

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL**

**LA FONDATION D'UN NOUVEL ESPACE POUR UNE MÉMOIRE BLESSÉE :  
DIALOGUE ENTRE LA POÉTIQUE DES RUINES DANS L'ART D'ANSELM KIEFER  
ET L'AVÈNEMENT DE LA PSYCHOTHÉRAPIE**

**ESSAI  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT  
EN PSYCHOLOGIE**

**PAR  
FLAVIE DION**

**JUIN 2016**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cet essai doctoral se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je me considère chanceuse d'avoir été aussi bien accompagnée dans mon projet d'écriture. Les professeurs qui m'ont fait découvrir l'approche phénoménologique et herméneutique me l'ont transmis d'une façon personnelle et vivante et leur invitation à découvrir ce que les œuvres culturelles pouvaient nous dire plus spécifiquement en psychologie s'est bien accordée avec la psychologue que je suis en devenant. J'ai une profonde reconnaissance quant aux précieux écrits et aux échanges avec le professeur Bernd Jager. Par sa généreuse hospitalité, je garde en souvenir des moments de rassemblements festifs, me permettant de faire des rencontres avec des collègues suscitant chez moi un enthousiasme et une plus grande compréhension de la réalité du parcours doctoral qui m'attendait. Un merci particulier aussi à la professeure Florence Vinit pour sa grande sensibilité et ouverture concernant mon projet.

C'est autour des écrits de Gaston Bachelard et de la lecture sensible que mon directeur en faisait que j'ai rencontré Christian Thiboutot dès le début de mon baccalauréat en psychologie. Son soutien a été constant afin que j'assume ma méthode et que je puisse déployer mon projet dans le champ de la clinique à partir des œuvres d'art d'Anselm Kiefer. À plusieurs reprises, j'avais l'étrange sentiment qu'il me guidait dans mes lectures et dans nos échanges de façon à ce que je puisse faire mes propres découvertes. Merci de m'avoir accueilli et de m'avoir vu grandir à mon rythme dans ce beau projet.

J'ai voulu aussi transmettre à travers mon écriture mon expérience de jeune psychologue et je tiens à remercier de tout cœur des psychologues cliniciens qui m'ont profondément marqué. Je pense à Danielle Desjardins, Marc-Simon Drouin, Stéphanie Fournier et Diane Guay.

La grande complicité partagée avec Gaëlle, Gabrielle, Krystel, Sophie, Benoit et Mimi a rendu cette aventure très stimulante. Je remercie ma famille pour leur ouverture et leur soutien, et surtout, pour m'avoir encouragé à habiter ma vie de manière créative. Merci à tous d'occuper une place si précieuse dans ma vie.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS</b> .....	viii
<b>RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS</b> .....	x
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>CHAPITRE I</b> <b>L'AVÈNEMENT DE LA PSYCHOTHÉRAPIE PAR LA FONDATION D'UNE</b> <b>NOUVELLE ARCHITECTURE</b> .....	22
1.1 Les deux premiers lieux distincts de la psychologie scientifique et de la psychothérapie.....	22
1.2 De la méthode cathartique de J. Breuer à la méthode de l'association libre de S. Freud.....	25
1.3 L'aménagement du divan psychanalytique : une approche du corps vécu.....	28
1.4 La collection de Freud .....	31
1.5 Le retour à une perspective préscientifique favorisant une rencontre hospitalière .....	35
<b>CHAPITRE II</b> <b>L'ART DE KIEFER</b> .....	40
2.1 Les ateliers et le travail par l'art de Kiefer.....	40

2.1.1 Les ateliers d'Anselm Kiefer .....	40
2.1.2 L'imagination matérielle de Gaston Bachelard et l'œuvre de Kiefer .....	43
2.1.3 Le choix du plomb comme matériau symbolisant un processus de transformation.....	47
2.1.4 Le feu destructeur et le feu symbolique d'une tradition dans les champs kieferiens.....	49
2.1.5 L'histoire comme argile à sculpter .....	53
2.2 Aperçu de la métaphore d'une greffe symbolique et du travail par l'art de Kiefer .....	55
2.2.1 La blessure .....	56
2.2.2 La formation d'un seuil.....	58
2.2.3 L'attente et l'entreposage dans un lieu sombre .....	59
2.2.4 L'œuvre restituée à la lumière.....	62
2.2.5 Le rassemblement des spectateurs autour de l'œuvre .....	64
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>DIALOGUE ENTRE L'ART DE KIEFER ET LA PSYCHANALYSE DE FREUD.....</b>	<b>66</b>
3.1 Une réappropriation des mythes dans les œuvres de Kiefer et de Freud.....	66
3.1.1 Les mythes de la culture allemande dans l'œuvre de Kiefer .....	66

3.1.2	Freud trouve des réponses dans le mythe d'Aristophane ( <i>Au-delà du Principe de Plaisir</i> ) .....	69
3.2	Rapprochements entre la pratique psychanalytique freudienne et l'approche phénoménologique des arts et des humanités .....	73
3.2.1	La « cure par la parole » comme herméneutique avec le langage : technique et non-technique dans l'interprétation.....	78
3.2.2	Les thèmes de l'attente et de la patience dans l'art de Kiefer et la perlaboration dans la psychanalyse de Freud.....	80
3.2.3	Le travail de liaison par des dialogues sans cesse renouvelés dans l'art de Kiefer .....	86
 CHAPITRE IV		
LA POÉTIQUE DES RUINES DANS L'ŒUVRE DE KIEFER : UNE INSPIRATION POUR PENSER L'ESPACE EN PSYCHOTHÉRAPIE .....		90
4.1	Les ruines comme socle d'un nouveau départ.....	90
4.1.1	Délier par le pardon et lier par la promesse .....	91
4.1.2	La dialectique de l'archéologique et du téléologique déployée dans la <i>poétique des ruines</i> des œuvres de Kiefer .....	94
4.1.3	L'œuvre d'art <i>Fleur de cendre</i> .....	104
4.2	« Faire-œuvre-de-soi » en psychothérapie.....	114
4.2.1	<i>L'anamnèsis créatrice</i> dans l'art de Kiefer .....	118
4.2.2	<i>L'anamnèse sans travail</i> dans le procédé hypnotique de Freud.....	120
4.3	Se raconter dans un lieu hospitalier.....	124

4.3.1 L'espace de jeu .....	124
4.3.2 La métaphore de la greffe en psychothérapie .....	129
CONCLUSION.....	140
BIBLIOGRAPHIE .....	151

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

### GASTON BACHELARD

FES	La formation de l'esprit scientifique, 1938.
PF	La psychanalyse du feu, 1938.
ER	L'eau et les rêves, 1942.
DD	La dialectique de la durée, 1936.
TRV	La terre et rêverie de la volonté, 1947.
TRR	La terre et les rêveries du repos, 1948.
PE	La poétique de l'espace, 1957.
PR	La poétique de la rêverie, 1960.
DR	Le droit de rêver, 1988.
FPF	Fragments d'une poétique du feu, 1988.

### SIGMUND FREUD

ILP	Introductory lectures on psychoanalysis, 1916-1917.
IR	L'Interprétation du rêve, 1926.
QLA	The question of lay analysis, 1950.
NAP	La naissance de la psychanalyse, lettres a Wilhelm Fliess, 1956.
APP	Au-delà du principe du plaisir, 1963.
TP	La technique psychanalytique, 1970.
CP	Cinq psychanalyses, 2010.
GIP	A general introduction to psychoanalysis, 2011.

### BERND JAGER

RAT	Rilke's archaic torso of Apollo: about coming into the presence of a work of art, 2004.
AK1	Notes sur Anselm Kiefer 1 : L'art et la perception ; considérations phénoménologiques, 2006.
AK2	Note sur Anselm Kiefer 2, 2006.
NA	La naissance d'amour et l'origine du monde humain ; Platon et Freud sur le mythe d'Aristophane, 2011.
MOG	Réflexion sur la métaphore à partir d'Ortega y Gasset, 2011.

**PAUL RICOEUR**

- CI            **Le conflit des interprétations, 1965.**  
TR-I        **Temps et récit I, 1983.**  
TA           **Du texte à l'action, 1986.**  
TR-III      **Temps et récit III, 1991.**  
DI           **De l'interprétation, 1995.**  
MHO        **Mémoire, histoire, oubli, 2000.**

**CHRISTIAN THIBOUTOT**

- EPR        **Esquisse d'une phénoménologie de la rêverie vers l'enfance  
d'après l'œuvre de Gaston Bachelard : une alternative de parcours  
épistémologique, 2004.**  
PPA        **Psychanalyse et poético-analyse, 2004.**

## RÉSUMÉ

L'art nous offre un espace dans lequel nous sommes invités à réfléchir à notre monde et à notre vie. Nous nous intéressons aux signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture et plus précisément à ce que l'art d'Anselm Kiefer peut inspirer comme lecture nouvelle du champ thérapeutique. Anselm Kiefer (né en 1945) est considéré comme l'un des plus éminents artistes de l'après-guerre en Allemagne et a consacré sa carrière à travailler à partir des ruines qui l'entourent depuis qu'il est enfant.

Dans le présent essai, c'est à partir de la rencontre avec les œuvres, les ateliers et le travail par l'art de cet artiste allemand qu'un dialogue se tissera avec la psychothérapie. Notre approche phénoménologie et herméneutique amplifiante du sens sera guidée par ses œuvres. Nous tenterons de répondre et de participer à une vérité herméneutique qui nous transforme par cette rencontre avec l'art de Kiefer.

À partir de récits en ruine, l'œuvre de Kiefer propose un rassemblement fructueux entre la génération de l'avant-guerre et de l'après-guerre. Par son art, il recherche ardemment à réactualiser le passé, à donner un autre statut aux ruines allemandes. En effet, la transmission d'un héritage blessé n'entraîne pas chez l'artiste un repli sur soi ou encore un oubli radical. Dans l'art de Kiefer, une part insoupçonnée du passé se préserve dans ses tableaux tout en laissant une dimension d'ouverture pour de nouveaux récits possibles. Cet artiste accomplit sa tâche de contemporain en « fertilisant » les récits dont il hérite, en les transformant aussi. Son art nous fait penser à ce que la psychothérapie peut offrir au patient, soit un espace permettant d'accueillir et de transformer d'anciens récits associés à la souffrance de la perte et de la séparation.

Les ateliers et les œuvres de Kiefer nous apparaissent comme des demeures hospitalières, plus spécifiquement comme des lieux de rassemblements de ruines, où est « réuni ce qui est séparé ». Les ruines constituent le point de départ pour les œuvres de Kiefer. En ce sens, ses ateliers et ses œuvres en ruine prennent à la fois la forme d'un champ d'agriculture ravagé où la terre semble stérile et blessée, mais continue de tenir la promesse d'un renouvellement et d'une renaissance. Son art oscille entre la vie et la mort, la mémoire et l'oubli, la destruction et la fertilité.

L'art de Kiefer nous inspire une métaphore pour la psychothérapie, à savoir la possible transformation d'une « mémoire blessée » en « seuil ». En ce sens, les ruines dans l'art de Kiefer peuvent être pensées comme un lieu propice pour une greffe symbolique ; la violence d'une blessure ouvre un seuil pour la reprise de dialogue entre la génération de l'avant-guerre et celle de l'après-guerre. La greffe du non-sens sur le langage et de la tradition vivante évoque l'unité d'une historicité, faisant écho à la fois aux cicatrices de l'histoire et aux possibilités narratives de la parole vivante et poétique. Nous élaborerons la « poétique des ruines » dans son art comme un possible recouvrement d'une mémoire blessée à travers un travail créatif, dans la fertilité et la liberté de l'avenir.

L'art de Kiefer nous paraît aussi inspirant pour penser la fondation du premier espace en psychothérapie, celui de l'aménagement du cabinet du Dr Freud. L'œuvre *Fleur de cendre* (1983-1997) de Kiefer sera inspirante pour aborder le thème de la création d'un nouvel espace pour une mémoire blessée en thérapie et pour penser l'événement de sens comme une création culturelle. La vie créative chez le patient sera explorée en lien avec la possibilité pour lui de « faire-œuvre-de-soi » en psychothérapie.

**MOTS-CLÉS :** psychothérapie, art, Sigmund Freud, Anselm Kiefer, ruine, espace, mémoire, greffe.

## INTRODUCTION

« Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ; rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles »<sup>1</sup>.

Rainer Maria Rilke

*Pourquoi nous inspirer des œuvres d'art pour un essai en psychologie ?* Notre projet ouvre à des rapports inédits entre la psychologie clinique et l'art symbolique d'Anselm Kiefer. C'est à partir de la rencontre avec l'œuvre de cet artiste allemand qu'un dialogue se développera avec la psychothérapie. Nous souhaitons d'abord préciser la méthode de notre essai et dire d'emblée que nous prendrons le chemin d'une herméneutique amplifiante du sens. Autrement dit, c'est moins l'œuvre qui se pliera à notre perspective – comme dans le cas d'une interprétation réductrice – que notre perspective qui sera guidée, inspirée et métamorphosée par l'œuvre.

À la différence de la majorité des recherches en psychologie, nous n'avons pas réalisé d'entrevue avec des participants. Il aurait été possible de mener une étude à partir de participants observant des œuvres de Kiefer, et cette méthode aurait certainement contribué aux connaissances en psychologie. Par ailleurs, nous ne visons pas à faire un examen épistémologique du sujet et de l'objet, l'œuvre d'art étant alors considérée comme un objet de connaissance. Par notre

---

<sup>1</sup> Rilke, R. M. *Lettres à un jeune poète*, p.33.

approche phénoménologique et herméneutique, nous pensons que c'est dans l'horizon du monde que l'homme peut mieux se re-connaître.

Cet essai comme projet éthique et médiat s'inscrit davantage comme une recherche de re-connaissance, plutôt que de connaissance. La reconnaissance n'est nullement une simple répétition d'une connaissance, mais elle s'apparente au sens plus authentique des mots « expérience » et « voyage », au terme duquel le « déjà connu » va s'unir à une re-connaissance neuve. Nous emprunterons donc un chemin médiat où « il n'y a pas d'appréhension directe de soi par soi »<sup>2</sup>, comme nous le dit le philosophe Paul Ricoeur. C'est moins la connaissance de l'œuvre d'art qui nous intéresse que notre expérience à nous re-connaître à travers cette rencontre de vérité avec l'œuvre, cette possibilité d'exister dans le sens et à habiter son propre mystère. L'expérience concrète de notre être-au-monde nous fait vivre des questions qui restent sans espoir de solution en dehors de notre engagement concret dans l'existence. C'est l'être-au-monde déployé devant une œuvre d'art qui nous intéresse ; l'existence plutôt que le sujet ou l'objet d'une connaissance.

Je considère être à contrecourant de ce qui se fait comme recherches modernes en psychologie. Dans la perspective d'une rencontre avec l'art de Kiefer et de ce qu'il peut nous inspirer pour la psychothérapie, je ne choisis pas d'être une chercheuse adoptant une position plutôt extérieure à sa recherche, d'utiliser une méthodologie techno-scientifique afin de produire des résultats vérifiables et généralisables visant une accumulation des connaissances. Loin l'idée de proposer des réponses universelles, nous souhaitons plutôt susciter de nouvelles questions et discussions chez le lecteur.

---

<sup>2</sup> Ricoeur, P. *CI*, p.183.

Nous nous inspirons de ce que nous dit Ricoeur en parlant du monde du texte dans un horizon plus large, en incluant aussi les œuvres culturelles :

[...] ce que finalement je m'approprié, c'est une proposition du monde ; celle-ci n'est pas *derrière* le texte, comme le serait une intention cachée, mais *devant* lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre, c'est *se comprendre devant le texte*. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition de monde. La compréhension est alors tout le contraire d'une constitution dont le sujet aurait la clé. Il serait à cet égard plus juste de dire que le *soi* est constitué par la « chose » du texte.<sup>3</sup>

D'ailleurs, certaines de mes lectures sur l'œuvre d'Anselm Kiefer ont consisté en des appréciations et des descriptions de contenus esthétiques par des historiens de l'art, des critiques d'art et des commissaires d'exposition. Ces lectures ont été bien inspirantes par moments, mais me donnaient souvent l'impression que l'œuvre en question se trouvait limitée et réduite aux propos de l'auteur. Le philosophe Martin Heidegger considère que « l'histoire de l'art transforme les œuvres en objets d'une recherche scientifique. Mais au milieu de tout cet affairément, demande-t-il en effet, rencontrons-nous encore les œuvres ? »<sup>4</sup>. Nous nuancerons cette question plus loin, à savoir si nous comprenons mieux une œuvre lorsque nous connaissons l'époque, l'artiste et le mouvement esthétique dans laquelle elle est circonscrite.

Nous sommes d'avis que la rencontre avec l'œuvre d'art est une façon de participer à une vérité herméneutique qui nous transforme. Cette approche herméneutique de l'art implique un engagement, « ce qu'on éprouve devant une

---

<sup>3</sup> Ricoeur, P. *TA*, p.130.

<sup>4</sup> Heidegger, M. *Chemins qui ne mènent nulle part*, p.42.

œuvre d'art et ce qui attire notre attention, c'est bien plutôt son degré de vérité, la mesure dans laquelle on y appréhende quelque chose et on s'y reconnaît soi-même »<sup>5</sup>, nous dit Gadamer. La connaissance de l'art en est une de reconnaissance au sens de l'anamnèse ; elle nous permet de redécouvrir notre monde pour ce qu'il est, en nous révélant « son essence ». Ce qui ressort dans la représentation de l'art, c'est la vérité du monde, telle qu'elle se trouve surprise par sa métamorphose en œuvre, qui est pour nous une expérience de reconnaissance.

Par ses écrits dans *Vérité et méthode* sur l'expérience ontologique de l'œuvre d'art, l'herméneute et phénoménologue G.-H. Gadamer propose que nous sommes toujours en présence d'un sujet qui cherche à se comprendre lui-même, et donc, d'un sujet qui est impliqué dans l'événement de compréhension. Il y a simultanément de la compréhension et de l'application (l'interprétation). La méthode de notre essai se déploie ainsi ; comprendre c'est appliquer, puisque je me comprends moi-même. C'est l'étudiante et mon monde de jeune psychologue qui seront concernés, transformés et formés par la lecture et le sens que m'entraînera ce jeu, en tant qu'interpelée et interprète. Nous sommes convaincus qu'en toute interprétation, c'est notre conception de nous-mêmes qui se trouve enrichie, interpellée et mise au défi. Gadamer applique cette méthode à l'art et montre que l'art est jeu. Par la rencontre avec une œuvre, on est « dans » le sens, on existe dans le sens. *L'œuvre est faite pour être jouée, c'est-à-dire pour être représentée, lue, interprétée, contemplée.* Cette méthode pour rencontrer l'œuvre de Kiefer nous mènera aussi à des réflexions cliniques, à savoir la participation du thérapeute et du patient à un jeu de dialogue qui les concernent et les transforment.

---

<sup>5</sup> Gadamer, H.-G. *Vérité et méthode*, p.40.

C'est donc en nous laissant entraîner dans le jeu de l'art de Kiefer que cette rencontre fera émerger des questions à travers lesquelles nous espérons mieux comprendre et mieux nous comprendre avec la couleur de doctorante en psychologie. Par cette manière d'être pris dans le jeu de l'œuvre d'art, nous concevons une herméneutique de la rencontre où le sens n'est ni dans le sujet, ni dans l'œuvre, mais plutôt dans « l'entre-deux » du visiteur et de l'œuvre. Dans ce jeu de dialogue avec l'art et par l'écriture de cet essai, nous sommes donc moins de ceux qui dirigent que de ceux qui seront pris et emportés dans une réalité qui les dépasse. Précisons qu'il ne s'agit pas d'adopter une attitude « passive » mais de répondre et de participer à cette rencontre avec l'art de Kiefer à travers l'écriture de cet essai. Nous souhaitons des découvertes, des questions qui nous accompagnent, des conversations fructueuses avec nos collègues. Mieux comprendre sera alors pour nous un *événement* où « ça se produit », « ça nous arrive ». Comprendre, ce n'est pas se retrouver face à un sens ; *c'est en être habité*. Ainsi, lorsque je comprends une œuvre culturelle et que je suis prise par ce qu'elle me dit, je participe à une vérité.

Le philosophe Paul Ricoeur guidera aussi notre méthode et explique bien l'horizon de notre recherche, où :

[...] contrairement à la tradition du *Cogito* et à la prétention du sujet de se connaître lui-même par intuition immédiate, il faut dire que nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture. <sup>6</sup>

C'est bien ce chemin médiat – plutôt qu'immédiat – que nous proposait le professeur Bernd Jäger, à savoir que l'appui sur la culture, les mythes et les œuvres d'art enseigne à la psychologie comment mieux comprendre la condition

---

<sup>6</sup> Ricoeur, P. 7A, p.129.

humaine. Les grands récits de l'imaginaire occidental interrogent l'humain dans ce qu'il a de fondamental : dans son rapport avec la réalité et la mort, nous dit le philosophe Thierry Hentsch. C'est à travers cette nécessité humaine de se dire qu'il parvient à faire du sens en se racontant.

