ne contredit pas le sens commun ou le savoir acquis, mais les relations de coexistence, de contiguïté, voire de simple voisinage sont tout de même invraisemblables. Refus des distances, des climats, des équilibres biologiques. Des girafes et des éléphants accompagnent des chiens domestiques. Les lapins et les canards circulent sous des palmiers-dattiers. Le paradis de la coexistence pacifique ne reconnaît aucune des territorialités qu'impose la géographie. Ce type d'anomalie, cette pulsion re-créatrice du monde prédominent sur le panneau de gauche où elle apparaît plutôt comme tendance que comme loi. Les fauves qui dévorent leur proie, le chat qui tient un rat dans sa gueule, les paons et les échassiers

mettant à mal une grenouille rappellent, jusque dans cet Eden, le risque de l'affrontement, de la violence et de la mort.

Les monstres proprement dits forment au moins deux séries différentes. Les animaux fabuleux, licornes ou griffons, ne contredisent pas directement la documentation zoologique. Par contre, la présence d'hybrides, des composites d'espèces, suppose une transgression passée et des mélanges inouïs.

Les monstres se manifestent d'abord par les changements de dimensions, de territoires ou de morphologie. Les oiseaux nagent, les poissons respirent à l'air libre, un hérisson fleurit dans un pistil. La taille est un agent suffisant de métamorphose : scorpion géant, fraises gigantesques, colosses ou nains. Les organes ou les parties du corps se multiplient ou s'amputent : personnages creux, lézards à trois têtes. Le peintre crée par modifications quantitatives. Ce sont de petits déplacements, des proliférations partielles, des déformations, pas encore de véritables franchissements. Les formes transitionnelles, les corps de passage, les « devenir » haussent alors le ton de la production fantastique.

Bosch ne systématise pas cette mutation jusqu'à fusionner les hommes ou les femmes avec des animaux et des plantes. Au contraire, il faut noter la rareté des monstres anthropomorphes, un chevalier-poisson, une sirène-écorce, un homme-oiseau de proie. Plus souvent les rapports respectent l'intégrité du corps, faisant varier à l'infini les jeux du contenant avec le contenu, du dedans et du dehors, de l'entre-dévoration et du cache. La végétation abrite les amours immorales, les orgies s'isolent au fond des coquillages ou des fleurs. Les corps ne peuvent danser, caresser ou jouir qu'au voisinage des oiseaux ou des fruits. Corps sur corps, relais, médiats. Les plumes, les baies et les fleurs sont des organes nécessaires, des ventres où faire l'amour, des matrices pour le désir, des lits et des chambres.

Les compositions et les tératomes évoquent les terreurs ou plaisirs de cette passion d'être autre. Les poissons-ailés, les

oiseaux à nageoires, les hommes-félins-fleurs plaident pour l'interpénétration des êtres et de leurs avatars. Parvenus à ce point d'extravagance, à cette étape du voyage hors des dimensions, appétits et souffrances de l'animal humain, le partage devient impossible entre l'inerte et le vivant, le sujet et ses objets, l'objet et ses sujets assujettis. Renversements, continuités, changes et mutations font vaciller les appartenances et les fonctions. Les instruments de musique viennent faire chanter, vibrer et résonner les corps. La flûte s'empare d'un pet, le couteau d'une main. Les signes musicaux s'inscrivent sur la portée des fesses. Le corps doit être déchiffré, joué. Un hérisson libidineux fait signer un contrat. Un homme est partie d'une harpe. Un autre est monture. Les corps sont asservis aux outils qui les servaient.

Enfin viennent les épreuves les plus radicales : disparition des limites, vides et creux, craquelures : fractures, transfixions, solutions de continuité, permutations des contenus et des contenant, séisme total des dimensions du corps.

La thématique itérative du panneau central est celle d'un commerce, de dons et d'échanges continuels, dont les baies et les fruits (parfois des pièces d'or un peu végétales) semblent les équivalents généraux. Cet univers d'associations sensuelles, de communications de la chair, met et jeu toutes les portions de la peau, les positions, les combinatoires, les orifices. Mention spéciale est faite au cul, fleuri, becqueté, offert. Triomphant.

L'« Enfer musicien », – le panneau de droite –, coupe court à ce flirt, à cette joie. Morcellement et pénétration orchestre la musique des corps instrumentaux.