L'art de Kiefer peut être reçu comme une fiction, c'est-à-dire comme une manière de décrire la réalité, de raconter et surtout, de transformer le trauma de la guerre avec de la fiction et de la poésie. Son art n'imité pas la réalité, mais introduit une distance. Il recrée la réalité par le moyen d'une nouvelle narration qui en révèle l'essence. Pour Ricoeur, l'œuvre serait l'œuvre elle-même d'une distanciation ; c'est la distanciation que la fiction introduit dans notre appréhension de la réalité. Par la fiction et la poésie, de nouvelles possibilités d'être-au-monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne.

Le chapitre sur « L'origine de l'œuvre d'art » par Martin Heidegger nous paraît d'ailleurs éclairant concernant cette sorte de distanciation que nous propose l'œuvre. Ce philosophe se demande ce qu'il y a à voir dans une peinture de Vincent Van Gogh qui fait apparaître des souliers d'une paysanne. Les chaussures nous rappellent la paysanne affairée, préoccupée dans le monde du travail et dans sa quotidienneté. Dans l'usage des choses, les chaussures, dit-il, disparaissent. En effet, une bonne paire de souliers doit disparaître dans l'usage ; c'est ce qui fait que l'outil dans le monde de l'usage est d'autant plus un bon outil. Nous pourrions dire que le soulier dans l'œuvre d'art cesse de disparaître dans l'usage. L'œuvre d'art rompt le rapport de familiarité et réinstaure l'étrangeté par le seuil qu'elle installe, en tant que paradigme de la distanciation. Dans l'œuvre, on voit apparaître la chose comme chose ; ce qui apparaît c'est le monde de la paysanne. L'art est en quelque sorte une méthode de dévoilement de l'être. Pour Heidegger, l'essence « de quelque chose » est l'être. La

phénoménologie questionne précisément le sens de l'être, puisque l'être est invisible, voilé, dans l'oubli. Par cette mise en œuvre de la vérité, l'art opère à une méthode de décalage et d'ouverture qui rompt avec l'usage quotidien. Dans le monde du travail, « l'être » de la botte et le monde de la paysanne sont invisibles.

Que se passe-t-il lorsque Van Gogh nous les montre par un tableau ? Il nous semble que ces chaussures ne sont précisément pas une copie du réel. Autrement dit, cette œuvre d'art produit une distance avec le réel et avec le quotidien. Devant une œuvre d'art, nous sommes pris, captivés, comme si quelque chose nous arrivait. L'art est *epokal* : il crée un écart avec notre être-au-monde quotidien qui, en suspendant nos habitus et nos repères convenus, permet de nous rencontrer à nouveau, frais, dans une nouvelle lumière, non dans le registre de notre être donné, mais dans celui de notre ouverture à l'être. L'*epochè* est traditionnellement pensée par Husserl comme une suspension du jugement, comprise comme un arrêt, une interruption, une cessation et une reconduction du regard. L'art produit, dit Van den Berg dans un sens que nous partageons, cette sorte de distance par rapport au réel : « les poètes et les peintres, dit-il en effet, sont des phénoménologues nés »<sup>7</sup>.

À partir de l'art de Kiefer, nous nous questionnerons afin de découvrir quelle est la bonne distance à adopter pour que quelque chose arrive, ressorte, jaillisse. Nous pourrions dire déjà que son art apporte une distance avec le réel en nous montrant autre chose que les faits historiques et les photographies prises lors de la guerre. Nous verrons comment il ouvre un monde par de nouveaux récits et nous propose de nouvelles manières d'inventer la mémoire. Le « jeu » des œuvres d'art de Kiefer nous entraîne dans sa réalité. L'artiste Paul Klee formule :

---

<sup>7</sup> Bachelard, G. *PE*, p.13.

« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »<sup>8</sup>. Nous nous questionnons, à savoir si les œuvres de Kiefer rendent visible ce qui, au départ, fut tabou ou difficilement visible : le dialogue d'une mémoire blessée et de son possible recouvrement dans une poétique des ruines. Art par lequel la réalité apparaît transfigurée en œuvre, pour reprendre les termes de Gadamer, où c'est l'œuvre qui nous fait découvrir l'être véritable des choses et nous dévoile un monde de sens.

Le philosophe Jean Grondin explique clairement cette idée que :

[...] si l'œuvre d'art nous fait sortir de la vie courante, ce n'est que pour mieux nous y replonger pour que nous redécouvriions notre réalité, dévoilée par l'art, avec des yeux et des oreilles neufs. Loin de la raturer, l'art présuppose toujours la continuité de notre existence.<sup>9</sup>

Cette distanciation, comprise comme le détour par une œuvre culturelle, nous métamorphose par notre implication dans la présentation de l'art. Nous retrouvons notre réalité transformée, re-décrite – puisqu'on y habite toujours déjà comme nous l'enseigne l'approche phénoménologique – et l'œuvre nous fait découvrir l'être véritable des choses.

C'est d'un « surcroît d'être » dont il est question dans et au travers des chaussures de Van Gogh : « dans l'obscurité intime du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. [...] Le cuir est marqué par la terre grasse et humide »<sup>10</sup>. Ces souliers de travail appartiennent à la *terre*, et témoignent du *monde* de la paysanne. Heidegger ajoute « nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de

---

<sup>8</sup> Klee, P. *Théorie de l'art moderne*, p.34.

<sup>9</sup> Grondin, J. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p.59.

<sup>10</sup> Heidegger, M. *Op. cit.*, p.34.

l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être »<sup>11</sup>. Loin d'être une copie des chaussures de la paysanne, l'œuvre d'art en révèle plutôt l'être et le sens.

Il est important aussi de préciser que l'attitude du « visiteur » favorise une véritable rencontre avec l'œuvre. Dans son texte *Rilke's archaic torso of Apollon* (2004), le professeur Bernd Jager propose deux attitudes par lesquelles nous pouvons approcher une œuvre d'art : celle de « l'observateur » et celle du « visiteur ». Généralement, les critiques d'art observent, s'approprient davantage l'œuvre comme un objet de connaissance et de maîtrise. Le risque de cette observation sans distance – et en même temps, très distancée : objectiver et critiquer veut précisément dire mettre à distance, placer à l'extérieur – est de nous dépouiller de notre langue, de notre sexe, de notre temps et de dissoudre l'œuvre dans le « même », en la figeant par exemple à l'intérieur d'un mouvement esthétique.

Le livre *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan* (2006) de l'écrivaine Andrea Lauterwein, et *L'art survivra à ses ruines* (2011) écrit par Anselm Kiefer, s'apparentent à l'attitude première du visiteur que nous privilégions pour cet *essai*. M Jager nous dit que le visiteur cherche une parole révélatrice dans l'intimité d'une rencontre. Le visiteur est invité à se manifester devant la peinture, il est en quelque sorte invité à répondre à la parole de l'œuvre. D'ailleurs, on ressent souvent le besoin d'être avec quelqu'un pour parler de nous devant la peinture. Cette attitude du visiteur nous fait penser aux propos de Ricoeur sur le spectateur interprétant une œuvre, celui-ci se situant *devant* et *avec* l'œuvre. Quant à l'observateur, nous pourrions dire qu'il se situe davantage *derrière* l'œuvre, avec une intention cachée ou une approche d'expert limitant

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.36.

ainsi les possibilités d'une vraie rencontre. L'étymologie du mot « visiter » vient de « visitare » qui signifie voir fréquemment. En effet, comme le dit si bien Ricoeur, l'œuvre « nous est donné[e] en totalité, mais l'expérience de la chose elle-même n'est jamais totalisable »<sup>12</sup>. Voici donc une idée essentielle de notre méthode; l'œuvre sera toujours à re-découvrir et à re-visiter. L'œuvre ne se fermera jamais dans la connaissance que nous pourrions en avoir, elle aura en ce sens un avenir de langage, un destin infiniment ouvert.

Précisons que nous n'entendons pas par là abolir ou ironiser l'attitude de l'observateur. Bien au contraire, à différents moments ces attitudes nous semblent nécessaires et peuvent être pensées simultanément. Nous pourrions voir par exemple le travail d'un historien de l'art soutenu par une attitude de visiteur qui contemple une œuvre d'art, et qui y entre par son imagination en se laissant surprendre de temps à autre par des rêveries poétiques. Comme le dit le phénoménologue Gaston Bachelard, l'*animus* au travail serait « soutenu par une transfiguration de son anima »<sup>13</sup>. Nous reprendrons d'ailleurs plus loin ces deux attitudes dans le cadre de notre discussion autour de la psychothérapie.

Jusqu'ici, nous avons présenté l'approche de quelques auteurs qui nous interpellent pour développer notre méthode phénoménologique et herméneutique à partir des œuvres d'art. Nous souhaitons maintenant aborder plus spécifiquement « le jeu de dialogue » entre l'art de Kiefer et la psychothérapie, ce qui nous amène à préciser notre question de départ comme suit : *Pourquoi choisir les œuvres d'art d'Anselm Kiefer pour une recherche en psychologie?*

---

<sup>12</sup> Ricoeur, P. *TA*, p.127.

<sup>13</sup> Bachelard, G. *PR*, p.71.

Anselm Kiefer est considéré comme l'un des plus éminents artistes de l'après-guerre en Allemagne. Il s'inscrit parmi les artistes contemporains post-Holocauste des années 1980 avec Christian Boltanski, Shimon Attie, Joachim Gerz et Esther Shalev-Gerz et Luc Tuymans<sup>14</sup>. Il a consacré une grande partie de sa carrière à réfléchir (et à donner un avenir) aux ruines de l'après-guerre qui l'entourent depuis qu'il est enfant. Par la taille de ses œuvres et de ses ateliers, ainsi que par les thèmes qu'il aborde, son travail par l'art est gigantesque. Ses tableaux, souvent surchargés de matériaux très lourds – comme du plomb qu'il attache directement au canevas – rendent parfois ses œuvres impossibles à transporter.

En 1969, Kiefer se fait connaître par un scandale que provoque l'une de ses expositions. Cet artiste prend le risque d'imposer à ses contemporains ce qu'ils veulent par-dessus tout éviter ; il transgresse la censure des iconographies culturelles fascistes. Kiefer rejoue le salut hitlérien dans des œuvres photographiques en se mettant lui-même en scène. Kiefer dépasse les tabous et même la sanction d'Adorno qui proclamait qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare »<sup>15</sup>. Anselm Kiefer décrit son travail par l'art comme une recherche et un dialogue avec le passé :

[...] pour se connaître soi, il faut connaître son peuple, son histoire...  
J'ai donc plongé dans l'Histoire, réveillé la mémoire, non pour changer la politique, mais pour me changer moi, et puisé dans les mythes pour exprimer mon émotion. C'était une réalité trop lourde pour être réelle, il fallait passer par le mythe pour la restituer. <sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Furgang, L. *The City That Never Sleeps*, p.4.

<sup>15</sup> Cohen, L. *Paul Celan : « chronique de l'antimonde »*, p.30.

<sup>16</sup> Balestra, R. *Quelques artistes contemporains et la question de la mémoire*. Récupéré le 18 novembre 2012 de [http://www.ac-nice.fr/ia006/eac/eacgup/File/PDFAV/Memoires\\_et\\_artistes\\_contemporains.pdf](http://www.ac-nice.fr/ia006/eac/eacgup/File/PDFAV/Memoires_et_artistes_contemporains.pdf), [s.d.].

L'art de Kiefer s'inspire de plusieurs récits mythologiques et c'est précisément sa lecture contemporaine qui lie un monde passé et un monde présent. À partir de récits en ruine, son œuvre propose un rassemblement fructueux entre la génération de l'avant-guerre et celle de l'après-guerre. Ces œuvres d'art traduisent un geste généreux et hospitalier envers une réalité qui nous dépasse. Nous pouvons déjà penser en filigrane cet accueil hospitalier, liant un passé et un présent, comme pouvant être inspirant pour la psychothérapie.

Cet artiste est contemporain de son héritage. Pour reprendre la pensée du philosophe Giorgio Agamben, nous pourrions dire que Kiefer n'adhère pas parfaitement à son temps, que c'est par l'anachronisme de sa relation avec son lourd héritage qu'il appartient véritablement à son temps, qu'il arrive à vivre sa pleine contemporanéité<sup>17</sup>. Kiefer, étant de la génération allemande de l'après-guerre, entretient un travail constant de médiation avec des poètes appartenant à la génération de la guerre, particulièrement avec le poète Paul Celan, d'origine juive.

Au-delà de la formule habituelle qui dit de l'artiste qu'il « crée » ses œuvres, nous considérons que Kiefer est traversé par un héritage, un héritage qu'il transforme aussi. Autrement dit, l'héritage dans la création ne saurait être « création » si elle ne transformait pas aussi l'héritage, en l'actualisant et en le réinterprétant. L'artiste Kiefer est traversé par cet héritage « vivant » ; l'artiste est toujours passif/actif, jamais uniquement un des deux. En tant que « représentant culturel », il nous propose une mise en récit de cet héritage par l'art. Par un travail de liaison entre un passé en ruine et un présent, la *tradition reste à*

---

<sup>17</sup> Agamben, G. *Qu'est-ce que le contemporain ?*, p.10-11.

*l'œuvre*<sup>18</sup> dans l'art de Kiefer ; une part insoupçonnée du passé se préserve dans ses tableaux tout en laissant une dimension d'ouverture pour de nouveaux récits possibles.

Kiefer nous paraît particulièrement inspirant pour notre approche et notre méthode. En effet, *comment être contemporain à travers l'écriture d'un essai ?* Il nous semble que la psychologie moderne tend à prendre une distance hostile avec le passé, refusant généralement de reprendre un dialogue avec ce que les arts, les mythes, la religion et la perspective préscientifique ont à nous dire sur la condition humaine. Notre contemporanéité se définit par notre choix de projet éthique et notre médiation vivante dans le monde commun et historique. Il s'agit pour nous de participer à une tâche fondamentalement civilisationnelle et culturelle, c'est-à-dire de recevoir ce qui nous a été transmis afin de répondre à notre dette à l'égard de la tradition de façon créative. La tradition demande à être affirmée, saisie et entretenue, dans un sens de mouvement et d'ouverture vers le futur. Cette tâche de créativité implique d'intégrer ce que nous avons reçu, sans rompre avec le passé et en toute gratitude pour les anciens dans l'optique d'une succession dans la continuité. La tradition comme sol de nos projets nous convie à rencontrer notre contemporanéité. Il s'agit d'une rencontre libre et responsable dans le monde commun et historique, de la médiation vivante « de la tradition, de la continuité et de la créativité »<sup>19</sup>, en dehors de laquelle mon écriture et ma pratique clinique n'auraient ni sens ni réelle vitalité.

Je m'identifie à cette transmission de la psychologie humaniste proposée dans la thèse de mon directeur, M. Christian Thiboutot :

---

<sup>18</sup> De Visscher, J. Tradition, continuité, créativité. *Cahiers du Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques*, 2, 2007, p.5.

<sup>19</sup> *Idem.*

C'est donc à une psychologie humaniste au sens le plus plein de l'expression que nous travaillerons en exergue d'une psychologie qui se déploie à partir d'un plan de rupture avec la tradition, la pensée pré-scientifique et, plus spécifiquement, l'expérience vivante du récit et du dialogue. Nous souhaitons ainsi faire valoir que la possibilité qu'a l'homme de se comprendre, loin d'être complètement survolée par l'explication scientifique, se pose aussi et d'abord en termes de provenance : c'est-à-dire que la quête du sens qui l'anime s'instruit du passé et se déploie toujours comme une histoire, comme une mise en forme narrative et dialogique.<sup>20</sup>

En ce sens, nous nous différencions du psychologue scientifique moderne, qui ne se comprend pas, en principe, comme un être « situé » dans le creux d'un héritage et d'une tradition et partant, cherche à neutraliser son appartenance à un monde et à une histoire. Cet essai ne se déploiera pas *ex-nihilo* ; en tant qu'étudiante en psychologie, je reconnais que je suis déjà engagée et orientée dans l'histoire et dans le tissu d'une communauté. Il m'importe donc de préciser ma « situation » ou encore, les trois grandes « maisons d'appartenance » dans lesquelles je m'inscris pour rencontrer l'art de Kiefer. D'abord, je me considère déjà ancrée dans une expérience pratique de l'art par mes peintures et j'entretiens un intérêt toujours renouvelé pour l'art. De plus, ma formation et mes expériences cliniques dans les approches intersubjective et psychodynamique m'accompagneront au cours de l'écriture de mon essai et me permettront d'explicitier certains thèmes abordés en lien avec la psychothérapie. Ma recherche s'inscrit également dans l'horizon de la phénoménologie et de l'herméneutique, transmis à travers de nombreuses conversations et séminaires avec des collègues, des amis et des professeurs.

Traditionnellement, l'herméneutique est celle de l'art de l'interprétation des textes sacrés. Heidegger sera le premier à faire de l'herméneutique une

---

<sup>20</sup> Thiboutot, C. *EPR*, p.8.

philosophie (l'herméneutique de la facticité). Ce philosophe explique que la description phénoménologique relève de l'herméneutique et que la description sera le fait d'un travail d'interprétation<sup>21</sup>. C'est ainsi que la phénoménologie aura besoin d'une cure herméneutique pour décrire les phénomènes, puisque l'essentiel (l'être, le temps, la mort) se trouve le plus souvent recouvert, voilé. Pour les philosophes H.-G. Gadamer et P. Ricoeur, l'herméneutique demeure l'art de discerner le discours dans l'œuvre<sup>22</sup>. Ils développeront une philosophie universelle de l'interprétation des sciences humaines et insisteront sur la nature historique et linguistique de notre expérience au monde.

J'ajouterai que Ricoeur et Gadamer comptent parmi les auteurs les plus importants pour notre méthode. Ricoeur greffe de l'herméneutique sur la phénoménologie, à savoir que la phénoménologie de l'effort d'exister ne peut s'accomplir que par le biais d'un détour herméneutique des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture. Il développe une phénoménologie de *l'homme capable*, héritier d'une tradition, mais qui peut aussi « changer quelque chose », qui reste capable et doué d'initiative<sup>23</sup>. Quant à Gadamer, il fait de l'historicité un principe herméneutique, il parle de *l'être-affecté-par-l'histoire* :

La tradition [...] ne se déploie pas grâce à la force d'inertie qui permet à ce qui est présent de persister ; elle a au contraire besoin que l'on y adhère, qu'on la saisisse et cultive. Elle est essentiellement conservation, au sens où celle-ci est également à l'œuvre en toute transformation historique.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Heidegger, M. *Être et temps*, p.37.

<sup>22</sup> Ricoeur, P. *TA*, p.124.

<sup>23</sup> Fiasse, G. *Paul Ricoeur : de l'homme faillible à l'homme capable*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France, 2008.

<sup>24</sup> Gadamer, H.-G. *Op. cit.*, p.302-303.

Le phénoménologue Gaston Bachelard occupe également une place précieuse dans notre essai, puisque ses écrits nous ont grandement inspiré pour penser *l'imagination matérielle* et la *poétique* dans l'œuvre de Kiefer. Soulignons à quel point la pensée du regretté professeur et psychologue Bernd Jager a insufflé une tournure inusitée à notre essai, surtout dans sa manière de penser l'avènement de la psychothérapie à partir de la nouvelle architecture fondée par le cabinet du Dr Freud. Finalement, il y a la transmission de la pensée humaniste et psychanalytique de mon directeur d'essai, Dr Christian Thiboutot, dont il m'importe de mentionner notre enthousiasme partagé quant à la possibilité de travailler à partir de l'art de Kiefer pour mon essai en psychologie.

Maintenant notre « situation » décrite, nous présenterons les thèmes qui nous interpellent entre l'art de Kiefer et la psychothérapie. Il faut savoir qu'Anselm Kiefer est né à la fin de la II<sup>e</sup> guerre mondiale en 1945, dans la cave d'un hôpital bombardé dans la région de la Forêt-Noire en Allemagne de l'Est. À 4 ans, il jouait à construire des habitations avec les briques de la maison bombardée de ses voisins. Comme artiste, il colle dans ses œuvres d'innombrables matériaux que l'homme ou la nature ont détruits (du métal rouillé, de la cendre, du sable, de vieux barbelés, des tournesols séchés, du plomb récupéré du toit de la cathédrale de Cologne bombardée). D'ailleurs, il choisit moins de travailler avec de la peinture qu'à partir de matériaux en ruine. Pour lui, les ruines constituent le point de départ pour ses œuvres : « c'est pour cela que j'aime les ruines, dit l'artiste. Je suis né au milieu d'elles. Et je sais qu'elles peuvent être le socle d'un nouveau départ »<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Gignoux, S. *Rencontre avec... Anselm Kiefer le bâtisseur*. Récupéré le 5 juin 2012 de [http://www.la-croix.com/Archives/2006-10-21/Rencontre-avec-Anselm-Kiefer-le-batisseur-de-memoire- NP\\_-2006-10-21-274781](http://www.la-croix.com/Archives/2006-10-21/Rencontre-avec-Anselm-Kiefer-le-batisseur-de-memoire- NP_-2006-10-21-274781), (21-22 octobre 2006).

Les ruines nous apparaissent comme l'un des thèmes principaux de l'art de Kiefer. Son travail par l'art réactualise le passé et instaure un nouveau statut aux ruines allemandes. En effet, la transmission d'un héritage blessé n'entraîne pas chez Kiefer un repli sur soi, un travail de deuil, une transmission du traumatisme ou encore un oubli radical. Nous pourrions dire que ce traumatisme est transformé par la proposition de mondes possibles, habitables et ouverts sur un avenir dans l'art de Kiefer.

L'une de nos principales questions de recherche explorera comment ses œuvres ne sont pas seulement de « simples ruines » évoquant un lourd héritage d'une guerre destructrice. En effet, celles-ci nous proposent aussi de nouveaux récits à partir d'elles. Son art oscille entre la vie et la mort, entre la mémoire et l'oubli, entre la destruction et la fertilité. À première vue, les ruines dans ses œuvres prennent la forme d'un champ ravagé et d'une terre stérile. Dans le cadre de notre essai, nous verrons comment les ruines peuvent être pensées comme un lieu propice pour une greffe. Elle nous inspirera une métaphore de la psychothérapie, à savoir la possible transformation d'une « mémoire blessée » en seuil, c'est-à-dire en une création culturelle qui, en accueillant cette mémoire et en lui permettant de se transfigurer, la rend « habitable » et par là, lui donne l'avenir d'une mémoire « racontée ». Par la greffe du non-sens sur le langage (le Verbe) et des symboles de la tradition judéo-chrétienne, les ruines annoncent aussi la promesse d'un renouvellement et d'une reprise de dialogue avec un héritage blessé. Nous posons l'hypothèse que l'art de Kiefer évoque à la fois les ruines et une *poétique des ruines*.

Nos objectifs consisteront à développer la proposition du concept de la greffe à partir des œuvres de Kiefer afin de penser la psychothérapie comme une démarche créatrice. L'œuvre kieferienne ouvre un seuil – qui jaillit dans le creux

d'une blessure – pour accueillir la souffrance associée au pathos d'une « mémoire blessée » et de son possible « recouvrement » dans l'art. Comme l'évoque Ricoeur dans le contexte de sa lecture de Freud et de son commentaire sur la psychanalyse, l'homme trouve dans ses œuvres du possible en tout symptôme et des « racines » en toute création. Ce sont d'ailleurs les ouvrages de Ricoeur sur la psychanalyse qui nous permettront de tisser le lien entre l'art de Kiefer et l'art de la psychothérapie. À partir des écrits de Ricoeur, nous explorerons comment les mouvements – aussi bien archéologique que téléologique – évoquent à la fois la douleur de la mémoire et la joie de l'avenir, ou encore les cicatrices de l'histoire et les possibilités narratives de la parole vivante.

Les œuvres d'art de Kiefer seront pensées comme de nouveaux espaces proposés afin de nous arrêter, d'être touchés, de réfléchir, de nous rassembler. Tant devant une œuvre d'art, que dans un espace thérapeutique, la pensée commence avec l'hospitalité. Nous posons l'hypothèse que l'art de Kiefer et l'espace en psychothérapie offrent de manière analogue un lieu de rencontre hospitalier, rassembleur et fertile. Tous deux proposent la création d'un espace accueillant des thèmes tabous, « différents » et souffrants, en plus de nous inviter à nous intéresser à une mémoire en ruine et à sa transformation en une nouvelle narration.

Dans le cadre de notre essai, nous aborderons la psychanalyse de Freud et l'art de Kiefer en deux parties distinctes afin d'entamer en filigrane un début de dialogue que nous développerons de manière plus étoffée dans les chapitres III et IV. C'est donc à travers un « aller-retour » constant que nous tenterons d'établir un dialogue fertile avec l'art de Kiefer, qui nous inspire entre autres l'idée d'une mémoire « en ruine » vitalisée par le symbole, ainsi que la

réappropriation du sens par le récit comme prototype d'une *anamnèsis*<sup>26</sup> créatrice. Ce rapport « vivant » et renouvelé au souvenir que nous discuterons à partir de la pensée de Paul Ricoeur à propos de *l'anamnèsis*, renvoie à un retour, une reprise, un recouvrement d'un souvenir pouvant être raconté d'une nouvelle façon, liant et ouvrant à un nouveau récit.

Quelques précisions nous apparaissent nécessaires afin de rendre plus libre la visée de notre projet d'écriture. D'une part, nous ne mettrons pas de l'avant le thème de la Shoah. Il s'agit d'un thème riche, touchant et lourd de sens, de tabous, de souffrance, qui a déjà été traité en histoire et en philosophie politique. En effet, il y a essentiellement un souci ; celui de ne pas perdre de vue qu'il s'agit ici de proposer un essai en psychologie, qui doit rester proche de la clinique. Nous proposons ainsi un dialogue avec l'art de Kiefer pour jeter un nouvel éclairage sur l'avènement de la psychothérapie par la fondation d'un nouvel espace.

D'autre part, notre essai ne portera pas sur le sujet Anselm Kiefer et ne vise pas à reconduire l'art à l'artiste. Les ruines de son enfance ont certainement frappé son imaginaire et sa mémoire. Mais nous ne visons donc pas à réduire et à « psychologiser » l'artiste et son art. Au contraire, nous souhaitons adopter une approche phénoménologique et herméneutique susceptible d'explorer l'art de Kiefer dans une perspective ouverte, en dialectisant un « héritage en ruine » et une « poétique des ruines ». Nous élaborerons la « poétique des ruines » dans son art comme un possible recouvrement d'une mémoire blessée à travers un travail créatif, dans la fertilité et la liberté de l'avenir.

---

<sup>26</sup> Ricoeur, P. *MHO*, p.33.

L'art de Kiefer nous apparaît comme un « modèle » de dépassement de la subjectivité par sa participation à une communauté et à une tradition vivante, qui de fait réactualise l'héritage en le plaçant au centre d'un dialogue. Notre projet d'écriture souhaite s'inscrire dans une chaîne narrative fertile qui ouvre à une herméneutique du langage et de l'œuvre d'art. À travers une interprétation amplifiante – plutôt que réductrice –, nous concevons que les questions resteront ouvertes à travers un dialogue toujours à renouveler dans la lecture de l'œuvre de Kiefer. En effet, comme le dit le philosophe Thierry Hentsch : « le texte, lui, est précisément borné quoique sujet à infinie interprétation. Parfaitement clos quant à son écriture, parfaitement ouvert quant à sa lecture »<sup>27</sup>. Toute lecture qui comprend est dès l'abord une sorte de reproduction et d'interprétation dans un certain sens qui se re-crée, il s'agit d'un accomplissement dialogique, historique où notre lecture de l'œuvre de Kiefer sera le lieu de notre interprétation amplifiante.

La question principale sera donc posée à l'art en tant qu'il se présente comme une mise en œuvre de la vérité<sup>28</sup> à la fois éthique et historique. Kiefer est contemporain de son héritage, il le rend vivant et le réactualise dans le dialogue. Il accomplit sa tâche de contemporain en « fertilisant » les récits dont il hérite, en les transformant aussi. C'est à partir de son héritage en « ruine », qu'il retrouve et dépasse en même temps, qu'il trouve à la fois les moyens de le dire et de le transformer, de le signifier et de le porter au-delà de lui-même, qu'il fait sens et donne un avenir à une blessure autrement taboue. Son travail par l'art rassemble et reprend des dialogues perdus entre le ciel et la terre, le passé et le présent, les Juifs et les Allemands.

---

<sup>27</sup> Hentsch, T. *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, p.10-11.

<sup>28</sup> Heidegger, M. *Chemins qui ne mènent nulle part*, p.37.

Donc, tant le statut de la Shoah que d'Anselm Kiefer, demeureront en arrière-plan afin de ne pas perdre de vue qu'il s'agit de proposer un essai dans le contexte de la psychologie clinique. De plus, il faut préciser que notre projet ne tente pas de faire des correspondances directes ou de diluer la distinction propre à l'art et au travail en psychothérapie. Ma contribution personnelle consistera en l'occurrence à *inspirer* une lecture nouvelle du champ thérapeutique, et plus spécifiquement, du dialogue autour duquel elle se déploie et se structure à partir de cette mise en œuvre, dans et par l'art de Kiefer.

## CHAPITRE I

### L'AVÈNEMENT DE LA PSYCHOTHÉRAPIE PAR LA FONDATION D'UNE NOUVELLE ARCHITECTURE

#### 1.1 Les deux premiers lieux distincts de la psychologie scientifique et de la psychothérapie

Deux lieux, compris comme deux différentes façons d'habiter le monde, distinguent l'apparition de la psychologie et de la psychothérapie. C'est d'abord en 1879, à Leipzig en Allemagne, que Wilhelm Wundt fonde le premier laboratoire de psychologie expérimentale. Physiologiste de formation, psychologue et philosophe allemand, il est considéré comme le père de la psychologie scientifique. Son premier laboratoire s'établira comme base institutionnelle et disciplinaire de la psychologie comme science empirique<sup>29</sup>.

Aujourd'hui encore, nous pouvons constater l'influence de ce premier lieu de la psychologie, puisque cette discipline tend plus que jamais à s'inscrire en tant que science objective. L'Ordre des psychologues du Québec recommande aux psychologues d'utiliser les données probantes et les traitements validés empiriquement. Déjà, une question émerge : Comment peut-on accueillir les récits de nos patients déployant des dimensions personnelles et historiques

---

<sup>29</sup> Gundlach, H. *Wilhelm Wundt (1832-1920). La science des faits de conscience*. Récupéré le 5 juin 2012 de [http://www.scienceshumaines.com/wilhelm-wundt-1832-1920-la-science-des-faits-de-conscience\\_fr\\_22545.Html](http://www.scienceshumaines.com/wilhelm-wundt-1832-1920-la-science-des-faits-de-conscience_fr_22545.Html), (juin 2011).

teintées de fiction, tout en nous rapportant à une psychologie objective et empirique ?

Dix ans après la fondation du premier laboratoire de psychologie expérimentale par Wundt, Sigmund Freud travaille dans le laboratoire de la Salpêtrière avec Charcot et constate que les conditions sont pour lui « de moins en moins satisfaisantes. Aussi annonce-t-il [...] sa décision de renoncer à cette sorte de travail. Dès lors, il va presque entièrement abandonner ses études microscopiques pour devenir un pur clinicien »<sup>30</sup>.

Ce renoncement au travail de laboratoire – ou plutôt l'ouverture d'un tout nouvel espace, d'un *autre* projet – constitue notre point de départ pour tenter de mieux comprendre le fondement de la psychothérapie. Nous nous appuyerons sur le texte de Bernd Jager et d'Anthony Bourgeault, *Le cabinet du Dr Freud : La formation de l'esprit scientifique et les débuts de la psychothérapie* (2004), afin de penser le début de la psychanalyse (que nous associerons au début de la psychothérapie). L'une des idées principales de ce texte est que la psychanalyse de Freud ne peut être représentée uniquement comme une nouvelle théorie, technique et pratique ; elle s'incarne aussi en tant que nouvelle forme architecturale. C'est suite au laboratoire scientifique de Wundt que l'aménagement du cabinet de Freud change l'idée générale de la psychologie. Nous explorerons plus loin comment l'aménagement du divan et de la collection privée du salon psychanalytique de Freud font partie de cette nouvelle architecture qui fonde la psychothérapie comme un espace de rencontre.

C'est aussi par leur méthode que Freud et Wundt se différencient. Le psychologue Frederick J. Wertz développe cette idée dans son texte « The

---

<sup>30</sup> Jones, E. *La vie et l'œuvre de Freud – Tome I*, p.232.

Phenomenology of Sigmund Freud ». Freud aurait critiqué Wundt dans sa façon de considérer les rêves seulement dans leurs aspects « déficients ». Au contraire, Freud apprécie les manifestations de la psyché et les comprend comme des expressions réelles et valides de la vie psychique. Ce célèbre psychanalyste s'intéresse à toutes les petites expériences de la vie quotidienne – comme les actes manqués, les rêves et les oublis –, qui sont perçues comme étant insignifiantes pour la science moderne. À ce sujet, Freud explique : « This is not, however, a *reduced* mental activity... : it is qualitatively different »<sup>31</sup>. En effet, il s'agit moins pour lui d'une interprétation réductrice des phénomènes psychiques, mais plutôt d'une *recherche de sens*, qui précisément échappent à la raison, au contrôle et partant, à la conscience immédiate de soi.

Les écrits de Sigmund Freud éclairent notre questionnement concernant la psychothérapie, qui nous apparaît s'inscrire dans une tout autre approche que celle de la psychologie expérimentale et académique :

« I have assumed as axiomatic something that is still violently disputed... that psychoanalysis is not a specialized branch of medicine... Psychoanalysis is a part of psychology... certainly not the whole of psychology, but its substructure and perhaps even its entire foundation »<sup>32</sup>.

Malgré le désir de Freud d'inscrire sa psychanalyse dans le monde des sciences modernes de son époque, le format habituel des rapports expérimentaux lui paraissait inapproprié pour son travail. Freud constate que sa description des récits de ses patients s'apparente à des écrits littéraires, plus près du monde des arts et des humanités et d'une approche phénoménologique :

---

<sup>31</sup> Freud, S. *GIP*, p.120.

<sup>32</sup> *Id. QLA*, p.252.

Je suis encore étonné de voir que les histoires de malades que j'écris se lisent comme des nouvelles et manquent, pour ainsi dire, du cachet sérieux de la science. Je me console en me disant que c'est vraisemblablement la nature même du sujet, plutôt que mon propre choix, qui est responsable de cet état de chose.<sup>33</sup>

Freud avait le souci de décrire avec beaucoup de détails ses études de cas en misant sur la qualité et la profondeur, plutôt que de multiplier la quantité de ses observations à des fins de généralisations. Dans ses ouvrages, ce psychanalyste nous partage sa déception de constater que sa pratique clinique « manque du cachet sérieux de la science ». Rappelons-nous que Freud a d'abord reçu une formation en médecine. Notre exploration ne visera pas ici à élaborer sur « ce manque », mais sur cette richesse de la pratique psychanalytique freudienne pouvant guider l'approche phénoménologique des psychologues dans la rencontre et dans la compréhension du récit de leur patient.

## 1.2 De la méthode cathartique de J. Breuer à la méthode de l'association libre de S. Freud

La transition méthodologique de Freud de la méthode cathartique avec J. Breuer à la méthode de l'association libre s'accorde avec l'aménagement de son nouveau cabinet. Par la fondation de cette nouvelle architecture, nous assistons à un changement marqué dans l'approche de Freud, à savoir la transition d'une volonté de connaissance scientifique vers une poétique et une thérapeutique de la rencontre. Celui-ci s'éloigne de la science et se rapproche même, comme nous le verrons plus loin, d'une perspective préscientifique.

---

<sup>33</sup> *Id. NAP*, p.12.

Dans les écrits d'Ernest Jones, biographe officiel de Sigmund Freud, on apprend que l'un des points de départ de la psychanalyse aura été la communication du médecin Joseph Breuer à Freud, sur le cas fameux de Fraülein Anna O. Cette patiente de Breuer était aux prises avec des symptômes divers (paralysie de trois membres, troubles graves de la vue et du langage, incapacité de se nourrir, terribles hallucinations). Celle-ci avait pris l'habitude de lui raconter tous les incidents désagréables de sa journée. Lors d'une rencontre, la patiente lui aurait décrit en détail l'apparition de l'un de ses symptômes – sous hypnose –, et ce symptôme aurait disparu. C'est cette même patiente, Anna O., qui nomma ce procédé « cure par la parole »<sup>34</sup>. Breuer consacra plusieurs heures par jour à cette patiente atteinte d'« hystérie » et développa sa *méthode cathartique*, laquelle consistait au moyen de l'hypnose à réveiller des souvenirs traumatiques enfouis, générant une décharge émotionnelle à valeur libératrice, l'abréaction. Inspiré par le traitement du cas d'Anna O., Freud écrivit, en collaboration avec Breuer, *Études sur l'hystérie* (1895).

La contribution de Freud à cet ouvrage évoque déjà la transition d'une volonté d'un savoir scientifique et naturaliste vers une thérapeutique de la rencontre avec ses patients :

Je n'ai pas toujours été psychothérapeute mais, comme les autres neurologues, j'ai été habitué à l'usage du diagnostic local et de l'électrodiagnostic [...] C'est que l'étude de l'hystérie ne saurait rien tirer d'un diagnostic local ou de réactions psychiques.<sup>35</sup>

Ces mots de Freud laissent présumer un conflit intellectuel avec Breuer. Après avoir traité ses patients conformément aux procédés habituels de son temps, c'est-à-dire par les massages, l'hydrothérapie, et la stimulation électrique, Freud

---

<sup>34</sup> Jones, E. *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud - Tome III*, p.247.

<sup>35</sup> Freud S. et J. Breuer. *Études sur l'hystérie*, p.127.

fit un usage presque systématique de l'hypnose. Assez rapidement, la monotonie des suggestions le laissa peu satisfait de ce traitement : « Ni le médecin ni le malade ne sont capables de tolérer indéfiniment la contradiction qui existe entre la dénégation nette du trouble dans la suggestion et son acceptation nécessaire hors de cette dernière »<sup>36</sup>. C'est alors qu'il délaissa graduellement les éléments de suggestion de sa *technique de concentration*, telle qu'il l'a décrite dans les *Études* (1895).

Freud s'aidait encore d'une pression sur le front de ses patients afin de favoriser le rappel de leurs souvenirs et suivait de près les associations qui se rapportaient à leurs symptômes. L'attitude de maîtrise et de contrôle lors des séances d'hypnose – et propre à l'univers médical dans lequel il avait été formé – disparue peu à peu pour laisser place à sa pratique psychanalytique. Nous pouvons mieux comprendre ce changement d'attitude à partir de la pensée du professeur Jager, où la métaphore de *l'obstacle* parle d'une limite devant être franchie en vue d'une maîtrise du phénomène problématique, tandis que *le seuil* met en scène une limite habitée, séparant et rassemblant deux mondes par la vie symbolique de la parole.

D'abord inspiré par l'appellation de « cure par la parole », inventée par Anna O., Freud continuait d'apprendre et de s'inspirer de ses rencontres avec ses patients. Contrairement aux pratiques d'un médecin, c'est encore avec une patiente, Mme Emmy von N., qu'il apprit à ne pas interrompre son flot de paroles en la questionnant<sup>37</sup>. Freud explique : « She said in a definitely grumbling tone

---

<sup>36</sup> Jones, E. *Op. cit.* - Tome III, p.264.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.269.

that I was not to keep on asking her where this and that came from, but to let her tell me what she had to say. I fell in with this »<sup>38</sup>.

L'inspiration de Freud pour cette méthode associative proviendrait, en plus de ses patients et de la méthode cathartique de Breuer, de l'écrivain Lundwing Börne, auteur de l'essai *Comment devenir en trois jours un écrivain original* (1823). Celui-ci propose une « recette pratique » d'écriture où il suffirait de prendre quelques feuilles et d'écrire pendant trois jours tout ce qui nous passe par la tête pour nous apercevoir ensuite de la manière à partir de laquelle ces pensées neuves peuvent être exprimées<sup>39</sup>. En s'inspirant de cet écrivain des années 1820, Freud déclara qu'il « obéissait à une obscure prescience »<sup>40</sup>. Nous pourrions dire qu'il s'inspire du procédé d'écriture d'un ancien écrivain pour l'actualiser en une nouvelle méthode psychanalytique, celles de l'association libre.

### 1.3 L'aménagement du divan psychanalytique : une approche du corps vécu

« Une seule obligation demeure parmi toutes celles qu'exigeait l'ancien procédé hypnotique : le malade reste allongé, ce qui, dans la plupart des cas, est souhaitable »<sup>41</sup>. Le fameux divan, en tant qu'élément essentiel de l'aménagement spatial, semble être *complémentaire* à la pratique psychanalytique de l'association libre. Le siège du thérapeute placé derrière le divan où s'allonge le patient positionne les corps de l'analyste et du patient d'une façon particulière et différente d'une disposition en face à face. Le corps comme contenu

---

<sup>38</sup> Freud & Breuer, *Op. cit.*, p.63.

<sup>39</sup> Jones, E. *Op. cit.* - *Tome III*, p.271.

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.269.

psychologique, comme expression et comme porteur de sens, participe à la continuité psychique, nous dit F. Wertz. Il ajoute que le corps comme voie symbolique manifeste le déploiement de l'histoire du patient<sup>42</sup>. Cette psyché somatique intéressait Freud et appelait à une nouvelle approche non médicale du corps. Freud parle d'ailleurs du trouble d'intestin de *l'homme au loup* comme « se joignant à la conversation »<sup>43</sup>.

Un contraste apparaît lorsque l'on se met à penser au corps objectivé du patient dans un lit d'hôpital. Celui-ci s'étend dans ce lit dans un cadre strictement anatomique où le médecin examine l'effet de forces naturelles et matérielles anonymes. Par cette remarque, notre but n'est pas de discréditer l'approche du médecin, bien au contraire, nous tentons de faire ressortir les différences fondamentales entre l'approche du *corps vécu* en thérapie et l'approche du *corps anatomique* en médecine. Le divan psychanalytique sur lequel le corps du patient s'allonge se veut invitant pour qu'il prenne parole. C'est au corps psychique allongé que la parole est donnée. L'approche d'un corps vécu est « formé et déformé par des récits de vie et marqué ou défiguré par des relations humaines ».<sup>44</sup>

On apprend que Freud aurait entre autres conservé le divan puisqu'il trouvait exigeant de soutenir le regard de ses patients pendant toute une journée. Le divan entraîne certes une privation sensorielle partielle et des limites à la motricité<sup>45</sup>, mais cette disposition amène un tout autre rapport à son propre corps et au corps de l'autre.