On a très bien dit l'ambiguïté des passions dépeintes par Bosch. Les victimes des tortures n'ont pas toutes l'air d'être au supplice. L'extase de leurs douleurs confine souvent aux poses de l'orgasme. Plaisir et douleur naissent de la chair serve : emprunts à la vie animale, végétalisation, jeux de groupes, combinaisons, animation d'objets, instruments, outils.

Dans le panneau central, baigné de nature, l'utilisation des orifices, la souplesse des membres et les médiateurs vivants permettent que le plaisir ne tranche pas dans l'enveloppe corporelle. Délices, délire de la surface, des continuités fluides, des glissements, des passages, de dedans au dehors et des réintroductions. Inflation des pulsions, avec leurs buts, rebroussements autour de l'objet, effet boomerangs vers leurs sources.

Dans le panneau de droite, la guerre, le feu, le métal et, plus que tout, l'industrie, bouleversent cette fluidité. Les parties sombres et incendiaires du tableau confondent l'horreur et la technique, la jouissance et les machines. Les ustensiles entrent en rébellion. Créés pour faire et transformer, ce sont ici des armes et des bourreaux. L'anthropomorphisation des objets (moins poussée, moins drôle ici que dans le tryptique du « Jugement Dernier » de Bruges) transforme les corps en chair meuble, tranchable, consommable. Les corps-objets sont intégrés, partie par partie, dans une économie de gains et d'exploitations. Plus ils travaillent et plus ils se dépouillent ; de leur dedans, de leur nudité, de leur innocence. Les morceaux se muent en rouages, mécanismes, jointures, articulations. On pense à Chaplin happé par la machine dans *Les Temps Modernes*, ou forcé de manger du maïs par une mangeuse qui tout à la fois le gave et le dévore. L'ensemble du tryptique résonne ainsi des progrès machiniques, de la frénésie des découvertes, du perfectionnement de la guerre. Le bonheur et le malheur ne sont plus seulement les attributs d'un pouvoir divin, dont les hommes implorent le pardon ou la miséricorde. L'amour, la mort, les plaisirs et les souffrances ne sont pas inscrits en termes immuables dans les textes anciens, la religion, ses commentaires. La faute n'est pas nécessaire. L'innocence sexuelle des « Adamites », des « Hiéronymites », des diverses hérésies que Bosch a dû connaître, par le biais de la confrérie de Notre-Dame, ouvre la porte d'une exploration contemporaine des aventures planétaires de la fin du XV^e siècle. Le corps est un monde ; l'anatomie d'abord voyage. Chaque monstre est une énigme, une invite, une étape.

Gilbert Lascaux semble penser qu'une classification rationaliste, cartésienne et formelle des monstres de l'art occidental s'intéresse uniquement aux procédés combinatoires qui les ont fait naître ; la seule question « pourquoi ? » devrait faire pièce à la démarche structuraliste, en renvoyant le monstre à sa source de désir et de folie. Ce « pourquoi ? » ne nous suffirait pas pourtant pour échanger aux logiques du discours, du sens et de l'inconscient car il réitère l'exigence d'une explication, d'un « parce que », d'un « à cause de », l'obligation de reporter en amont, dans les « structures » mêmes de l'« inconscient », les règles combinatoires et l'ordre des processus imaginaires qui accouchent des monstruosité. Le catalogue devient alors celui des personnalités, des positions de la libido, des typifications perverses, des nœuds et des impasses œdipiennes. L'auteur affirme que la condensation, le déplacement, le renversement dans le contraire, la réunion des contraires représentés dans le même objet en une ignorance apparente de la négation, sont les procédés qui permettent tout à la fois la construction des monstres et l'élaboration des rêves décrite dans la « Traumdeutung ». La tentation linguistique est assez forte pour lui faire dire :