---

<sup>42</sup> Wertz, F. J. *The phenomenology of Freud*, p.123.

<sup>43</sup> Freud, S. Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'Homme aux loups), dans S. Freud (réédition 1979), *Cinq psychanalyses*, Paris, Fr. : Presses Universitaires de France.

<sup>44</sup> Jager, B. *NA*, p.37.

<sup>45</sup> Scarfone, D. *Psyché étendue*, p.18.

Le psychanalyste Dr Scarfone a écrit un texte fort intéressant intitulé *Psyché étendue* (1992). Il propose l'idée que Freud invite ses patients à un changement de position concrétisée dans un mouvement du corps « qui inaugure ou clôt chaque séance d'analyse : s'étendre ou se lever du divan »<sup>46</sup>. Ce mouvement effectué si souvent dans notre quotidien lorsque nous allons nous étendre pour une sieste ou nous coucher pour dormir est proposé en analyse de façon à abandonner nos références du quotidien pour un accès différent à soi-même.

Dr Scarfone parle des malaises et des rires de ses patients au moment où il leur propose de s'allonger sur le divan, comme si ce geste quotidien devenait tout autre dans l'aménagement du bureau du psychologue. L'approche phénoménologique aborderait moins ce malaise comme un « symptôme », mais plutôt comme une proposition « d'allongement » tout autre que celle de notre allongement quotidien. Autrement dit, l'aménagement du divan en analyse offre une autre façon de questionner et de signifier notre *être-au-monde*.

Se pourrait-il, se demande Dr Scarfone, qu'une fois le corps étendu cette position nous permette de :

[...] travailler plus librement, le moi étant mis temporairement "sur la glace", le corps érogène dès lors moins fortement embrigadé par la figure du moi et la psyché plus puissamment livrée aux effets possibles du travail de lyse, d'ana-lyse ? Une fois le corps étendu et partiellement coupé des apports sensoriels, ce travail de décomposition inhérent à l'idée de psyché portera plus loi, sur ce que le divan analytique met le plus en relief, si l'on peut dire : la parole, le discours dans sa matérialité propre.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.19.

En effet, outre la fonction de communication du discours en séance, la matérialité du discours et des signifiants nous permet de tirer quelque chose d'un rêve, d'un lapsus, d'oublis, d'actes manqués, qui dès lors n'ont plus à être pris pour ce que l'analysant *voudrait bien* qu'elles soient, mais sont décomposées et analysées afin d'accéder à ce que le patient *ne saurait dire*<sup>48</sup>.

#### 1.4 La collection de Freud

Freud rencontrait des patients « incurables » à l'hôpital, ou encore des malades réfractaires à l'hypnose. Il délaissa alors l'hypnose avec J. Breuer pour fonder un nouvel espace de rencontre avec son cabinet psychanalytique. En s'inspirant de *La poétique de l'espace* (1957) du phénoménologue Gaston Bachelard, Bernd Jager nous éclaire sur ce changement de lieu pour accueillir ses patients :

Freud comprenait qu'ils étaient malades dans le monde quotidien, préscientifique et personnel de la famille, de l'amour et de l'amitié. Une réponse adéquate à leur souffrance ne venait pas du laboratoire ou de la salle d'anatomie mais du salon, de la chambre, de la cave et du grenier.<sup>49</sup>

Lorsque nous regardons les magnifiques photographies prises par Edmund Engelmann en 1938, tout juste avant le départ de Freud pour l'Angleterre, nous constatons que la configuration spatiale des meubles de son bureau de consultation ne ressemble pas à une salle d'observation médicale. Le cabinet de Freud ne s'apparente pas du tout à un bureau de médecin avec des « murs blancs anonymes ». Michelle Moreau, psychanalyste et auteur du livre *Freud collectionneur* (2011), décrit ce premier lieu de la psychanalyse comme « un

---

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> Jager B. et A. Bourgeault. *Op. cit.*, p.18-19.

salon psychanalytique, où collections de livres et d'objets d'art se côtoient, un vrai petit musée privé »<sup>50</sup>.

Quant à Bernd Jager, il compare l'espace thérapeutique de Freud aux lieux *préscientifiques* des salons, des musées privés du 18<sup>e</sup> siècle et des cabinets de curiosité du 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècle. Dans ces anciens lieux amicaux et sociaux, on s'émerveillait devant des œuvres d'art et des objets d'histoire naturelle – comme des insectes séchés, des coquillages, des squelettes, des fossiles, des animaux empaillés, des herbiers – si mystérieux pour l'homme. Dans l'*archétype-lieu* de la psychanalyse, les pièces étaient occupées par une impressionnante quantité de « veilles trouvailles ». Freud faisait souvent des voyages ponctués de visites de chantiers de fouilles archéologiques. Notons entre parenthèses que le célèbre psychanalyste aurait lu plus d'ouvrages d'archéologie que de psychologie.

Freud ne semblait pas être un simple ramasseur d'objets, cherchant compulsivement à cacher ses trésors. Dans le livre de Yann le Pichon, *Musée retrouvé de Sigmund Freud* (1991), cet historien de l'art rassemble les œuvres d'art qu'affectionnait particulièrement Freud. Il est question de la poétesse Hilda Doolittle, l'une des patientes de Freud, qui fit une cure chez le célèbre psychanalyste entre 1933 et 1934. Le témoignage de cette patiente nous intéresse puisqu'elle raconte ses visites dans la pièce attenante de son bureau. En s'interrogeant sur ces « excursions », elle écrit à propos de Freud :

[...] voulait-il savoir comment je réagis à certaines idées, incarnées dans ces petites statues, ou comment je ressentais profondément l'idée dynamique, implicite, malgré le fait que des siècles étaient passés sur beaucoup d'entre elles ? <sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Moreau Ricand M. *Freud collectionneur*, p.157.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.153.

Elle se demanda finalement si Freud, en tant qu'« heureux collectionneur » ne souhaitait pas simplement partager ses trésors avec elle. Il arrivait d'ailleurs à Freud de faire cadeau de ces petits objets, à Karl Abraham par exemple.

La psychanalyste et art-thérapeute Diane Guay écrit dans sa thèse à propos de la patiente Hilda Doolittle :

Il est difficile d'imaginer comment ces objets d'art auraient pu échapper à toute immixtion dans le contre-transfert de Freud et surtout dans le transfert de ses patients-es [...] Ce témoignage de l'une de ses patientes nous laisse penser que le rapport à la sensorialité dans le cadre freudien pouvait se faire à travers des objets de médiation qui étaient utilisés comme supports aux projections de Freud et de celles de ses patients (es).<sup>52</sup>

Ces objets d'art, appelés « objets de médiation » par Dre Guay, influençaient sans aucun doute l'expérience analytique des patients de Freud. Quant à Michelle Moreau, elle parle des objets collectionnés par Freud comme des objets transitionnels, « comme une aide pour théoriser la mémoire, le refoulement, la levée de l'amnésie, et comme objet tiers, transitionnels lorsqu'il fournit aux patients des explications, des commentaires et des interprétations »<sup>53</sup>. Quant à Bernd Jager, il nous parle d'un *théâtre transitionnel* à propos de la collection de Freud dans son cabinet, mais par sa pensée humaniste, il interprète les objets anciens et sacrés comme des « représentants de seuils » appartenant à un monde passé et un monde présent. Ceux-ci guident l'attitude du patient et du thérapeute, en plus de stimuler leur imagination.

---

<sup>52</sup> Guay, D. *Étude du narcissisme dans un cadre de psychothérapie psychanalytique par l'art*, p.390-391.

<sup>53</sup> Moreau R., M. *Op. cit.*, p.159.

Ces objets « liminaires » collectionnés dans le cabinet de Freud font écho à ce que nous aborderons dans notre Chapitre II sur l'art de Kiefer. Tant les matériaux, les œuvres et les ateliers de cet artiste nous parlent de deux mondes que l'œuvre de Kiefer tente de lier ; les blessures d'un monde passé réactualisées dans un monde présent. Nous considérons les œuvres de Kiefer et le cabinet de Freud comme des espaces hospitaliers, témoignant d'une pensée humaine qui désire transformer des mondes isolés en mondes avoisinants, invitant une reprise de dialogue.

Mentionnons que la collection du psychanalyste recèle surtout d'objets anciens, funéraires et sacrés. Ces objets mythologiques reflètent son inspiration à partir de « vieux récits mythologiques » pour penser sa nouvelle théorie psychanalytique. Freud est un collectionneur qui bâtit, avec un monde passé, un nouvel espace dans son cabinet. De plus, ces objets archéologiques étant des objets funéraires pour la plupart, relieraient symboliquement le patient et l'analyste aux parties d'eux-mêmes marquées par les thèmes de la mort, de la souffrance de la perte et de la séparation. L'aménagement de sa collection ouvre un seuil – faisant référence à la pensée de B. Jager que nous reprendrons plus loin – pour penser ces thèmes difficiles, ce faisant il jette les bases d'un monde nouveau rendu habitable et cohérent par l'hospitalité, l'amour et la mémoire.

Même pour Freud, qui aurait entamé cette collection suite au décès de son père, dit y avoir trouvé un « "énorme délasserment", et sans aucun doute un soutien pour supporter les deuils (celui de son père, puis de sa fille et de son petit-fils), endurer les douleurs de la vie et de la maladie »<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.158.

### 1.5 Le retour à une perspective préscientifique favorisant une rencontre hospitalière

Le texte de B. Jager sur le cabinet du Dr Freud renvoie à l'idée que s'étaye sur sa « praxis psychothérapeutique » un dossier complémentaire, celui de la nouvelle forme architecturale de son bureau psychanalytique annonçant l'avènement de la psychothérapie. Rappelons que nous tentons de mieux comprendre les débuts de la psychothérapie par la manière dont Freud habite son cabinet après avoir délaissé le laboratoire. Ce changement de lieux évoque un pivotement d'un univers scientifique du laboratoire vers un monde de la rencontre habitée et poétique.

La transition de Freud du laboratoire de Breuer à son cabinet psychanalytique fait écho à un retour à la perspective préscientifique, qui rapproche la pensée de l'existence quotidienne et de l'habitation naïve du monde. La pensée humaniste de Bernd Jager nous rappelle que la « perspective préscientifique ouvre le monde humain et fonde la demeure. En soi, elle est l'horizon de tous les horizons, y inclus celui des sciences modernes »<sup>55</sup>. Autrement dit, un scientifique ne peut habiter son laboratoire moderne. L'architecture abstraite et dénudée du laboratoire évoque plutôt un « abri temporaire » et un lieu inhabitable. Le scientifique s'éloigne de sa demeure pour y retourner plus tard et raconter à sa famille sa journée. Il délaïsse son langage scientifique pour retrouver sa langue maternelle et poétique à la maison.

Dans son ouvrage *La formation de l'esprit scientifique* (1938), Bachelard décrit finement l'espace-temps de l'atelier de la prescience. Il montre, par diverses références aux alchimistes et à leur manière d'habiter leur atelier

---

<sup>55</sup> Jager B. et A. Bourgeault. *Op. cit.*, p.11.

préscientifique, comment leur rapport à la quotidienneté était différent de celui des chimistes des laboratoires modernes :

Il semble que, de nos jours, l'homme du laboratoire puisse plus facilement se détacher de sa fonction. Il ne mêle plus sa vie sentimentale à sa vie scientifique. Son laboratoire n'est plus dans sa maison, dans son grenier, dans sa cave. Il le quitte le soir comme on quitte un bureau et il retourne à la table de famille où l'attendent d'autres soucis, d'autres joies.<sup>56</sup>

À la différence du chimiste, l'atelier de l'alchimiste reste près de sa vie quotidienne et de sa maison, ce qui teinte ses expérimentations avec la matière d'une dimension personnelle, où il tente « bien moins de prouver que d'éprouver »<sup>57</sup>. Lorsque Bachelard nous apprend que l'atelier de l'alchimiste se situait dans la maison, nous nous rappelons que l'aménagement spatial de la pratique psychanalytique de Freud est lui aussi étroitement lié au monde quotidien. En effet, Freud rapprocha ses appartements de son bureau de consultation en les séparant par une porte permettant une communication entre sa vie familiale et professionnelle<sup>58</sup>. Notons entre parenthèses que l'architecture du bureau et de la maison de Freud fait écho à ses ouvrages sur la *psychopathologie de la vie quotidienne* (les actes manqués, les oublis, les lapsus, les rêves).

La perspective préscientifique nous apprend que la maison, avant d'être un abri contre les intempéries de la nature, était d'abord comprise comme une demeure pour protéger la rencontre et la conversation avec un autre<sup>59</sup>. En ce sens,

---

<sup>56</sup> Bachelard, G. *FES*, p.50.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>58</sup> Jager B. et A. Bourgeault. *Op. cit.*, p.22.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.11.

pourrions-nous *a priori* concevoir le cabinet psychanalytique comme une façon d'offrir et de déployer un lieu pour la conversation, pour la *talking cure* ?

Freud nous apprend que ses patients souffraient d'être exclus du monde habité où il est possible de rencontrer et de dialoguer avec l'autre. Bien souvent, le patient rencontré en psychothérapie nous partage qu'il ne trouve pas de lieu pour être entendu, ou que ses proches s'éloignent de son discours souffrant et plaintif. Les patients aux prises avec des problèmes psychopathologiques ne savent souvent plus comment se manifester en présence et en conversation avec l'autre. Ma jeune expérience clinique m'indique que les patients très souffrants que j'ai rencontrés en thérapie arrivaient à se manifester surtout à travers leurs symptômes. Je pense à une patiente qui entrait en relation avec moi et avec son entourage en parlant essentiellement de ses préoccupations hypocondriaques. Nous nommions à quel point ce « mode relationnel hypocondriaque » était souffrant pour elle, puisqu'elle n'arrivait pas à vivre des relations satisfaisantes et authentiques. La relation thérapeutique et le lieu suffisamment sécurisants lui ont offert un « espace de jeu » pour tenter de « parler d'elle autrement ». *Les patients cherchent une présence pour se raconter autrement* – nous y reviendrons.

D'ailleurs, soulignons que même « le choix des meubles et des antiquités témoigne de la présence de Freud dans son cabinet de consultation qu'il décore avec la subjectivité de son histoire et de ses relations significatives »<sup>60</sup>. Ce psychanalyste se révèle par la vie privée de son espace thérapeutique et par son amour pour les objets d'art anciens. Ce lieu est donc invitant pour son patient et l'incite à se manifester dans cette demeure hospitalière. Une trame éthique gouverne cette relation hospitalière, où la thérapeutique de la rencontre est une aventure du sens, une mise en récit du patient possible dans un monde

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.29.

intersubjectif et habitable. « L'alchimie et la psychanalyse sont traversées par des valeurs préscientifiques selon lesquelles la transformation d'un Autre (matière ou homme) est imbriquée dans le destin d'une rencontre avec un moi sensible »<sup>61</sup>.

Dans le texte de Bernd Jager sur le cabinet du Dr Freud, deux interprétations nous éclairent au sujet de cette attitude freudienne « préscientifique ». À partir de ce que nous dit le phénoménologue Gaston Bachelard dans *La formation de l'esprit scientifique* (1938) au sujet des obstacles épistémologiques, nous pourrions concevoir que Freud s'est laissé prendre par le piège que représentent les images, les métaphores et les mythes. Par cette première interprétation possible, la pratique et le nouveau lieu psychanalytique paraissent régresser vers un monde de « prescience » et manquer ainsi de rigueur scientifique dans le contexte de la fondation de la psychologie comme science objective et psychiatrique.

D'autre part, cette transformation du cabinet de médecin en cabinet psychanalytique peut être interprétée comme s'annonçant innovatrice, par la « conversation humanisante » qu'elle instaure et par la mise en scène d'une poétique de la rencontre. Jager explique que :

[...] plutôt que d'y voir une régression et un manque de rigueur scientifique, on pourrait le concevoir comme une réévaluation de l'importance de la vie quotidienne, de la maison, et des pouvoirs de guérison réconciliatrice inhérente à la rencontre et à la conversation intime. Tout dépend de quel côté nous approchons les phénomènes : ce qui nous semble régressif et manquant de rigueur dans une approche se révèle comme fastueux et imagé dans une autre.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Jager B. et A. Bourgeault. *Op. cit.*, p.22.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.17.

De la même façon, il est étonnant de constater que Gaston Bachelard décrit la perspective préscientifique comme « une fausse science qui écrase la vraie »<sup>63</sup>, alors qu'il s'émerveille quelques lignes plus loin sur la profondeur des expériences alchimiques et que dans ses ouvrages subséquents, il se laisse surprendre par la richesse des images poétiques.

---

<sup>63</sup> Bachelard, G. *FES*, p.33.

## CHAPITRE II

### L'ART DE KIEFER

#### 2.1 Les ateliers et le travail par l'art de Kiefer

De nombreuses correspondances peuvent être établies entre le fondement du premier espace thérapeutique par Freud et l'espace hospitalier que proposent les œuvres d'art et les ateliers de Kiefer. Son art s'inscrit pleinement dans le monde de la rencontre et du dialogue, ce qui nous fait penser au monde vers lequel Freud se tourne après avoir abandonné l'hypnose. Nous laisserons ces liaisons en filigrane pour le moment afin de visiter pleinement l'œuvre de Kiefer.

##### 2.1.1 Les ateliers d'Anselm Kiefer

Le magnifique livre (grand format) de Danièle Cohn nous montre des photographies des trois immenses ateliers de Kiefer. Son premier atelier, à Buchen en Allemagne, est une ancienne briqueterie. À première vue, son atelier comprend différentes pièces exposant plusieurs de ses œuvres et peut nous faire penser à un musée. Kiefer a intégré son atelier à sa maison et cet aménagement nous rappelle ce que Bachelard dit à propos de l'atelier de l'alchimiste de la prescience, qui est situé dans sa maison. Cet artiste explique : « Je ne me suis jamais posé la question de savoir si je dois vivre là où je travaille. Il en a tout

simplement toujours été ainsi. Je ne suis jamais "allé au travail" »<sup>64</sup>. Pour Kiefer, il s'agit d'un musée privé qu'il fait parfois visiter. Par ailleurs, cette installation peut nous faire penser au musée privé de Freud collectionnant d'anciennes sculptures. Dans cette maison-atelier de Kiefer, Cohn dénote l'intime d'une collection et la présence du collectionneur dans le choix de ses œuvres, exposées et intégrées dans sa cuisine et son salon. Cet espace intime témoigne de sa présence – comme le salon psychanalytique témoignait de la présence de Freud – par les dimensions personnelles et historiques qui se dégagent de ces lieux.

Kiefer marquera le départ de son atelier en Allemagne par une exposition à New York intitulée *20 ans de solitude* (1992) : « Lorsque j'ai quitté l'Allemagne, j'ai fait une pile de mes tableaux, que j'ai solidement fixés pour qu'on ne puisse plus les séparer, et je l'ai exposée. [...] Pour certains c'était une destruction, pas pour moi »<sup>65</sup>. Il effectuera ensuite un grand voyage de 3 ans, puis s'installera à son deuxième atelier, à Barjac en France. Loin de pratiquer l'oubli en quittant l'Allemagne, Kiefer trouve en quelque sorte un sens neuf dans l'étrangeté. En effet, il déplacera « les ruines » de son atelier d'Allemagne pour les installer dans son nouvel atelier :

Dans les débuts de mon installation, tout ce qui a vu le jour ici a été réalisé à partir de ce que j'avais apporté d'Allemagne : photos, livres, tableaux inachevés, de même que les matériaux, notamment le plomb provenant du toit de la cathédrale de Cologne. <sup>66</sup>

Cette manière de transporter les œuvres inachevées (ou encore les tableaux en ruines) de son ancien atelier annonce la métaphore de la greffe symbolique que nous développerons à propos du processus artistique de Kiefer. Pour cet artiste

---

<sup>64</sup> Cohn, D. *Anselm Kiefer : Ateliers*, p.12.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.14-15.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.37.

de l'après-guerre, les ruines ne correspondent pas à quelque chose de complètement détruit ou infertile, mais ce à partir duquel il est possible de greffer de la vie nouvelle.

« La Ribaute » (rive haute) est le nom de son atelier à Barjac, qui s'avère être une ancienne filature. Soulignons à ce propos que tous les ateliers de Kiefer sont d'anciens bâtiments industriels. Dans ces nouveaux ateliers, un travail se réactive. Ce nouvel emplacement en France suscitait surtout chez Kiefer un grand désir de bâtir et d'habiter les lieux : « alors étranger à cet endroit – ce paysage ne m'a jamais inspiré un seul tableau – je me suis mis à construire avec une réelle énergie, que j'imagine proportionnelle à l'envie de m'approprier les lieux »<sup>67</sup>. Ses ateliers sont choisis et compris comme des lieux d'habitation marqués par une histoire, qu'il peut ensuite étendre et remodeler.

En plus de déterminer soigneusement les emplacements de ses ateliers, cet artiste est très sensible à la façon dont ses œuvres habitent l'espace : « J'interdis d'ailleurs à mes marchands, en Amérique ou en Europe, d'exposer mes œuvres dans les foires. C'est tellement idiot de mettre des tableaux les uns contre les autres. On les détruit »<sup>68</sup>. Il offre aussi un toit à ses œuvres dans ses expositions et dans ses ateliers. À Barjac, celles-ci sont installées dans une quarantaine de maisons et de serres, dispersées comme des pavillons à travers son terrain de 2½ acres. Même les collectionneurs de ses œuvres acquièrent ainsi le bâtiment qui rassemble quelques tableaux.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>68</sup> Colonna-Césari, A. *Anselm Kiefer : « La nature de l'art est de se mettre en danger »*. Récupéré le 10 décembre 2012 de [http://www.lexpress.fr/culture/art/anselm-kiefer-la-nature-de-l-art-est-de-se-mettre-en-danger\\_965517.html](http://www.lexpress.fr/culture/art/anselm-kiefer-la-nature-de-l-art-est-de-se-mettre-en-danger_965517.html), (2011).

Son atelier à Barjac évoque tout un monde lorsqu'on apprend que cet artiste a construit des labyrinthes, des grottes et des tunnels aériens. On y retrouve même une chambre en plomb avec de l'eau et une lampe. Sur ses terrains, on aperçoit des tours et des escaliers en béton fragiles et écroulés. Les photographies du livre de Danièle Cohn nous montrent des installations prises dans la végétation, invitant à une promenade dans les ruines. N'est-ce pas déjà une image inspirante pour la psychothérapie? Ces images de ruines évoquent de grands thèmes abordés en thérapie, comme l'œuvre du temps et de ce qui périt, mais aussi la vie et la force de départ (comme celle de la végétation dans les ruines). Nous pouvons garder en tête cette image des ateliers et des œuvres de Kiefer « en ruine », laquelle pourrait donner une piste aux thérapeutes : comment inviter nos patients à visiter leurs récits « en ruine » ? Comment reprendre un dialogue avec des récits éparpillés et y voir, comme nous le dit Kiefer, « le socle d'un nouveau départ »<sup>69</sup> ?

### 2.1.2 L'imagination matérielle de Gaston Bachelard et l'œuvre de Kiefer

Kiefer décrit son terrain-atelier, rempli de demeures et d'entrepôts pour ses œuvres, comme « un chantier perpétuel. Ce sera toujours un chantier »<sup>70</sup>, nous dit-il. Lorsque l'historien de l'art, Daniel Arasse, se promène dans l'atelier de Kiefer, il dit marcher sur des œuvres en cours<sup>71</sup>. Ce dynamisme caractérise l'œuvre de Kiefer, qui travaille constamment à bâtir des structures en béton et à transporter des matériaux lourds comme le plomb. Il doit utiliser des grues, des excavatrices, des explosifs : « Je travaille non seulement avec mes pinces, mais avec une pelle, des camions, des trucs comme ça. Je travaille avec des choses

---

<sup>69</sup> Gignoux, S. *Op. cit.*

<sup>70</sup> Arasse, D. et A. Kiefer. *Rencontres pour mémoire*, p.25.

<sup>71</sup> *Idem.*

mécaniques aussi »<sup>72</sup>, explique Kiefer. Cet artiste nous parle de son travail avec le monde résistant, faisant écho à nos lectures de Bachelard à propos de *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948) : « des muscles agissant avec l'outil contre la matière, on aura mille preuves de la constitution d'un temps actif, d'un temps qui refuse les malaises du temps soucieux, du temps ennuyé, du temps passif »<sup>73</sup>. La mobilité des matières lourdes dans les ateliers de Kiefer s'associe à une « vie musculaire » qui rêve d'intervenir dans le monde résistant. Bachelard dit encore : « La matière apparaît comme l'image réalisée de nos muscles. Il semble que l'imagination qui va travailler écorche le monde de la matière »<sup>74</sup>.

Il travaille aussi le plomb, qu'il soude, plie et oxyde. Cet artiste est sensible à l'ambivalence de ce matériau, à la fois très lourd, mais aussi très souple, puisqu'il fond facilement à basse température. Bachelard nous parle de cette ambivalence des matières à partir du travail du forgeron : « Entre les deux pôles de l'imagination des matières dures et des matières molles, une synthèse s'offrait à nous avec la *matière forgée* »<sup>75</sup>. En ce sens, le fer renforcit les mains du forgeron. Bachelard relève même une symbiose du métallique et du vivant dans la célèbre épopée finnoise *Le Kalevala* : « Un genou a une dureté d'enclume, le coude est un marteau. En lisant matériellement le texte, on sent bientôt que l'armure que le forgeron se forge tient au corps, qu'elle est en quelque sorte son corps même »<sup>76</sup>. C'est par le fer que le forgeron est forgeron. Et nous pourrions dire que c'est par le plomb, la paille et la cendre chargés de symboles et d'histoire – pour ne nommer que ceux-là – qu'Anselm Kiefer est un artiste bien particulier. Son art porte un héritage vis-à-vis duquel Kiefer n'est pas lui-même maître et à ce titre, il est aussi, lui-même, travaillé par cette histoire.

---

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> Bachelard, G. *TRV*, p.137.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.170.

Kiefer colle directement des matériaux et des matières sur ses tableaux, comme la cendre et la paille apposées dans l'œuvre *Margarethe* (1981). Ce tableau fait référence au poème de Paul Celan, *Fugue de la mort* (1945). On y voit les épis de paille aux sommets enflammés comme une émanation de la Terre allemande, ceux-ci ont pour ombre brûlée de la cendre. La paille collée au tableau symbolise l'Allemande aux cheveux d'or du poème de Paul Celan, *Margarethe*, et la cendre évoque la Juive aux cheveux de cendre, *Sulamith*. Avant d'inclure les matériaux dans ses tableaux, la paille et la cendre organiques évoquent une réalité littérale et brute. La cendre, le plomb, le plâtre, les barbelées, le sable, les bouts d'avions entreposés les uns contre les autres dans les conteneurs des ateliers de Kiefer ne sont (*à priori*) que de « simples ruines ». À ce titre, elles pointent d'abord vers la séparation, la mort, la souffrance. Ces discontinuités, intervalles et blessures dans l'art de Kiefer, nous évoquent une métaphore de la greffe. Par le collage de la paille et de la cendre chargées des symboles de la poésie de Paul Celan, c'est en quelque sorte une invitation pour installer un monde historique et intersubjectif. La greffe symbolique renvoie à la fois aux cicatrices de l'histoire et aux possibilités narratives. Elle parle d'une vie passée, greffée à une nouvelle tige et invitée à participer à une nouvelle vie. Nous proposons que c'est à travers la métaphore de la greffe – de symboles poétiques, mythologiques, religieux – que cette réalité littérale devient une réalité transformée et poétisée<sup>77</sup>. Autrement dit, les « simples ruines » se transformeront en une poétique des ruines par la greffe symbolique dans les œuvres d'art de Kiefer.

L'imagination matérielle de Bachelard est également inspirante pour apercevoir autrement les matériaux des œuvres de Kiefer. En plus d'être chargées de symboles de la poésie de Paul Celan, les couleurs vives de ces matériaux illuminent le tableau *Margarete*. Lorsque Bachelard nous parle de la paille, il

---

<sup>77</sup> Jager, B. *MOG*, p.5.

explique que « pour dire la diversité des champs, le peintre aurait besoin de la couleur des moissons »<sup>78</sup>. Concernant la cendre, il dit que « les noirs de la peinture sont pour la plupart des productions du feu »<sup>79</sup>. Kiefer rêve-t-il, tout comme Bachelard, à la lumière de la couleur émanant de la matière elle-même ? D'après Bachelard, « l'énergie de la matière nourrit la forme et projette la couleur »<sup>80</sup>. La couleur travaille activement la matière qui a son tour, soutient la forme et déploie une lumière. Cette lumière voilée se montre et se retire. L'invitation de Kiefer nous apparaît comme une contemplation de l'intimité de la matière faisant appel à l'imagination sous sa forme la plus dynamique.

Cet artiste veut montrer la couleur autrement que la plupart des peintres :

[...] plus vous restez devant mes tableaux, plus vous découvrez les couleurs. Au premier coup d'œil, on a l'impression que mes tableaux sont gris mais en faisant plus attention, on remarque que je travaille avec la matière qui apporte la couleur.<sup>81</sup>

Johannes Itten, un professeur éminent du Bauhaus, explique que l'œil exige la couleur complémentaire. Par exemple, si nous contemplons un carré vert, puis fermons les yeux, nous y voyons l'image résiduaire d'un carré rouge. Ce contraste successif fait allusion aux couleurs complémentaires appelées « harmonieuses » lorsqu'elles donnent un mélange de gris neutre. Le gris « moyen », dans l'œil, créerait un état d'équilibre parfait d'après J. Itten. Kiefer tenterait-il également de réinsérer un certain équilibre par la couleur grise, telle une couleur tiers entre la vie et la mort ? Nous verrons comment la cendre grisâtre est présente dans ses tableaux, et comment elle évoque à la fois la vie et

---

<sup>78</sup> Bachelard, G. *DR*, p.77.

<sup>79</sup> *Id. PF*, p.111.

<sup>80</sup> *Id. DR*, p.41.

<sup>81</sup> A.D.E.A. *Histoire de l'Art Contemporain 2er semestre 2010 / 2011*. Récupéré le 18 novembre 2012 de <http://www.ageron.net/wp-content/uploads/2011/09/20102011.pdf>, (2010-2011).

la mort.

### 2.1.3 Le choix du plomb comme matériau symbolisant un processus de transformation

Nous souhaitons aborder plus spécifiquement le plomb comme « matériau symbolique », dans l'art de Kiefer. Sa première œuvre avec du plomb était une palette de peintre. La palette, symbole par excellence du peintre, est « très lourde » dans ses œuvres par le choix du plomb. Peut-être nous pose-t-elle cette question : *comment peut-on encore peindre après la Shoah ?* Ce symbole de la palette apparaît dans d'autres tableaux tel un œil qui regarde les paysages des terres allemandes ravagées et le ciel gris, comme c'est le cas dans *Painting of the Scorched Earth* (1974) où le désastre est regardé. Le professeur Bernd Jager écrit, suite à sa visite de l'exposition *Ciel et terre* (2006) d'Anselm Kiefer, au Musée d'art contemporain de Montréal :

La palette surimposée sur les paysages nous parle d'un monde rendu visible par le travail créateur du peintre ou du poète. La palette devient ici une invitation à peindre, à imaginer et à créer un monde humain. Celui qui crée un paysage entre dans l'héritage et dans l'imaginaire de sa culture. La barbarie, c'est l'œil nu non médiatisé par l'héritage de nos ancêtres.<sup>82</sup>

On retrouve aussi du plomb dans le tableau *Le difficile chemin de Siegfried à Brünhilde* (1991), il s'agit d'une photographie de rails de chemin de fer entourés de plomb. Kiefer n'a pas choisi n'importe quel plomb pour ces œuvres. Son travail nous apparaît d'autant plus habité par une histoire passée lorsqu'on apprend que ce plomb provient de l'ancienne toiture de la Cathédrale de

---

<sup>82</sup> Jager, B. *AK1*, p.2.

Cologne. Cette cathédrale a longtemps été inachevée. Le début de sa construction remonte au 15<sup>e</sup> siècle, et elle n'a été achevée qu'au 19<sup>e</sup> siècle. Nous insistons ici sur l'idée qu'une histoire est inscrite dans le plomb qu'utilise Kiefer.

Kiefer aime particulièrement le plomb, il lui rappelle la transsubstantiation du plomb en or par les alchimistes. Comme nous l'avons vu avec sa maison, qui cohabite avec son atelier en Allemagne, Kiefer s'apparente à un artiste-alchimiste. Dans son art, une *transformation précieuse* s'opère : pour lui, le plomb relève du spirituel :

En règle générale, j'utilise des matériaux qui renferment une idée, un esprit. Car, comme les gnostiques, je crois que des étincelles du ciel sont tombées dans la matière. Le plomb, je l'ai pourtant découvert par hasard. J'habitais une vieille maison en Allemagne, dont les conduits étaient en plomb. J'ai dû un jour appeler un réparateur et j'ai tout de suite été attiré par la matière. J'ai appris plus tard qu'il était la première étape des alchimistes cherchant à obtenir de l'or. Les alchimistes ne font rien de plus que la nature, qui développe sur des millions d'années le temps géologique, mais ils le font plus vite. Tout un symbole. Et puis, quand j'utilise du plomb, je laisse travailler le temps, la pluie : les intempéries le peignent.<sup>83</sup>

D'autres matériaux font aussi référence à un processus de transformation pour Kiefer, comme la paille qui :

[...] avant qu'elle ne soit transformée en fumier, a une couleur frappante, le jaune, que j'ai utilisé par exemple en contraste avec la cendre, comme dans *Margarethe et Sulamite* où la cendre, qui est elle aussi à un certain stade de transformation, correspondait au poème de Paul Celan.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Colonna-Césari, A. *Op. cit.*

<sup>84</sup> Arasse, D. et A. Kiefer. *Op. cit.*, p.75-76.

#### 2.1.4 Le feu destructeur et le feu symbolique d'une tradition dans les champs kieferiens

La cendre est un matériau important dans l'art de Kiefer et renvoie à l'ambivalence entre la vie et la mort, qui traverse l'ensemble de son œuvre. Le feu coexiste avec la cendre dans les champs ravagés par la guerre que nous montrent les tableaux de Kiefer. La terre en ruine fume et brûle encore de-ci de-là. Ces flammes peuvent être pensées comme le feu de la destruction et de la mort, évoquant celui des fours crématoires et des bombes incendiaires détruisant de grandes cités. Mais est-ce une terre complètement détruite, devenue infertile que nous montre l'art de Kiefer ?

Ses œuvres d'art nous fait voir certes un feu de destruction, mais en avançant la métaphore de la greffe, il devient possible de penser le « feu » sous les traits du « feu symbolique » de la tradition judéo-chrétienne. C'est par la réception et par la greffe de cette tradition dans l'art de Kiefer que le feu n'est plus seulement le feu de la destruction. Nous retrouvons ce feu symbolique dans son œuvre *Quaternity* (1973), au sujet de laquelle Jager écrit :

Dans la toile *Quaternité (la Trinité plus le serpent comme symbole du mal)*, on voit la Trinité représentée par trois flammes qui surgissent du plancher. Flammes dont elle tire une vitalité sans consommation. Le serpent semble avancer vers les trois flammes qui sont placées sur une trappe. La tension de la peinture est évoquée par le serpent qui s'approche de la trappe et risque de déclencher son mécanisme. Le grenier est à la fois le corps du peintre et son studio. Le miracle de la création et de la Grâce se manifeste dans cet espace intime toutefois menacé par le mal.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Jager, B. *AK1*, p.2.

La greffe d'un feu symbolique de la tradition judéo-chrétienne nous apparaît ici non pas comme un feu qui détruit en brûlant, mais comme un feu qui réunit ce qui a été séparé par la guerre, qui réintroduit une distance « respectueuse » entre le couple du ciel et de la terre, des dieux et des mortels. L'art de Kiefer nous dit en quelque sorte que cette distance entre le ciel et la terre peut redevenir un entre-deux fertile.

Les œuvres de Kiefer nous inspirent une autre sorte de feu racontée par la mythologie. Nous y voyons une correspondance avec le Phénix qui renaît de ses cendres. Suivant ce qu'en ont rapporté Hérodote ou Plutarque<sup>86</sup>, le phénix était d'une splendeur sans égale et vivait très longtemps. Lorsqu'il sentait que sa fin approchait, il construisait un nid de branches aromatiques et d'encens exposé au soleil. Il était surnommé « oiseau de feu » ; le phénix brûlait dans son nid en se chantant à lui-même son hymne funèbre. Des cendres de ce bûcher surgissaient un œuf, puis un nouveau phénix. Le phénoménologue Gaston Bachelard parle du Phénix comme une somme de valeurs poétiques et un jeu de multiples correspondances : « feu, baume, chant, vie, naissance, mort. Il est nid et espace infini. Il a les deux chaleurs, du nid et du soleil. Chaleur du chant, chaleur du baume, tout converge pour enflammer l'oiseau »<sup>87</sup>. L'allusion à la cendre peut à la fois évoquer la mort, mais aussi une vitalité ou une renaissance, comme le mythe du phénix qui renaît de ses cendres. En effet, pour Bachelard, le phénix serait le « maître des instants magiques de la vie et de la mort »<sup>88</sup>.

Le Phénix est un symbole de la résurrection, de l'immortalité et de la résurgence cyclique. « Chez les Chrétiens, il sera, à partir d'Origène, considéré comme un oiseau sacré et le symbole d'une *irréfragable volonté de survie*, ainsi que la

---

<sup>86</sup> Chevalier, J. et A. Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, p.747.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.102.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.73.

résurrection, triomphe de la vie sur la mort »<sup>89</sup>. Bachelard en parle aussi en lien avec la résurrection : « Le Phénix vécu demande cet incendie de feu vécu, cet incendie sans limites qui renouvelle le Monde. Cet incendie-résurrection est la grande leçon que l'on reçoit quand on rêve sans réserve à la grande image du Phénix »<sup>90</sup>. Le phénix évoque le feu destructeur et créateur, le feu d'une vie qui sort de la mort. Ce qui n'est pas bien loin de notre proposition d'une métaphore de la greffe : à savoir que les ruines à partir desquelles Kiefer travaille constituent un lieu propice pour la greffe et pour une certaine « renaissance ». Son art nous parle d'une vie passée greffée et invitée à participer à une vie nouvelle.

Kiefer évoque le Phénix pour parler de l'art dans son livre *L'Art survivra aux ruines* (2011) : « L'art, [...] à savoir son autodestruction, le moment où semblant à terre, il exprime une sorte d'auto-immunité, dont je suis certain que, tel le Phénix, il renaîtra de ses cendres »<sup>91</sup>. Faire appel au Phénix renvoie aux cycles de mort et de renaissance. Pensons à certaines œuvres culturelles qui ont cette pérennité, cette manière de nous « parler » et de nous « toucher » encore, des siècles plus tard. Comme si chaque nouvelle lecture avait une richesse de sens inépuisable, ouvrait sur des manières sans cesse renouvelées de rencontrer notre condition. L'art symbolique traverse les distances et ré-actualise la rencontre d'un monde passé et d'un monde présent.

Le mythe du phénix nous inspire à voir autrement les œuvres de Kiefer. Les terres enflammées de la série *Margarethe* sont en effet marquées par un feu destructeur, mais aussi par un feu « fertilisant ». En ce sens, nous pourrions voir l'œuvre *Margarethe* à la manière d'un cycle où le feu comme intermédiaire entre

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.748.

<sup>90</sup> Bachelard, G. *FPF*, p.99.

<sup>91</sup> Kiefer, A. *L'art survivra aux ruines*, p.155.

la paille et la cendre brûle la paille « allemande » pour la transformer en cendre « juive ». Le jaune allemand devient juif et la cendre juive devient jaune. Le message y est puissant : l'art de Kiefer fait se rencontrer les Juifs et les Allemands. La cendre et la paille sont chargées du symbole du feu, qui nous rappelle qu'ils proviennent de la même « matière-mère ». Elles s'enrichissent l'une l'autre par le feu qui les unit. En ce sens, Anselm Kiefer explique dans une entrevue qu'« en détruisant ses membres juifs, l'Allemagne et sa civilisation se sont elles-mêmes mutilées »<sup>92</sup>.

Dans l'œuvre *Margarethe* (1981), nous pouvons voir d'un premier coup d'œil les flammes brûlant la paille. Par ailleurs, la rêverie de Bachelard à propos du feu agricole est inspirante pour voir le feu dans toute sa puissance vivifiante et purificatrice pour la terre :

[...] il faudrait sans doute rapprocher le feu agricole qui purifie les guérets. Cette purification est vraiment conçue comme profonde. Non seulement le feu détruit l'herbe inutile, mais il enrichit la terre. Faut-il rappeler les pensées virgiliennes si actives encore dans l'âme de nos laboureurs : "Souvent il est bon d'incendier un champ stérile, et de livrer le chaume léger à la flamme pétillante : soit que le feu communique à la terre une vertu secrète et des sucs plus abondants; soit qu'il la purifie et en sèche l'humidité superflue, soit qu'il ouvre les pores et les canaux souterrains qui portent la sève aux racines des plantes nouvelles, soit qu'il durcisse le sol, en resserre les veines trop ouvertes, et en ferme l'entrée aux pluies excessives, aux rayons brûlants du soleil, au souffle glacé de Borée".<sup>93</sup>

La terre kieferienne a reçu la greffe d'une étincelle de vitalité et de fertilité, qui percent la cendre, ainsi devenue pleine d'ardeur pour une nouvelle vie. Par la greffe des symboles de la tradition judéo-chrétienne, les cendres dans les

---

<sup>92</sup> Lauterwein, A. *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, p.87.