10. Gilbert Lascault,
*Le monstre dans l'art
occidental*,
Klincksiehl, 1973.

« qu'une même grammaire se trouve en acte dans les images du rêve, les lapsus, certains mots d'esprit et dans les monstres... » et que « peut-être, comme les actes manqués, ces métaphores manquées que d'une certaine façon, sont les monstres et les motif-valises, constituent-elles un exorbitant triomphe de l'inconscient. Apparents non-sens, elles semblent provoquer l'effort herméneutique. De même que la forme monstrueuse montre l'ordre biologique à la fois comme menacé et comme essentiel, elle paraît inséparable d'un modèle linguistique qui permet de la penser et elle conteste ce modèle : elle ne se compare qu'aux anomalies qui peuvent se rencontrer dans l'ordre du discours. »⁽¹⁰⁾

Nous nous sentons plus proches de Lascault quand il insiste sur la conception proprement freudienne du déplacement, non pas comme transport d'éléments signifiants d'une position à une autre, mais comme transfert d'intensités, d'intérêts, d'angoisse ou d'émotion vers d'autres représentations. Le

monstre en effet déplace et pérégrine, oriente, concentre, vide ou sature. Il redistribue des forces, des accents, des tensions ; il travaille la cartographie inconsciente du corps, ses traces, ses directions, ses pôles et méridiens. Géométrie dans les spasmes plus que « bricolage répertorié », le monstre matérialise, entre celui qui le crée et celui qui l'affronte et le regarde, une configuration singulière. Celle-ci, avant d'être une phrase, un récit ou une histoire, est une découpe de l'espace, un arrêt-sur-image.

11. Merleau-Ponty,
L'œil et l'esprit.

Mais le film peut repartir, le mouvement reprendre. Il est inscrit déjà dans l'allure du monstre, comme son tissu interstitiel, son filigrane, ce que le monstre évoque sans exhiber. Les musiciens appellent « monstre » un texte formé de syllabes quelconques que le compositeur remet au parolier comme canevas pour le rythme, la mesure. Le temps est déjà là avant le sens. Parlant de Rodin, Merleau-Ponty confirme que selon le sculpteur :

« ce qui donne le mouvement c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment et impose entre ses parties des raccords fictifs comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée. » ⁽¹¹⁾

La « Femme accroupie » est une vieille, belle et monstrueuse. À la droite de son visage tourné, on attendrait une épaule, symétrique de la gauche : c'est le genou qui fait saillie et l'épaule, tombante, est comme un genou droit plié devant le tronc. De cet inattendu dépend un geste, une torsion, l'action du corps.

Dans son très beau commentaire du Jardin des Délices, Aude d'Achon récuse l'herméneutique :

« Faire du corps le corps des signes c'est refuser la fissure qui le creuse pour devenir ce schisme sur lequel nous n'avons depuis cessé d'essayer de nous tenir – entre signifiant et signifié...

L'échec à la fois relatif et évident de la plupart des systèmes interprétatifs portés sur cette œuvre vient de cet oubli. Ce que crée le peintre, ce ne sont pas des mots, mais des motifs, ce n'est pas un discours mais une grammaire de formes qui n'a de sens qu'en tant que production génératrice de ses propres *phénomènes* (au sens propre "phanesthai", apparaître). » ⁽¹²⁾

12. Aude d'Achon, *Jérôme Bosch par delà l'envers et l'endroit*, La Différence, 1984.

Plus que le terme de « grammaire », trop ambigu à notre goût, c'est celui de « motif » qui nous retient, au double sens de forme et de cause. Le motif *est ce qui se répète*, mais surtout *ce qui fait faire*. Le peintre manifeste et propose, le rêve aussi, le plus souvent. La psychose, parfois. La monstruosité est programmatique : elle a valeur de relais dans un parcours, point de passage, halte de courte durée. À partir de cette station divers embrayages sont possibles, diverses directions, différentes matières et substances, systèmes d'expression. L'artiste et le psychologue choisissent leur espace : la toile, la pâte à modeler, le dispositif de la « séance ». Le plus médiocre modelage peut se comparer au « Jardin des Délices » au moins sous un aspect : faire et voir, faire voir ou faire sentir y prennent la place d'une représentation. L'une et l'autre productions proposent un monde de plaisirs ou de tortures, actions ou passions, Délices ou Supplices, qu'aucune signification ne peut atténuer ou brider. L'auteur y est « exposé » sans médiation de mots ou de récits. Ses propres limites lui sont inatteignables. Si le monstre est gros de ses actes, celui qui l'affronte devrait en accoucher, redonner du vivant au figé, de la chair à l'ossature, faire aller, poursuivre. Aude d'Achon écrit non pas « sur » le « Jardin des Délices » mais « à partir de ». Sa rencontre avec le tableau est une sorte de collision, le point de départ d'une dérive où le commentaire se mêle à la production poétique, aux fantasmes, aux ébauches d'un délire ; migrations et mutations personnelles, que le tableau sollicite ou déclenche.