<sup>93</sup> Bachelard, G. *PF*, p.176.

champs kieferiens sont bien plus qu'une simple matière détruite. Elles sont porteuses d'avenir, ouvrent la parole, engagent l'espoir dans le renouvellement de la vie, dans la venue du sens. Elles évoquent une nouvelle fertilité. Les cendres dans ses œuvres sont des cendres de vie, elles tiennent au chaud le feu de demain. *L'art de Kiefer est un Phénix.*

### 2.1.5 L'histoire comme argile à sculpter

Même l'année de naissance de Kiefer, 1945, est marquée à la fois par la fin de la guerre – il naît dans la cave d'un hôpital bombardé en Allemagne de l'Est – et annonce une nouvelle période, le début de l'après-guerre. Il grandira dans les ruines et dans la reconstruction grisâtre du béton. Comme il l'explique en entrevue : « C'est pour cela que j'aime les ruines [...]. Je suis né au milieu d'elles. Et je sais qu'elles peuvent être le socle d'un nouveau départ »<sup>94</sup>. En ce sens, « *les ruines* » nous paraissent comme étant le principal matériau de l'art de Kiefer. Dans ses œuvres, on retrouve du métal rouillé, de la cendre, du sable, des cheveux, de vieux barbelés, des tournesols séchés, du plomb récupéré du toit de la cathédrale de Cologne bombardée. D'ailleurs, il choisit moins de travailler avec de la peinture qu'à partir de matériaux en ruine. Par son art, il recherche ardemment à réactualiser le passé, à donner un autre statut aux ruines allemandes.

Kiefer appartient à la génération de l'après-guerre. Comme nous le verrons dans l'entretien entre l'historien de l'art Daniel Arasse et Anselm Kiefer, cet artiste se réapproprie par son art des symboles dont il a hérités. Dans la préface, il est dit qu'« avec la complicité de l'artiste, Arasse tend à démontrer comment la

---

<sup>94</sup> Gignoux, S. *Op. cit.*

contemporanéité de Kiefer est indissociable de son classicisme ». L'approche de cet artiste ressemble en quelque sorte à notre approche humaniste, plus précisément à l'humanisme de la Renaissance, qui s'est organisée autour du dialogue avec les anciens écrits grecs et romains. L'œuvre de Kiefer nous parle d'une reprise de conversation avec d'anciens mythes, des poèmes et des symboles religieux.

En ce sens, nous présenterons une partie d'un entretien dans *Rencontres pour mémoire* (2010), où Daniel Arasse propose à Kiefer une sorte de parcours à travers ses 20 premières années de création. Voici ce que Kiefer lui répond :

AK : Lorsque vous dites les vingt premières années de ma production, pour moi ça représente deux cents ans.

DA : C'est-à-dire ?

AK : On ne peut pas séparer ces vingt années de ce que l'on a déjà produit avant notre naissance. Il existe, en effet, une certaine liaison avec le passé qui est indéniable. Pour moi, c'est toujours difficile de dire : "Je commence ici, à partir de là, c'est le début."

DA : C'est vrai, mais, malheureusement, tout historien doit bien prendre en compte la date de naissance, mai 1945.

AK : Oui, mais les historiens n'ont pas encore compris que ça n'a aucun sens. L'histoire, c'est de l'argile. Ce ne sont pas les communistes seuls qui ont retouché Trotski sur tous les tableaux – vous savez qu'ils l'ont effacé. Dans un sens plus immatériel, l'histoire pour moi n'existe pas.

DA : On va y venir et je suis très content que vous commenciez par là car c'est là que je voulais aboutir ou presque, c'est-à-dire à votre relation à l'histoire et en particulier la façon d'utiliser l'histoire pour s'en libérer. Je pense que c'est une dimension de votre travail.

AK : Oui, l'histoire, c'est une sorte de carrière.

DA : Au sens carrière de pierre ?

AK : Oui, parce que chacun y puise ce qu'il veut. L'histoire pure n'existe pas.

DA : Entièrement d'accord avec vous. Vous dites d'ailleurs que l'histoire, pour vous, c'est un matériau.

AK : Un matériau, certes, mais je dirais plutôt, puisque je suis artiste, que c'est de l'argile qu'on peut modeler. De l'argile à sculpter. <sup>95</sup>

La réponse de Kiefer fait écho à ce que nous dit le philosophe Thierry Hentsch dans son livre *Raconter et mourir* :

L'inépuisable intérêt du passé, au contraire, réside en ce qu'il constitue notre seule réalité. Plus encore : notre seul guide possible. Le passé est à l'intellect ce que l'argile est au céramiste : la seule matière que nous puissions travailler, *la seule matière à laquelle il nous soit possible de donner sens.* <sup>96</sup>

Il est aussi étonnant de voir le phénoménologue Gaston Bachelard reprendre sensiblement le même discours : « Le passé est argile sous les doigts qui rêvent »<sup>97</sup>. Au sujet de Kiefer plus spécifiquement, nous dirons que c'est à partir de son héritage en « ruine » qu'il retrouve et dépasse en même temps, en trouvant à la fois les moyens de le dire et de le transformer, de le signifier et de le porter au-delà de lui-même, qu'il fait sens et donne un avenir à une blessure autrement taboue. Son travail par l'art rassemble et reprend des dialogues perdus entre le ciel et la terre, le passé et le présent, les Juifs et les Allemands.

## 2.2 Aperçu de la métaphore d'une greffe symbolique et du travail par l'art de Kiefer

Lorsque Kiefer parle de « l'histoire comme argile à sculpter », il nous dit aussi que c'est l'héritage d'une tradition qui contribue à accueillir. Kiefer est contemporain de son héritage, il le rend vivant et le réactualise dans le dialogue.

---

<sup>95</sup> Arasse, D. et A. Kiefer. *Op. cit.*, p.33-34.

<sup>96</sup> Hentsch, T. *Op. cit.*, p.30.

<sup>97</sup> Bachelard, G. *FPF*, p.116.

Nous verrons comment son travail par l'art à partir des ruines est vitalisé par la greffe de différents symboles qui avaient cessé d'être liés. Notre description de sa démarche artistique se veut un aperçu pour aborder la métaphore d'une greffe symbolique. Cette métaphore sera développée de façon plus approfondie en lien avec la psychothérapie dans le chapitre IV.

### 2.2.1 La blessure

Lors de sa leçon inaugurale au collège de France à Paris intitulée *L'art survivra à ses ruines* (2011), Kiefer nous parle de son état lorsqu'il commence un tableau :

[...] je me sens comme enfermé dans la matière du tableau, où je ne fais plus qu'un avec l'existant. Cela commence dans l'obscurité, dans une sorte d'urgence, une palpitation. J'ignore d'abord ce que ça signifie, mais ça me pousse à agir. Je suis alors dans la matière, dans la couleur, dans le sable, dans l'argile, dans l'aveuglement de l'instant, sans distance. Ce qui s'opère au plus près, la tête quasiment dans la couleur, ce "quelque chose" informe est paradoxalement le plus précis. Je prends ensuite du recul et tente de voir, de distinguer ce qui est alors là, devant moi ; puis, je me demande comment poursuivre le travail avec ce qui a déjà été fait. J'ai désormais un vis-à-vis auquel m'affronter. Je peux me référer à quelque chose qui est là, à l'extérieur, devant moi. Le tableau est là et je suis ici, dans le tableau. À cet état succède immédiatement la déception, un sentiment de manque. Et ce manque ne vient pas de ce que je n'aurais pas vu ou que j'aurais omis de dévoiler. Ce manque ne peut être comblé à l'aide d'aucune autre forme. Je pourrai dès lors n'aboutir qu'en me référant à d'autres éléments tout aussi incertains, qui peuvent être historiques, figuratifs ou d'une nature tout autre.<sup>98</sup>

Ce sentiment de manque peut être pensé comme la discontinuité nécessaire à la greffe. La greffe *botanique* implique une coupure sur une partie d'un arbre ou

---

<sup>98</sup> Kiefer, A. *Op. cit.*, p.20.

d'un arbuste afin que la plante hôte reçoive le greffon. La plante hôte peut être comprise comme le sol nourrissant du greffon. Ensemble, ils forment un couple qui porte une nouvelle vie, pouvant aussi multiplier les variétés d'arbres fruitiers.

Dans un monde de travail de tous les jours, les botanistes évoquent la "greffe" comme une activité pouvant être complètement expliquée en terme de science naturelle. Le botaniste qui exécute la greffe réalise une « technique », une manipulation ou une astuce de son métier qui s'apparente à un *processus naturel* de cause à effet.

L'art symbolique de Kiefer, compris comme une *greffe symbolique*, nous apparaît s'inscrire dans le monde de la rencontre. La greffe à laquelle participent l'artiste ou le thérapeute transcende la science et la technologie. Cette « greffe symbolique » demande la présence d'un tiers parti, par exemple d'un artiste, qui joue le rôle d'hôte pour deux mondes étrangers qui sont en processus d'être ensemble. Le *processus créatif* dans l'art de Kiefer évoque le miracle d'une rencontre ; de l'hospitalité de la vie dans un monde mécanique de guerre, de meurtre et de destruction.

Rappelons l'étymologie du mot « greffe », appartenant à la famille du groupe *graphein* qui veut dire « écrire ». *Epigraphé* signifie « inscription » et « inciser légèrement ». De diverses façons, Kiefer réalise cette « inscription » dans son processus artistique s'apparentant à un processus de greffe. À titre d'exemple, il marque certains tableaux à coups de hache. D'autres fois, il pose le tableau sur le sol et le recouvre de peinture noire, ou l'arrose d'eau grise et sale<sup>99</sup>. Il écrit aussi des fragments de poèmes directement sur ses toiles. Ces marques renvoient au

---

<sup>99</sup> Kiefer, A. *Op. cit.*, p.26.

manque, à la brutalité et à la destruction, mais sont aussi chargées de symboles poétiques annonçant la promesse d'une nouvelle vie significative. Cet artiste confronte la violence muette du crime et de la guerre et propose des tableaux qui la dessinent en une conversation.

C'est l'art symbolique de Kiefer qui nous paraît être la ligature de cette métaphore de la greffe. Elle est chargée de maintenir l'interaction entre le greffon et le porte-greffe. L'art est un tiers médiateur, liant et renouvelant des récits perdus. La coupure crée une entrée, un seuil d'accueil, qui nous transporte dans un monde humain où il est possible de donner et de recevoir une hospitalité, d'échanger des symboles et d'entrer en conversation. L'art de Kiefer nous libère en quelque sorte du monde stérile de la violence muette de la guerre.

### 2.2.2 La formation d'un seuil

Une transformation s'opère suite à cette blessure inscrite dans l'œuvre de Kiefer. Comprise à partir de la métaphore de la greffe symbolique, la blessure se transforme en une limite vécue comme un seuil. Cette idée est inspirée des écrits de B. Jager<sup>100</sup> sur la métaphore du seuil et de l'obstacle. *L'obstacle* est pensé comme une limite devant être franchie en vue de la maîtrise d'un phénomène problématique. Kiefer transforme en ce sens la « simple ruine » comprise comme un *obstacle* en un seuil habitable et fertile. La métaphore du *seuil* évoque une limite *habitée*, séparant et liant à la fois deux mondes. Contrairement à la séparation du monde inhabité de *l'obstacle*, la séparation du *seuil* ne peut être apaisée que par la vie symbolique de la parole, l'hospitalité et la reconnaissance

---

<sup>100</sup> Jager, B. The Obstacle and the Threshold : two fundamental metaphors governing the natural and the human sciences. *Journal of Phenomenological Psychology*, 27(1), 1996, 26-48. Trad. de A. Martinez.

de l'autre *en tant qu'autre*. C'est à partir du seuil que les œuvres de Kiefer nous proposent des reprises de dialogue avec la poésie, la mythologie, la religion, etc.

Précisons qu'à ce sentiment d'incomplétude, Kiefer ne force pas l'achèvement du tableau. En l'occurrence, nous pourrions dire que cet artiste adopte moins une attitude résolue et invoque moins la force devant un obstacle à vaincre, qu'une attitude d'attente devant un seuil. *Toutes ses toiles et ses ateliers sont en attente d'être transformés en œuvre d'art*. Dans ses entrepôts et ses hangars, 120 conteneurs sont remplis de toiles, dont certaines sont entreposées depuis 1970. Dans l'attente de l'art, les toiles ne sont pas seulement travaillées par la main de l'artiste. Il les fait « vieillir », nous dit-il. Souvent, il laisse ses tableaux se métamorphoser et se dégrader en les exposant à l'air libre et aux intempéries (pluie, vent, soleil). Aussi, il les enfuit sous terre, il les inhume ou encore pose une cloche à la surface de la toile. Tel le gardien de Saint-Marx, il attend le « signal sonore » de leur présence, le bon temps pour délivrer les tableaux du coma<sup>101</sup>. Cette attente consiste à accepter l'œuvre du temps, c'est-à-dire à laisser ledit passé se transformer et à permettre à l'avenir de s'ouvrir. Ces lieux d'entreposage sombres – pensons aussi aux « entrepôts » dans le sous-sol de l'atelier de Kiefer à Barjac – renvoient à des symboles de germination, de mise en terre, de mort, mais également de vie, de grossesse et de renaissance.

### 2.2.3 L'attente et l'entreposage dans un lieu sombre

Kiefer entrepose ses toiles, mais aussi divers matériaux et matières (du plomb, du bois, de la paille, des cheveux, de la cendre, du sable, des tournesols) qu'il appose plus tard sur ses toiles. Dans les sous-sols de son atelier à Barjac, il range

---

<sup>101</sup> Kiefer, A. *Op. cit.*, p.26.

méticuleusement dans des tiroirs des plantes séchées, des coraux et même de vieux tuyaux trouvés en voyage. *Sternen-Lager IV* (1998) est l'une des œuvres de Kiefer montrant sa cave à Barjac. On y voit les nombreux tiroirs de cet artiste collectionneur, marqués par des lettres et des chiffres associés aux classifications des étoiles que la NASA lui a fournies. Kiefer décrit cet entreposage comme :

[...] un endroit où il y a des points de cristallisation ou de matérialisation d'énergie. Les points ne sont pas encore connotés, ils ne sont pas encore liés parce qu'ils sont dans des tiroirs, et mon travail consiste, un jour, à les coordonner tous. [...] Toute la cave est dans ma tête ! [...] si je cherche un petit avion en plomb que j'ai fait il y a trente ans, je marche en fermant les yeux, et je le trouve. <sup>102</sup>

Nous pourrions penser que ces matériaux et ces toiles tombent dans l'oubli durant ce temps d'entreposage. Il nous semble plutôt que durant cette attente, une transformation et un travail s'opèrent. Par ailleurs, cette transformation tient aussi à une sorte d'oubli : pas par effacement définitif des traces, mais par « réserve », comme dirait Ricoeur, comme ce qui rend possible la mémoire, avec « l'assurance que sont mises en réserve les ressources de l'anamnèse »<sup>103</sup>.

À titre d'exemple, nous avons en tête le premier atelier de Kiefer, situé dans une ancienne école à Walldürn-Hornbach. Kiefer installa plus précisément son atelier dans le grenier, ce qui nous fait penser aux rêveries sur la maison dans *La poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard. En effet, le grenier est souvent un lieu où il nous arrive de ranger des meubles, des albums photos, de vieux vêtements qu'on oublie pour un temps, tout en sachant vaguement où nous pourrions les retrouver. Kiefer aurait laissé trainer dans cet atelier des

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.28-30.

<sup>103</sup> Ricoeur, P. *MHO*, p.II.

photographies d'une voie ferrée hors d'usage qui l'aurait fasciné dans le district de Buchen. La philosophe Danièle Cohn parle de ce temps de latence pour ces photographies : « elles sont au grenier, elles sont un grenier. Temps de latence, attente que quelque chose survienne, que Kiefer nomme une "surprise, voir un miracle" »<sup>104</sup>.

Kiefer raconte qu'il a réalisé plus tard que ces rails représentaient le chemin de Siegfried vers Brünhilde. Nous retrouvons maintenant une série d'œuvres intitulée *Le difficile chemin de Siegfried à Brünhilde* (1991). Elles nous rappellent le film documentaire d'Alain Resnais, « Nuit et brouillard »<sup>105</sup> (1955), où les chemins de fer abandonnés, en ruine, sont partiellement ensevelis sous l'herbe et les gravats. Cet artiste fait référence au mythe nordique de Brünhilde oubliée par Siegfried<sup>106</sup>. En invitant Brünhilde dans ses œuvres, Kiefer aborde non seulement le thème de l'oubli, mais également l'échec d'un couple. Cet artiste explique bien que son art ne vise pas une réconciliation judéo-allemande, mais qu'il souhaite montrer comment les Allemands se sont eux-mêmes amputés du peuple et de la culture juive. En effet, il effectue un travail de liaison entre son identité allemande avec son passé antérieur à la guerre. Pensons à son dialogue constant qu'il entretient à travers son travail par l'art avec la poésie de Paul Celan (poète juif de la génération de la guerre). Kiefer met en scène des récits perdus par son art, racontant la séparation, la mort, la perte et les greffent à des

---

<sup>104</sup> Cohn, D. *Op. cit.*, p.141.

<sup>105</sup> Resnais, A. *Nuit et Brouillard*. [DVD]. Irvington, É.-U. : Criterion Collection, 2003.

<sup>106</sup> Dans la mythologie nordique, Brünhilde est une valkyrie mi-divine, fille de roi. Elle est reconnue dans le *Nibelungenlied* pour être à l'origine des anges sombres de la mort qui volaient au-dessus des champs de bataille et décidant du sort des guerriers, au nom d'Odin. Dans les mythes scandinaves plus tardifs, les Valkyries furent présentées comme des vierges blondes à la peau blanche. Brynhild fut punie par Odin pour l'avoir défié lors d'une guerre et c'est Siegfried qui la libéra, emprisonnée dans un cercle de feu par Odin. Tous deux tombèrent amoureux et Siegfried donna son Anneau d'Andvari à Brünhilde, ignorant son maléfice. Siegfried fut ensorcelé et oublia Brünhilde, se mariant plutôt avec Grimhild. En découvrant cette trahison, Brünhilde organisa la mort de Siegfried avant de se suicider.

symboles prospectifs.

#### 2.2.4 L'œuvre restituée à la lumière

Nous imaginons aussi l'attente de l'artiste au seuil de la toile. Cet arrêt élargit l'espace pour inviter l'œuvre à « se manifester ». En effet, Kiefer explique : « Je peux brusquement me souvenir de l'une d'elles et vouloir l'achever »<sup>107</sup>. Ce temps d'entreposage, Kiefer le nomme comme « un temps de relégation » qui nous donne à penser le « travail de deuil », qui en est aussi un temps de relégation et de silence. Le travail de deuil permettrait de transformer un souvenir « obsédant » en oubli de réserve, lequel se lie à un souvenir apaisé et à une « mémoire heureuse »<sup>108</sup>. Pour réaliser un travail de deuil, il faut probablement une grande imagination pour créer un espace de marge où le temps peut faire son « œuvre ».

Kiefer décrit le lieu retiré et obscur de la toile entreposée où une transformation continue s'opère :

Il arrive aussi que l'on dépasse la limite, qu'on en fasse un peu trop, et alors le tableau est raté. Qu'en est-il à ce moment-là, du tableau ? Est-il sorti du champ de l'art pour chuter dans le néant ? Alors, on le relègue. Souvent, j'enferme des tableaux dans l'obscurité d'un container, durant de longues années. Que font les tableaux ainsi enfermés pendant tout ce temps, jusqu'au moment où ils se rappellent à mon souvenir en me faisant signe, en me suggérant une idée qui pourrait leur redonner vie, leur offrir une place dans l'œuvre en cours ? Je les restitue à la lumière, réalisant soudain les possibilités qu'ils recèlent. Mais que s'est-il passé durant le temps de la relégation ? Rien ? Certainement pas, puisqu'ils ont su rassembler

<sup>107</sup> Colonna-Césari, A. *Op. cit.*

<sup>108</sup> Ricoeur, P. *MHO*, p.643.

des forces pour attirer l'attention sur eux. Après avoir libéré la toile de l'obscurité, je la repeins et, ce faisant, une transition s'opère vers un autre état, souvent très différent de celui d'origine.<sup>109</sup>

Tel un alchimiste, Kiefer attend et se réjouit de la transformation mystérieuse à venir. C'est après un laps de temps que les œuvres lui « font signe » et qu'il les retrouve à leur endroit précis. Par ailleurs, il semble les retrouver et les reconnaître « autrement ». Par cette expérience d'attente et de reconnaissance, ce processus permet de retravailler les tableaux, de poursuivre et de renouveler cette narration par l'art.

Nous pouvons reprendre ces phases de « transformation » dans la démarche artistique de Kiefer avec l'œuvre *Margarethe* (1981). Nous pensons l'inscription des fragments de la poésie de Paul Celan sur la toile comme pouvant être une discontinuité. La paille et la cendre évoquent aussi une réalité littérale et brute, tels des matériaux en ruines qui n'évoquent que la séparation, la mort et la souffrance. C'est par le collage de la paille et de la cendre sur la toile qu'une greffe symbolique s'effectue, puisque ces matériaux sont chargés des symboles du poème *Fugue de la mort* (1945) de Paul Celan. Les flammes aussi peuvent parler d'une greffe et du feu symbolique de la tradition judéo-chrétienne. Par la greffe de symboles, la cendre, la paille et les flammes participent à une réalité transformée et poétisée. Les matériaux en ruine dans l'art de Kiefer sont chargés symboliquement de poésie que cet artiste a reçu d'une communauté lui transmettant l'héritage de la Shoah, et de manière plus large, un héritage culturel. Cette poésie se charge du possible, d'une nouvelle vie et d'une créativité dans les ruines kieferiennes. Cette œuvre ouvre un seuil pour accueillir la souffrance associée au pathos d'une « mémoire blessée » et son possible « recouvrement » dans l'art.

---

<sup>109</sup> Kiefer, A. *Op. cit.*, p. 24-25.