«... tout passe par le corps... Il représente à la fois la source du désir et les effets de sa manifestation : production d'ordres de réalité opérant sur plusieurs registres, et que l'habitude de ce que l'on nomme "réel" lamine. L'essai de totalité fait foisonner les formes des formes, les associations du/des sens, les

origines et les transformations de matières en mutation, la foule zoologique et tératologique, l'exotisme de l'imaginaire qui gonfle ou aplatit les formes "naturelles" et finit par instaurer un "ordre" propre qui n'a plus que le biais pour nous remémorer nos oublis. Et pour tant ni voir, ni savoir, ni croire ne suffisent. Le corps omniprésent comme garant d'une topologie qui nous concernerait tous ne vaut pas comme lieu mais comme jeu : valeur à faire valoir pour bouleverser les schémas perceptifs, la hiérarchie des pratiques qui les font tenir ensemble... »

13. Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*.

Le livre, ici, semble obéir à l'injonction du tableau, à sa « tentation ».

Bosch est le peintre des « tentations » : treize « tentations de Saint-Antoine » connues (dont le grand tryptique de Lisbonne) ; quatorze autres que des documents attribuent au peintre et dont il ne subsiste pas de traces ; Saint-Jérôme, Saint-Pierre, des moines, plusieurs fois tentés.

Les tentateurs sont des femmes, des androgynes, des couples enlacés. Mais avant tout des monstres. Le regard de l'ascète est obligé de voir ce qui secrètement le fascine et l'anime ; la force, la bêtise, la stupidité, la vitesse, le vol. Le Saint-Antoine de Flaubert résiste assez bien aux hérétiques, à la Reine de Saba, au Diable, à ceux qui le vénèrent et l'accompagnent. Mais il défaille devant les monstres car il sait que :

« il doit y avoir, quelque part, des figures primordiales, dont les corps ne sont que les images. Si on pouvait les voir, on connaîtrait le lien de la matière et de la pensée, en quoi l'Être consiste ! » ⁽¹³⁾

Il affronte le Sphinx sautant, volant, soufflant le feu par ses narines ; la Chimère aux yeux verts, hyène en chaleur, amoureuse des périlleux voyages et des grandes entreprises ; les Nisnas qui n'ont qu'un œil, une joue, une main, une jambe, une moitié de corps, une moitié de cœur, et qui vivent heureux

avec leurs moitiés de femmes et leurs moitiés d'enfants ; les Blemmyes privées de tête ; les Sciapodes retenus à la terre par leur chevelure ; les Cynocéphales à têtes de chien ; le Sathuzag aux andouillers creux comme des flûtes d'où s'échappe une musique ineffablement douce ; le Martichoras, lion rouge à figure humaine ; le Catoblepas, buffle noir avec « une tête de porc tombant jusqu'à terre et rattachée à ses épaules par un cou mince, long et flasque comme un boyau vide » ; le Basilic, le Griffon et la Licorne ; le Myrmécoléon, lion par devant, fourmi par derrière, et dont les génitoires sont à rebours ; la grande belette *Pastinaca* qui pue à tuer les arbres ; le Presteros qui rend imbécile par son contact. Et les insectes, les oiseaux, des végétaux qui ne se distinguent plus des animaux, toutes les bêtes de la mer, confuses et confondantes, aux cerveaux de cailloux, aux mamelles de stalactites. Enfin ces énigmes orgastiques, « empreintes de buissons et de coquilles – à ne savoir si ce sont les empreintes de ces choses-là, ou ces choses elles-mêmes ».

Antoine enfin délire :

« O bonheur, bonheur, j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blotir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière ! »

C'est alors que Jésus-Christ lui apparaît au milieu du disque solaire. Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières. L'abandon du délire est un renoncement au voyage, aux univers lointains, aux territoires étranges. L'ermite et le schizophrène, de part et d'autre du désir, veulent éprouver cette expansion par une métamorphose. Le corps du délire est justement leur corps, sans organes, sans frontières, sans limites et sans morts. Ou au contraire déjà mort, tout le temps, jamais mort, ça n'a pas d'importance.

Le monstre est un agrégat de fantasmes changeants. La parole du psychotique, à défaut des représentations plastiques ou graphiques, en donne une figure virtuelle où les mots et les choses ne sont pas nettement distincts. Quand Élodie me dit pour la trentième fois, « j'ai une petite peau là, sur la hanche », ça finit par faire image et je commence à voir une membrane, sa forme, son attache, sa disposition. Et pourtant elle est peut-être partiellement prisonnière des assonances phonétiques (peau-là/Polack) ou d'un jeu métaphoro-métonymique évoquant le « pot », le pot de chambre, sa merde, collée à sa hanche, non clivée d'elle, non séparée, fécondante.

Signifiants et signifiés sont alors de trop pauvres concepts. Avec une terminologie plus hjemslevienne on constaterait que le monstre rassemble des modalités multiples de recoupement entre matières, substances et formes, qu'il n'en privilégie aucune. L'espace de la séance et de la relation duelle fait sélection dans ce chantier multisémiotique. Réduction. Abstraction. La dominante textuelle, lestée ou non d'images, induit un déchiffrement, une lecture, une interprétation, que les passages à l'acte, le faire et l'agir dérangent par principe.

Peut-être est-ce un des mérites de la psychothérapie institutionnelle que d'avoir élargi les limites du chantier, les modes d'expression, les registres, les régimes de signes. Et de fournir du même coup au travail du cartographe des composantes multiples, des objets diversifiés, des intérêts hétéroclites.

Le club de La Borde est jumelé avec un village de la Côte d'Ivoire, grâce au passage d'un stagiaire africain, affecté aux cuisines. Des échanges s'organisent, un voyage, des contrats. Des patients réputés autistiques se réveillent, délire et dérive des continents, appel des différences et du lointain, proximité des sociétés précaires, en proie aux éléments, à la terre, aux besoins, peut-être à l'âme des choses, à la magie des mots.

À La Chesnaie, quelques wagons de chemin de fer, montés sur pilotis de béton et de briques, jaillissent dans le paysage, magnifiques et incongrus. « Qui », « quand » et « comment » sont des questions oiseuses. Tout un réseau de fantasmes, de folies et de complicités fonde cette architecture.

Les plus anciennes cartes ne dessinaient que le contour des terres ; ou la limite des mers, les portulans. Les innovations techniques et le fractionnement des savoirs permettent maintenant de porter sur la carte bien d'autres paramètres que les frontières nationales, le tracé des côtes et des fleuves. On s'intéresse tour à tour au sous-sol, au relief, aux productions, à la démographie, à l'incidence d'une maladie, à la densité des pratiques religieuses ; ou aux choix politiques, aux institutions sociales, aux types de consommation alimentaire ; ou encore à la fréquentation des cinémas, au taux d'interruptions volontaires de grossesse, à la faune, à la flore. De tout cela on pourra même se donner une représentation mobile, en diagrammant les changements, les évolutions, les états successifs, en traçant les tendances et les vecteurs. Une recomposition temporo-spatiale de l'ensemble de ces données suppose, comme le dit justement Danièle Sivadon, un hologramme mobile et monstrueux où le géographe, en quête de repères, trace la stratégie, les projets, les avancées des pouvoirs.

Le morcellement ou la dissociation du corps dans la psychose proposent aux thérapeutes et aux patients une action de reconquête, une alliance nécessaire et durable. Il sera question d'un corps à recouvrer, sur les corps et les incorporels du monstre. Puis d'une histoire. Mais c'est une autre histoire...

Élodie — « Eh bien ! voilà, *on commence !* Bonjour Jean-Claude. *Je t'avais demandé* de me prendre la tension, et alors maintenant c'est pas grave si tu ne me la prends pas, parce que mes médicaments me font effet d'une autre façon... Les Français sont dans leurs maisons, ils ont l'eau et le courant, même s'ils ne me captent plus.