### 2.2.5 Le rassemblement des spectateurs autour de l'œuvre

Dans l'esprit de la métaphore de la greffe, les spectateurs devant l'œuvre peuvent constater la cicatrice de la greffe, qui marque simultanément une séparation et une liaison. La greffe symbolique évoque l'unité d'une historicité, faisant écho à la fois aux cicatrices de l'histoire et aux possibilités narratives de la parole vivante et poétique. Une vie passée est greffée à une nouvelle vie. L'œuvre est marquée par la cicatrice qui nous rappelle la perte, mais évoque aussi la promesse d'un renouvellement, d'une re-naissance et d'un sens nouveau par les récits que nous propose l'art de Kiefer.

Précisons que c'est après ce travail par l'art que l'une des plus importantes transformations du tableau a lieu : celle qui s'opère par la rencontre du spectateur avec l'œuvre. L'œuvre atteint finalement sa propre « autonomie » par son déplacement de l'atelier au vernissage et par le titre qui lui est donné. Kiefer trouve une manière bien particulière pour mettre en évidence cette autonomie afin que l'œuvre ait « sa propre peau » : il construit souvent des maisons pour chacune de ses œuvres, comme à l'exposition *Chute d'étoiles* au Grand Palais de Paris en 2007.

Ce dialogue fertile entamé avec l'artiste se poursuit avec les spectateurs. Kiefer ne se donne pas le titre de génie créateur, il explique : « Moi je regarde plutôt. Je suis actif, mais je regarde. Ça allège le poids du créateur, du « génie » de l'artiste, qui est illusoire, car l'artiste ne travaille pas seul, le public fait la moitié du travail »<sup>110</sup>. Même lorsque l'œuvre n'est pas encore achevée, Kiefer dit qu'« une œuvre est transformée par le regard des gens »<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Arasse, D. et A. Kiefer. *Op. cit.*, p.55.

<sup>111</sup> *Idem.*

L'œuvre s'accomplit par la lecture des spectateurs et reste constamment ouverte à une lecture toujours susceptible de recréer ce récit par l'art. Par leur lecture, les spectateurs seraient en quelque sorte en attente de transformation : la lecture s'achève par leur transformation. Toute lecture qui comprend est dès l'abord une sorte de reproduction et d'interprétation dans un certain sens qui se re-crée. Comme le dit H.-G. Gadamer, l'œuvre d'art est le jeu qui ne s'accomplit que dans la représentation qu'elle reçoit et dans l'accueil que lui réserve le spectateur<sup>112</sup>.

La lecture de l'œuvre est ainsi comprise comme une attente de transformation, mais aussi comme un lieu de rassemblement. « Lire » en grec se dit « *legein* » et signifie « rassembler ». La lecture de l'œuvre par les spectateurs *rassemble*, et dans le cas des œuvres de Kiefer, elle rassemble les spectateurs autour des ruines de l'après-guerre et invite à une conversation. Ces lieux de rassemblement « réunit ce qui est séparé »<sup>113</sup>, comme nous le dit Kiefer. Ces ruines peuvent être lues, interprétées et c'est de cette manière qu'elle rassemble.

En plus de s'adresser aux spectateurs, ajoutons que les œuvres de Kiefer s'adressent et rassemblent tant les générations de l'avant-guerre que de l'après-guerre. Ces grandes fenêtres évoquent un espace-temps qui dépasse largement le cadre du tableau: « dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça »<sup>114</sup>, nous dit Bachelard. L'art symbolique traverse les distances et crée un espace de rencontre pour un monde passé et un monde présent. Certaines œuvres sont dédiées à des poètes décédés comme à Paul Celan et Ingeborg Bachmann ou font référence à des alchimistes comme Robert Fludd.

---

<sup>112</sup> Gadamer, H.-G. *Op. cit.*, p.94.

<sup>113</sup> Cohn, D. *Op. cit.*, p.23.

<sup>114</sup> Bachelard, G. *PE*, p.27.

## **CHAPITRE III**

### **DIALOGUE ENTRE L'ART DE KIEFER ET LA PSYCHANALYSE DE FREUD**

#### **3.1 Une réappropriation des mythes dans les œuvres de Kiefer et de Freud**

Après avoir présenté de manière assez spécifique l'art de Kiefer, d'un côté et l'avènement de la psychothérapie par la fondation d'une nouvelle architecture de l'autre, nous pouvons maintenant plus librement élaborer cette rencontre avec l'art de Kiefer, qui peut inspirer une lecture nouvelle du champ thérapeutique et plus spécifiquement, explorer le dialogue autour duquel celui-ci se déploie et se structure. Nous tenterons de tisser des ponts entre le travail par l'art de Kiefer et la « cure par la parole » de Freud, afin d'y dégager leur appartenance au monde hospitalier de la rencontre et de la conversation. L'art de Kiefer nous apparaît comme une inspiration pour l'art de la psychothérapie et nous souhaitons proposer un dialogue fertile entre eux.

##### **3.1.1 Les mythes de la culture allemande dans l'œuvre de Kiefer**

Le thème de la « réappropriation » de la culture allemande est important dans l'œuvre de Kiefer. Entre autres, nous pouvons le constater par ses choix de « matériaux germaniques » pour ses œuvres d'art. Le bois dans ses toiles peut

renvoyer aux mythes et aux forêts germaniques et la paille, au paysage agricole allemand. Cette réappropriation s'avère être un travail constant dans l'œuvre de Kiefer, particulièrement en ce qui concerne les mythes germaniques.

Kiefer a grandi avec ce que la génération de la guerre et la RFA (République Fédérale d'Allemagne) tentait de réprimer, soit toute référence à la culture traditionnelle que le III<sup>e</sup> Reich s'était appropriée. La RFA « s'était engagée dans un processus simultané de reconstruction et d'oubli »<sup>115</sup> et cet accord avec ce travail d'oubli conduisait à ne plus enseigner dans les écoles et les universités la mythologie et le folklore nordiques. Les premières œuvres de Kiefer accomplissent un travail de réappropriation de ces mythes et de ces symboles, qui réfèrent à la tradition germanique, mais aussi à la propagande nationale-socialiste.

Kiefer se met d'abord lui-même en scène en faisant le salut hitlérien dans une série photographique nommée *Occupations* (1969). Les œuvres qui suivront seront elles aussi « occupées » par des symboles et des mythes ayant été instrumentalisés par les protagonistes du national-socialisme. Comme le dit A. Lauterwein, auteure du livre *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan* (2006), Kiefer a déterré :

[...] les éléments iconographiques et mythologiques de la culture allemande qui ont nourri l'identité nationale et qui furent usurpés par le nazisme, l'ensemble de cette mémoire visuelle qui fut "occupée" ou, comme l'a formulé Daniel Arasse, "contaminée" par le nazisme.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Arasse, D. *Anselm Kiefer*, p.27.

<sup>116</sup> Tzitzis, S. *La mémoire, entre silence et oubli*, p.132.

Nous pensons à plusieurs références à la mythologie et au folklore nordiques chers aux Allemands dans les œuvres de Kiefer, comme les espaces mythiques (forêts, lacs, montagnes), les personnages mythologiques (Siegfried, Brunhild) et les instruments (feu, épée). A. Huyssen<sup>117</sup> ajoute à cette liste des icônes et des thèmes de la tradition politique et culturelle allemande, tels que le mythe des Nibelungen<sup>118</sup> (versions médiévales et wagnériennes, et accessoire du militarisme allemand), la mythologie de l'arbre et de la forêt (chère aux nationalistes allemands) et un panthéon d'astres germaniques (en philosophie, en art, en littérature et en science militaire dont Fichte, Klopstock, Clausewitz, Heidegger). Kiefer renvoie aussi directement aux structures architecturales de l'architecte d'Hitler (Albert Speer), aux lieux chargés de l'histoire du fascisme (Nuremberg, les forêts de la Spree ou de Teutebourg) et aux noms de certaines opérations militaires majeures d'Hitler.

C'est surtout dans les premières œuvres de Kiefer qu'une mise en scène fait écho à la fois aux mythes germaniques traditionnels et aux mythes instrumentalisés par le nazisme. À cette époque, cet artiste transgressait d'énormes tabous en réveillant ainsi les fantômes du passé allemand. Certains journalistes et critiques d'art choqués par ces œuvres accusaient Kiefer de glorifier un corpus d'icônes fascistes. Comme nous le dit Andreas Huyssen, « je pense qu'il est clair qu'il ne le fait pas »<sup>119</sup>. Kiefer nous montre la blessure faite à la culture, et nous rappelle que ces symboles et ces mythes ont été contaminés en devenant des symboles de pouvoir.

---

<sup>117</sup> Auteure du livre *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé* (2011), dont un chapitre sur les œuvres d'Anselm Kiefer « La terreur de l'Histoire, la tentation du mythe ».

<sup>118</sup> Les Nibelungen sont des nains des légendes germaniques, qui signifient « ceux de la brume », les fils du brouillard, ayant pour roi Nibelung. Cette légende du XIIIe siècle relate les exploits du chevalier Siegfried, un héros de la *Chanson des Nibelungen*. La version continentale et christianisée du mythe est devenue épopée nationale allemande.

<sup>119</sup> Huyssen, A. *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé*, p.19.

En se réappropriant les mythes allemands, Kiefer raconte lui-même des récits reprenant la structure du mythe. Le mot « mythe » provient du grec « *mythos* » qui signifie « parole », « récit », « légende », « langage ». On y raconte un événement où un changement fondamental se serait produit. Il est important de préciser la structure particulière des mythes, composée d'un « avant-catastrophe », d'une catastrophe et d'un « après-catastrophe ». En ce sens, l'art de Kiefer nous paraît s'inspirer de la structure du mythe pour nous raconter comment lier un monde passé et un monde présent, devenus isolés par l'horreur de la guerre.

### 3.1.2 Freud trouve des réponses dans le mythe d'Aristophane (*Au-delà du Principe de Plaisir*)

Nous avons exploré comment l'art de Kiefer se réapproprie les mythes germaniques instrumentalisés par le régime nazi et les réintègre à une tradition culturelle vivante. La psychanalyse de Freud nous paraît réaliser quelque chose d'assez semblable. Autant dans l'œuvre de Kiefer que dans la psychanalyse de Freud, c'est la tradition qui contribue à accueillir. Freud greffe toute situation clinique sur la tradition culturelle. Il réintègre toute une culture de tradition avec la mythologie, et en particulier, avec le mythe de l'androgyné d'Aristophane, dans le banquet de Platon, pour élaborer sa théorie d'Éros, Thanatos et de la répétition.

L'art de Kiefer peut être compris comme une reprise de dialogue avec les mythes, ce qui nous fait penser à la découverte considérable de Freud dans son ouvrage *Au-delà du principe de plaisir* (1920). À la fin de son livre, Freud en arrive à la conclusion que la littérature scientifique ne lui donne que peu de

réponses concernant les pulsions de vie et de mort. C'est dans le mythe d'Aristophane de Platon qu'il trouvera ce qui lui apparut le plus révélateur à propos de cette question. Le mythe fait alors son entrée en psychologie et en clinique. Freud introduit le mythe d'Aristophane à sa théorie de pulsions.

Par ses ambitions scientifiques, Freud éprouvait un réel embarras à s'appuyer sur les mythes pour développer ses réflexions sur la vie et la mort. N'empêche, il nous rappelle comment les grands mythes nous offrent des histoires à relire, des histoires qui stimulent et orientent la compréhension que nous avons de notre condition. Voici un passage où Freud tente d'éclaircir ses propres incertitudes afin d'articuler sa théorie de pulsions. Il fait référence pour la première fois au mythe d'Aristophane :

La science nous en apprend d'ailleurs si peu sur l'apparition de la sexualité que l'on peut comparer ce problème à une nuit obscure où n'a pas même pénétré le rayon de lumière d'une hypothèse. Dans un tout autre domaine, sans doute trouvons-nous une telle hypothèse mais elle est d'un genre si fantastique – certainement plus proche du mythe que de l'explication scientifique – que je n'oserais pas en faire état ici si elle ne satisfait précisément à la condition même que nous cherchons à remplir : elle fait dériver une pulsion *du besoin de rétablir un état antérieur*. Il s'agit, bien sûr, de la théorie que Platon, dans *Le Banquet*, fait développer par Aristophane et qui ne traite pas seulement de l'origine de la pulsion sexuelle mais aussi de la plus importante de ses variations quant à l'objet.<sup>120</sup>

Freud prend conscience que les grands problèmes de la connaissance et de la vie auxquels la théorie et la pratique psychanalytique s'intéressent trouvent peu de résonance dans la littérature scientifique de son époque. Malgré ce constat, il envisage les grandes questions concernant l'amour, la vie et la mort comme des questions « ultimes » et « finales ». Bernd Jager écrit à ce sujet : « En regardant

---

<sup>120</sup> Freud, S. *APP*, p.139.

en arrière, il semble bizarre que Freud ait cherché une réponse finale à des questions de nature philosophique et religieuse dans un contexte strictement biologique et médical »<sup>121</sup>.

La relecture d'anciens mythes semblait être une méthode pour le moins contradictoire à celles de la science, à l'intérieur de laquelle Freud souhaitait inscrire sa psychanalyse. La rapide évolution technologique de son temps a provoqué une sorte d'amnésie de l'héritage culturel, une attitude d'autosuffisance, où les scientifiques tournaient le dos au passé qu'ils considéraient comme étant peu sérieux. Bernd Jager explique que :

[...] ces périodes récurrentes de sécularisation cessent de se représenter le monde comme une unité cosmique (relationnelle). Pour ce scientisme, les phénomènes humains émergent d'un univers naturel autosuffisant, à l'abri de la vie du voisin. Le monde cesse alors d'être compris comme un système dynamique et circulaire liant le ciel et la terre, le présent et le passé. Il devient le produit de forces aveugles émanant d'un univers naturel.<sup>122</sup>

Dans le texte de Bernd Jager, « La naissance d'amour et l'origine du monde humain : Platon et Freud sur le mythe d'Aristophane » (2011), est décrite la façon dont Freud « utilise » le mythe d'Aristophane afin de l'incorporer dans un horizon et une relecture naturaliste. De cette façon, la sexualité se trouve démythologisée et la matrice narrative du mythe d'Aristophane est tirée vers une conception universaliste où Freud conclut que « l'origine d'un instinct s'apparente à un besoin de restaurer un état antérieur »<sup>123</sup>. Aussi, Freud cite de façon écourtée le mythe en omettant systématiquement toute référence à

---

<sup>121</sup> Jager, B. *NA*, p.38.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.14-15.

<sup>123</sup> Norton, p.51, G.W. XIII, p.62 (cité dans : Bernd, J. *NA*, p.40).

l'aspect religieux du récit de Platon. Qui plus est, il arrête sa lecture au moment où la naissance d'Éros et la création d'un monde humain sont décrites.

Bernd Jager réinterprète le dialogue de Platon sur le mythe d'Aristophane en soulignant qu'il nous raconte plutôt une façon de nous approcher de l'amour humain et de la naissance d'un cosmos par l'affranchissement d'un monde naturel et matériel :

Rappelons que Platon nous présente Éros comme le messager sacré qui lie la terre et le ciel, les mortels et les immortels ainsi que les hommes entre eux. Il est le grand esprit (*daimoon megas*) dont la tâche d'Éros est de soulager les blessures causées par le fer de Zeus, réunir la terre et le ciel en un tout symbolique et permettre aux amoureux de se re-connaître de se re-trouver.<sup>124</sup>

Freud était prudent au sujet de sa « crédibilité scientifique ». Il est intéressant, dans ce contexte, qu'il nous apparaisse aussi comme l'un des plus grands herméneutes du XXe siècle, comme un auteur qui nous a laissé un héritage culturel à la fois actualisé et inestimable. Notons que les « meilleures intuitions de Freud ne sont pas inspirées par son intérêt pour la science. Ces intuitions sont nées de sa fascination pour l'art, la religion et les philosophes de l'antiquité »<sup>125</sup>. De plus, ce psychanalyste a grandement encouragé ses patients à interpréter leurs récits personnels à la lumière de la mythologie grecque.

Nous pouvons d'ailleurs constater à quel point Freud est attaché au mythe d'Aristophane lorsqu'il écrit à sa fiancée une lettre d'amour : « Je ne suis réellement que la moitié d'une personne dans le sens de la vieille fable de Platon que tu connais sûrement. Au moment où je cesse de travailler, ma coupure

---

<sup>124</sup> Jager, B. *NA*, p.41.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.63.

saigne »<sup>126</sup>. Freud est transformé par ce mythe et internalise la profondeur morale de celui-ci. Bernd Jager explique que pour soulager sa douleur d'être loin de sa fiancée Martha Bernays, Freud portait une attention soutenue et soignée à ses patients, comme quoi l'amour nous donne la force « d'amener et d'engendrer »<sup>127</sup>.

Bref, notre lecture du livre *Au-delà du principe de plaisir* (1920) nous questionne sur la place de la psychothérapie au sein de l'univers des sciences modernes. Dans notre chapitre I, nous avons relevé comment Freud sort de l'univers naturo-scientifique de la médecine, de l'hypnose et de la suggestion pour réintégrer le monde de la rencontre hospitalière par la fondation de son cabinet. Notre ère moderne sous-estime les richesses (toujours à redécouvrir) de nos récits culturels, comme nous l'inspirent le mythe d'Aristophane et l'art de Kiefer.

### 3.2 Rapprochements entre la pratique psychanalytique freudienne et l'approche phénoménologique des arts et des humanités

Le psychologue Frederick J. Wertz nous éclaire quant aux rapprochements entre la psychanalyse et la phénoménologie dans son texte « The Phenomenology of Sigmund Freud » (1993). Dans le détail de son commentaire sur ses situations cliniques, Freud aurait tenté d'asseoir ses concepts théoriques et de les soutenir par un retour à l'expérience. La pratique de Freud, en ce sens, est dite « phénoménologique » par Wertz : « the true beginning of scientific activity consists in describing phenomena »<sup>128</sup>, affirme en effet le psychanalyste. La

---

<sup>126</sup> Jager, B. *NA*, p.40.

<sup>127</sup> Platon. *Le banquet*, p.75.

<sup>128</sup> Freud, S. *Instincts and their vicissitudes*. In *Standard edition of the collected works of Sigmund Freud*. Vol. 14, London : Hogarth Press, 1915, p.70.

description des phénomènes lui apparaissait en l'occurrence nécessaire, même si elle rencontrait des résistances auprès de ceux qui préféraient l'observation des comportements. C'est après que Freud ait cessé l'hypnose et inauguré sa pratique thérapeutique psychanalytique qu'il s'engage et invite ses patients à décrire leur vie mentale. Par l'instauration de la « talking cure » et de la libre association, Freud dit à ses patients :

« So say whatever goes through your mind (regardless of its importance, sense, etc.). Act as though you were sitting at the window of a railway train and describe to someone behind you the changing views you see outside. Finally, never forget that you have promised absolute honesty, and never leave anything unsaid because for any reason it is unpleasant to say it »<sup>129</sup>.

Lorsque Freud rapporte des exemples de cas de patients dans son ouvrage *L'Interprétation des rêves* ou dans la préface de *Le Moi et le Ça*, il qualifie ce travail comme étant plus près de la psychanalyse – comparativement à d'autres écrits, notamment *Au-delà du principe du plaisir* – en raison du fait qu'il y évite les références directes à la biologie. Il se concentre sur la qualité et la profondeur des cas plutôt que sur la quantité des sujets et des observations. Wertz explique que Freud était plus intéressé à l'essence de la vie psychologique qu'aux généralités empiriques. En effet, Freud explique : « Naturally, a single case does not give us all the information we should like to have. Or, to put it more correctly, it might teach us everything, if only we were in a position to make it out »<sup>130</sup>. Ce qui nous fait penser à l'approche phénoménologique herméneutique de Ricoeur, qui nous dit que l'œuvre « nous est donnée en totalité, mais que son expérience, en elle-même, n'est jamais totalisable »<sup>131</sup>. En ce sens, la complexité

---

<sup>129</sup> *Id.* *TT*, p.147.

<sup>130</sup> *Id.* From the history of an infantile neurosis. Dans : *The standard edition of the collected works of Sigmund Freud*, 17, London, Eng. : Hogarth Press, [s.d.], p. 476.

<sup>131</sup> Ricoeur, P. *TA*, p.127.

du monde d'un patient ne sera jamais « totalisable », mais sera sujette à une compréhension renouvelée à travers de nouvelles rencontres. L'herméneutique narrative de Ricoeur nous rappelle le caractère tragique de la condition humaine, qui est de ne jamais parvenir à une compréhension totalisante d'elle-même. L'homme n'est ainsi jamais défini et toujours à devenir.

À l'évidence, la méthode scientifique et la référence à l'univers naturoscientifique se sont avérées insuffisantes, sinon impropres, à l'approche et à la compréhension de la vie mentale mise de l'avant par la psychanalyse. Le *sens* des actes manqués et des rêves échappait à la science exacte. Comme le dit Freud à propos des recherches expérimentales :

« They have been recommended to us as models of exact research into dreams. Can you imagine what exact scienc would say if it learnt that we want to make an attempt to discover the *sens* of dreams ? Perhaps it has already said it. But we will not let ourselves be frightened off. If it was possible for parapraxes to have a sense, dreams can have one too... which has escaped exact science »<sup>132</sup>.