À force de rester à la maison chez moi, j'ai mon urètre... Enfin, *je ne t'ai pas raconté*, je suis restée longtemps chez moi, au lit jusqu'à ce que la lumière du lampadaire s'allume... *tu vois*, l'urètre est électrique, à force de rester dans mon lit. Électrique avec l'eau et l'électricité. Parce que les Français me communiquaient par l'eau, j'entendais leur voix par l'eau

à force de rester couchée et de prendre médicaments par l'estomac, en allant à la selle, c'est les reins qui jouent, c'est pour ça que ça faisait jouer à la fois les nerfs et les reins.⁽¹⁴⁾

Moi — Les choses, elles passent par l'eau, par l'électricité, et puis par quoi encore ?

— Alors maintenant je dors avec le courant parce que les Français sont chez eux avec leur lumière à eux et leur eau, et me captent, ou plutôt l'électrisent mon urètre.

— Et est-ce que je peux t'aider, moi, dans cette histoire ?

— Tu m'aurais pris la tension et j'aurais été à la selle (...)

— C'est moi qui te capterais ?

— Oui c'est ça.

— Tu préfères. Parce que si je te capte moi, eux ne peuvent pas te capter.

— Ils me captent par les médicaments. Parce que tu me captes. Parce que tu me parles... Mais c'est la majorité que je supporte... Sans cette majorité-là, le pays est condamné.

— Tu fais un peu de politique, toi ?

— Sous la présidence de François Mitterrand... C'est des pommes de terre sous le régime socialiste... Manger des pommes de terre chez les Allemands. Faire comme au temps de la Belle Époque.

— La Belle Époque, c'était quand ?

— Avant la guerre, en 1930.

— On mangeait beaucoup de pommes de terre ?

— On devait faire ça, on devait tuer les Allemands !... *Je pense que* Mitterrand croit que la politique des pommes de terre sera l'avant guerre. On devait résister aux Allemands en mangeant des pommes de terre, en les mangeant, en restant dans le noir, ça devait être scandaleux l'origine de la deuxième guerre.

— Ça scandalisait les Allemands ?...

— Oui, c'est ça ; ça devait les humilier beaucoup. Il y a le Marché Commun. Simone Weil, le Marché Commun et les Juifs. Tu vois, c'est le vieil orgueil juif qui veut tuer les Allemands à cause des camps de concentration. C'est le vieux Juif qui est humilié par le fait que les Allemands les aient fait mourir dans la religion juive. C'est pour cela qu'ils en veulent aux Allemands.

— Tu es née en quelle année ?

14. Nous avons déjà parlé d'Élodie dans *La Borde ou le droit à la folie*, (D. Sabourin-Sivadon et J.C-Polack), Calmann-Lévy, 1975.

— En 48.

— À quel endroit ?

— Je ne sais pas. À « Clermongas » (?), en Bretagne, dans le Finistère sud, à côté de Quimper.

— Pas en Tunisie ?

— Non, je ne crois pas. C'est-à-dire, voilà, Jean-Claude, tu m'excuses, je ne t'ai jamais dit ça, je te *demande de me soigner* parce que j'avais dit à un médecin que j'avais perdu la mémoire, alors il avait ri de moi : *comment on peut dire qu'on perd la mémoire et le savoir ?* Alors il a voulu se moquer de moi, il m'a fait un électro-encéphalogramme avec la lumière allumée. Heureusement que la dame à qui il a demandé de le faire avec la lumière allumée était complètement folle, c'est ça qui m'a guérie, on doit trouver les traces que je n'ai pas menti dans l'électro-encéphalogramme.

— C'était pour voir si tu mentais ou pas ?

— Non, moi je l'avais demandé comme ça, parce que j'imaginai les résultats d'une étude... sur le système nerveux, par électrodes. Je n'ai pas demandé d'électrochocs, j'ai demandé un électro-encéphalogramme. Quand on me l'a fait avec la lumière allumée, on a dû comprendre que ma maladie n'était rien de grave mais qu'il ne fallait pas qu'ils me guérissent non plus.

— Il ne fallait pas qu'ils te guérissent ?

— *Mais tu ne me soignerais pas pour que ma mémoire commence, sans ça, ça ferait longtemps que je l'aurais retrouvée.* J'y rêve souvent la nuit.

— Tu rêves souvent la nuit. De quoi ?

— Des choses quand j'étais toute petite, *je ne sais pas.*