Freud situe l'essentiel de l'éducation de la psychanalyse dans le monde des arts et des humanités. Il doublerait même la formation à la psychanalyse par des cours sur l'histoire de la civilisation, la mythologie, la psychologie des religions et sur la littérature<sup>133</sup>. En ce sens, Freud réitère que les informations médicales sont inutiles et n'aident pas tellement à développer les capacités demandées par le travail psychanalytique : « The experience of an analyst lie in another world, with other phenomena and other laws »<sup>134</sup>, nous dit-il.

---

<sup>132</sup> Freud, S. *ILP*, p.87.

<sup>133</sup> *Id. QLA*.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.103.

Les actes psychiques auxquels s'intéresse la psychanalyse sont fondés sur la description phénoménologique de la vie quotidienne, faisant écho au livre de Freud *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901). Chaque jour, Freud a travaillé à partir du langage et du vécu quotidien de ses patients et en a fait le réservoir à partir duquel il a développé les termes techniques de la psychanalyse. Ce langage ne devait pas être remplacé selon lui par des expressions mathématiques : « In psychoanalysis, we like to keep in contact with the popular mode of thinking and prefer to make its concepts serviceable rather than to reject them »<sup>135</sup>.

Comme nous l'avons vu, l'abandon de l'hypnose laisse place à la « talking cure » et à l'institution de la libre association du côté du patient. Loin de vouloir tester et restreindre, Freud propose « l'attention flottante », comme attitude de base chez l'analyste. Par cette règle constitutive de la technique psychanalytique, l'analyste s'abandonne dans un état d'attention uniformément flottante, un détail pouvant être éventuellement relevé et apparaître comme un élément déterminant du rêve ou des associations libres. Cette attitude d'attention flottante me rappelle mes premières supervisions, avec la psychologue Danielle Desjardins, qui calmait mes angoisses de psychologue débutante en me disant qu'à travers les propos du patient « l'essentiel est redondant ». Autrement dit, il s'agissait d'apprendre à écouter d'une manière différente. Ce type d'écoute divergeait de mon « écoute quotidienne », comme celle qu'exigeait mes cours magistraux en psychologie. L'écoute « flottante » du thérapeute est entre autres attentive aux répétitions « redondantes », qui présentent peu ou pas d'issue créative dans le discours du patient. En thérapie, nous tentons de « tourner » la plainte et les répétitions compulsives de façon créative pour engager l'avenir.

---

<sup>135</sup> Freud, S. *TT*, p.195.

Cette attitude « d'attention flottante » de l'analyste nous apparaît près de l'attente de sens du phénoménologue. Pour Freud, l'attention flottante :

« [...] simply consists in making no effort to concentrate the attention on anything in particular, and in maintaining in regard to all that one hears, the same measure of calm, quiet attention... For as soon as attention is concentrated in a certain degree, one begins to select from the material before one ; one point in the mind will be fixed with particular clearness and some other consequently disregarded, and in this selection one's inclinations or expectations will be followed. This is just what must not be done, however »<sup>136</sup>.

En alternative du modèle scientifique de recherche, on peut donc – avec Freud et l'herméneutique – définir notre méthode plus clairement. Il s'agit d'une méthode phénoménologique et expérientielle qui se met à la recherche du sens. Pour la psychanalyse, les symptômes, délires, rêves, illusions ne sont pas simplement des segments de conduite et des faits observables comme l'entend la psychologie empirique, mais des *effets de sens*, qui échappent au contrôle et à la conscience immédiate de soi. En parlant de ses analyses avec ses patients, Freud explique que :

« The most successful are those in which one proceeds, as it were, aimlessly, and allows oneself to be overtaken by surprises, always presenting to them an open mind, free from any expectations... (and) to avoid speculation or brooding »<sup>137</sup>.

Cette description de Freud nous semble se rapprocher de l'*époque* husserlienne, par l'attente et la suspension des sentiments habituels et spontanés et dans cette façon d'être emporté par les « surprises » du processus. Selon Wertz : « Freud advocated the employment of an epoché of the psychologist's naturally occurring

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.120-121.

practical, cognitive, and affective attitudes »<sup>138</sup>. De plus, Freud invite ses patients allongés sur le divan à une libre association, où ils expriment sans discrimination toutes les pensées qui leur viennent à l'esprit.

Pour le philosophe Jacques De Visscher :

Cette suspension intellectuelle nous aide à dégager les phénomènes de la vie quotidienne de ses effets de surface. Ces effets de surface sont nuisibles car ils troublent la compréhension existentielle que nous avons de nous-mêmes, enracinés dans notre environnement.<sup>139</sup>

Nous sommes convaincus – certainement comme Freud et Kiefer – que l'évocation des arts et des humanités peut jouer un rôle considérable dans ce dégagement fructueux. Nous disions plus tôt que Freud voulait approfondir la formation du psychanalyste par des cours sur l'histoire de la civilisation, la mythologie, la psychologie des religions et la littérature. En effet, la lecture des œuvres de culture nourrit notre regard *epochal* sur le monde, « nous permet de nous reconstituer, de nous reconnaître et de reconnaître les autres dans le drame mouvementé de notre existence »<sup>140</sup>.

### 3.2.1 La « cure par la parole » comme herméneutique avec le langage : technique et non-technique dans l'interprétation

La manière dont Kiefer nous parle de son travail artistique nous révèle qu'il s'éloigne de l'utilisation purement technique de la peinture. Il dit même qu'il

---

<sup>138</sup> Wertz, J. F. *Op. cit.*, p.120.

<sup>139</sup> De Visscher, J. En attendant Albertine : Une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust. *Cahiers du CIRP*, 1, 2006, p.8.

<sup>140</sup> *Idem.*

n'est pas spécialement talentueux en peinture. Chez lui, comme chez le psychanalyste, pourrait-on dire, la technique s'efface derrière la révélation d'une rencontre fructueuse entre la culture de la génération de l'avant-guerre et celle de l'après-guerre.

Pensée dans un autre contexte, l'attitude de maîtrise nous rappelle celle de Freud, lorsqu'il pratiquait l'hypnose, à l'hôpital. Un pivotement d'attitude s'opère lors la fondation de son cabinet psychanalytique. C'est ce pivotement qui oriente la clinique vers le monde de la rencontre dans lequel s'inscrit également l'art de Kiefer.

Comme nous l'expliquions plus tôt, « l'utilisation » forcée par Freud du mythe d'Aristophane était aussi une tentative pour inclure ses recherches dans l'univers des sciences modernes. Paul Ricoeur souligne, dans son chapitre « Technique et non-technique dans l'interprétation » (1965), que « la psychanalyse ne s'inscrit pas dans ce monde des techniques. Pour autant qu'elles sont des techniques de la domination de la nature. En ce sens précis, elle est plutôt une anti-technique »<sup>141</sup>. Pour la psychanalyse, les symptômes, délires, rêves, illusions ne sont pas simplement des segments de conduite et des faits observables comme l'entend la psychologie empirique, mais des *effets de sens* :

[...] nous sommes donc en face d'une étrange technique ; c'est une technique, par son caractère de travail et par son commerce avec les énergies et les mécanismes afférents à l'économie du désir. Mais c'est une technique hors pair, en ce qu'elle n'atteint et ne manie les énergies qu'à travers des effets de sens, ce que Freud appelle les "rejetons" des représentants de pulsions.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Ricoeur, P. *Cl*, p.185.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.187.

La psychanalyse freudienne comme herméneutique est envisagée comme un art de comprendre, comme l'interprétation d'une histoire et comme approche d'un non-sens à rendre intelligible<sup>143</sup>. Nous pourrions la penser aussi comme une greffe du non-sens sur le langage. Freud découvre, par sa *talking cure*, la psychanalyse comme herméneutique avec le langage. Le travail est « tout entier travail dans le langage ; quant au travail psychique que l'analyse détecte, c'est un travail de distorsion au niveau du sens, au niveau d'un texte susceptible d'être raconté dans un récit »<sup>144</sup>, nous dit Ricoeur. Il reproche d'ailleurs aux psychologues d'avoir essayé d'intégrer la psychanalyse dans une psychologie générale de type behavioriste qui ignore cette situation initiale, à savoir que la psychanalyse se déploie entièrement dans le champ de la parole : « ce qui vient au jour dans l'analyse c'est, comme le dit Lacan, un autre langage, dissocié du langage commun et qui se donne à déchiffrer à travers ces effets de sens »<sup>145</sup>. Il n'y a donc pas d'observations de « faits » en psychanalyse, mais l'interprétation d'une « histoire ».

### 3.2.2 Les thèmes de l'attente et de la patience dans l'art de Kiefer et la perlaboration dans la psychanalyse de Freud

À l'horizon scientifique de la méthode cathartique de Freud, succède la « cure par la parole ». Ce grand moment de la pensée freudienne, dont le fleuron reste « L'interprétation des rêves », fait passer la psychanalyse du côté de l'herméneutique et du langage, vers un monde intersubjectif de la rencontre. Nous constatons aussi ce pivotement dans l'attitude du patient qui n'est plus l'observateur externe de ses souffrances, comme c'était le cas avec la technique

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.186.

<sup>144</sup> *Idem.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.187.

hypnotique. La « cure par la parole » implique « l'effort » du patient dans l'élaboration de ses malaises et de ses symptômes, qu'il doit dorénavant considérer comme « des adversaires dignes d'estime », nous dit Freud. Cet « effort » peut se traduire dans son attitude consciente à l'égard de sa maladie, vis-à-vis de laquelle il doit dépasser la simple attitude de plainte. Ce changement d'attitude, en l'occurrence, n'encourage plus l'observation externe des souffrances comme des ennemis à vaincre ou des obstacles à déplacer comme nous le dit Ricoeur :

[...] le patient doit trouver le courage de fixer son attention sur ses manifestations morbides, doit non plus considérer sa maladie comme quelque chose de méprisable, mais la regarder comme un adversaire digne d'estime, comme une partie de lui-même dont la présence est bien motivée et où il conviendra de puiser de précieuses données pour sa vie ultérieure. La voie de la réconciliation du malade avec le refoulé [...] <sup>146</sup>

C'est l'abandon de la suggestion et de l'hypnose qui implique maintenant *un travail* comme l'écrit Paul Ricoeur, dans le *Conflit des interprétations*. Lorsque Freud s'oppose à la conception d'une thérapeutique fondée sur l'hypnose et la suggestion, il découvre pour ainsi dire, chemin faisant, la question de la résistance – qui ne posait pas de problème particulier pour la technique hypnotique. « La façon idéale dont les souvenirs resurgissent au moyen de l'hypnose est due au fait que la résistance y est totalement supprimée »<sup>147</sup>, explique Freud.

Dans l'hypnose, le but recherché était le rappel du souvenir et l'abréaction de l'affect (bloqué) qui l'accompagne. C'est cette technique de « rappel » et de « ventilation » qui sera délaissée pour être remplacée par « l'effort qu'impose à

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.180.

<sup>147</sup> Freud, S. *RRP*, p.109.

l'analysé l'obligation de s'abstenir de toute critique à l'égard de ses associations »<sup>148</sup>, écrit Freud. La manœuvre analytique comme travail demande un effort de prise de conscience. Tous ses procédés sont des manières de travail (pensons au travail de deuil, de rêve, de condensation, de déplacement). Ricoeur précise ce en quoi consiste le *travail* de rêve :

Même après son interprétation, il reste vrai que le rêve est une expression privée, perdue dans la solitude du sommeil, à laquelle manque la médiation du travail, l'incorporation d'un sens à un matériau dur, la communication de ce sens à un public, bref le pouvoir de faire avancer la conscience vers une nouvelle compréhension d'elle-même.<sup>149</sup>

La conscience serait aussi obscure que l'inconscient pour ce philosophe. Loin d'être associée à une « présence immédiate à soi », il explique que la conscience serait plutôt une tâche, celle de devenir-conscience<sup>150</sup>.

Au même titre que les découvertes de Copernic et de Darwin ont « décentré » le monde, Freud perturbe cette prétention de la conscience de l'homme et humilie son narcissisme. Par la psychanalyse, le sujet n'est plus ce qu'il croit et change son rapport à la « prétention de la conscience ». Il s'agit du « *Cogito* blessé, qui se pose, mais ne possède pas, qui ne comprend sa vérité originare que dans et par l'aveu de l'inadéquation, de l'illusion, du mensonge de la conscience actuelle »<sup>151</sup>.

Par cette « tâche » et ce « travail », nous faisons aussi référence au concept de perlaboration. D'après le psychanalyste René Roussillon, la perlaboration est un concept essentiel, voire identitaire pour la pratique psychanalytique. C'est en

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>149</sup> Ricoeur, P. *CI*, p.140.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.172.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.173.

1914 que Freud introduit pour la première fois le concept de la perlaboration dans l'article célèbre « Remémoration, répétition, perlaboration », et il en reparlera plus tard dans son ouvrage *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926).

La répétition allant de pair avec la perlaboration sera nommée par Roussillon « contrainte de symbolisation » (Roussillon, 1988, 1991, 1995), à distinguer des répétitions marquées par le retour du traumatique lui-même. Freud nous apprend que laisser s'effectuer les répétitions pendant le traitement, « c'est évoquer un fragment de vie réelle »<sup>152</sup>. Le maniement du transfert est lui-même fragment de répétition, et en tant que domaine intermédiaire, il permet à la compulsion de répétition de subsister et de se déployer de façon circonscrite, entre la maladie et la vie réelle. Le passage de l'une à l'autre, écrit Freud, s'effectue dans « une sorte d'arène, où il lui sera permis de se manifester dans une liberté quasi totale et où nous lui demandons de nous révéler tout ce qui se dissimule de pathogène dans le psychisme du sujet »<sup>153</sup>. La compulsion de répétition du patient peut éventuellement être élaborée et dépassée, pour ouvrir la possibilité de ressouvenir et de la symbolisation.

Ce travail se déroule alors :

[...] "fragment par fragment" – "pièce par pièce" dit encore Freud –, donc progressivement, pour frayer un chemin à partir des pensées d'attentes en direction des "émois refoulés" (Freud, 1914) et des scènes et souvenirs qui les "présentent" et les "racontent".<sup>154</sup>

Cette tâche est ardue pour l'analysé et pour le psychanalyste, elle est une

---

<sup>152</sup> Freud, S. *TP*, p.110-111.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.113.

<sup>154</sup> Roussillon, R. La perlaboration et ses modèles. *Revue française de psychanalyse*, Issue 3, 72, 2008, p.857.

épreuve de patience et d'attente.

Revenons au « temps de relégation » des œuvres de Kiefer, ce temps d'entreposage et d'attente. Cet artiste nous dit que celles-ci « ont su rassembler des forces pour attirer l'attention sur elles ». Kiefer raconte qu'il lui arrive de dépasser la limite, qu'il en fasse un peu trop et alors, que son tableau est raté. Qu'en est-il du tableau à ce moment-là? Kiefer explique qu'il le relègue alors dans l'obscurité d'un container pendant plusieurs années.<sup>155</sup>

Dans le contexte d'une thérapie, il peut arriver au patient ou au thérapeute de vivre un empressement par rapport au processus. Par exemple, tous psychologues ont déjà partagé une interprétation trop hâtive à leur patient. Dans son texte *Remémoration, répétition, perlaboration* (1914), Freud constate comment les analystes débutants sont enclins à considérer la révélation des résistances à leur patient comme l'achèvement du travail et comment ceux-ci se plaignent qu'aucun changement ne se produit :

En donnant un nom à la résistance, on ne la fait pas pour cela immédiatement disparaître. Il faut laisser au malade le temps de bien connaître cette résistance qu'il ignorait, de la *perlaborer*, de la vaincre et de poursuivre, malgré elle et en obéissant à la règle analytique fondamentale, le travail commencé. [...] Le médecin n'a donc qu'à attendre, à laisser les choses suivre leur cours, car il ne saurait ni les éviter, ni en hâter l'apparition. S'il s'en tient à cette règle, il s'épargne maintes fois la déception d'avoir échoué bien qu'ayant toujours suivi la bonne voie.<sup>156</sup>

Le temps nécessaire à la perlaboration veut dire qu'il s'agit parfois pour le thérapeute de laisser la demande sans réponse et de veiller à ce que les

---

<sup>155</sup> Kiefer, A. *Op. cit.*, p.24-25.

<sup>156</sup> Freud, S. *TP*, p.114-115.

souffrances du malade ne s'atténuent pas prématurément de façon marquée, comme nous l'indique Freud. La relecture de Freud autour du concept de perlaboration nous apprend que la thérapie comme travail implique le psychanalyste dans une « épreuve de patience »<sup>157</sup> et le patient dans un « effort » de dépouillement conséquent. Ce *temps de patience* nécessaire à la perlaboration est essentiel puisqu'il permettra aux processus psychiques d'être « reconnus, apprivoisés, explorés, appropriés »<sup>158</sup> à travers une narration. La perlaboration dans la pratique psychanalytique demande plus de patience, mais respecte le Moi du sujet, comme l'écrit Roussillon, et ne force pas un effet de conviction. Ce travail vise une appropriation subjective du contenu de l'analyse par le patient<sup>159</sup>. Quant à l'hypnose ou la suggestion, ils court-circuitaient « ce travail en se contentant, à l'inverse, d'un effet de conviction fondé sur la force, quasi hallucinatoire, du retour de l'impression première »<sup>160</sup>, explique-t-il. En clair, la catharsis implique une *anamnèse sans travail*<sup>161</sup>, sans ouverture et investissement d'un espace narratif de perlaboration. Il s'agissait d'un souvenir pur sans récit et sans ré-appropriation narrative par le patient, s'apparentant en quelque sorte à une simple donnée. Bref, de toutes les parties du travail analytique, la perlaboration serait pour Freud celle exerçant la plus grande influence modificatrice<sup>162</sup>.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>158</sup> Roussillon, R. *Op. cit.*, p.866.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.858.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.857.

<sup>161</sup> Ricoeur, P. *CI*, p.178-179.

<sup>162</sup> Freud, S. *TP*, p.115.

### 3.2.3 Le travail de liaison par des dialogues sans cesse renouvelés dans l'art de Kiefer

Nous souhaitons développer davantage un aspect du travail par l'art de Kiefer en lien avec le thème de l'attente. Le temps de relégation et d'entreposage dans son travail par l'art est loin d'être passif. Au contraire, il nous inspire un temps d'attente faisant appel à une transformation dynamique. Même en attente d'être transformés en œuvres d'art, les toiles et les ateliers de Kiefer s'inscrivent dans un processus mouvant. Cet artiste s'implique tel un alchimiste dans ses œuvres « en-cours ». En répondant à D. Cohn, Kiefer dit :

[...] les œuvres qui sont dans l'atelier, dans le flux d'un "en-cours", celles-là apparaissent puis disparaissent pour un temps, je sais où elles sont et je les croise de temps en temps, elles sont selon ton expression les "dépôts", les "sédiments" de mon existence.<sup>163</sup>

En visitant son atelier, D. Cohn s'étonne de retrouver les œuvres à différents endroits le jour suivant. Kiefer fait habiter dynamiquement ses œuvres dans ses ateliers. Ces tableaux ne restent jamais isolés, ils sont reliés entre eux spatialement. Cette mobilité est présente aussi entre ses ateliers, puisque Barjac détenait tout ce que Kiefer avait transporté de son atelier d'Allemagne, et maintenant, Croissy recueille Barjac. Nous pourrions dire qu'il « joue » ainsi avec l'étrangeté que peut susciter la « rencontre » d'un ancien atelier et d'un nouvel atelier.

Ce dynamisme se traduit également dans les thèmes – assez érudits – qu'aborde Kiefer dans ses toiles. L'historien de l'art Daniel Arasse évoque l'image du labyrinthe pour parler de l'œuvre de Kiefer où des thèmes se recourent et

---

<sup>163</sup> Cohn, D. *Op. cit.*, p.13.

s'entremêlent. Séparées par plusieurs années d'intervalle, certaines œuvres sont liées entre elles d'une manière surprenante. Nous pensons à l'exposition *Morgenthau Plan* (2012), à la Gagosian Gallery (New York). On y voit une installation de blé doré sur un sol de sable entourée d'une cage d'acier de cinq mètres. Des toiles de cette même exposition montrent en avant-plan de longues tiges de fleurs et de blé. Le champ de blé de *Morgenthau Plan* fait référence au plan proposé en 1944 par le secrétaire américain au Trésor, Henry Morgenthau. Il envisageait transformer l'Allemagne après la Seconde Guerre Mondiale en un État préindustriel, agricole, afin de limiter ainsi ses possibilités de mener une guerre. Cette décision s'avérait être une alternative dans l'histoire de l'Allemagne, divisée alors en deux États indépendants et menant possiblement à une famine ou à une épidémie.

Trente ans plus tard, la série *Morgenthau Plan* nous raconte une nouvelle histoire qui se superpose et réactive la série des tableaux passés de la série *Margarethe* (1981). Une plus grande présence de fleurs et de ciel bleu dans la série *der Morgenthau Plan* (2012) nous laisse à penser qu'une fertilité s'est installée depuis *Margarethe*. Ces nouveaux tableaux de *Morgenthau Plan* se souviennent de *Margarete*, et reprennent d'une nouvelle façon les épis de blé, la grisaille du ciel et la noirceur de la terre, comme si « l'œuvre se souvient de l'œuvre »<sup>164</sup>.

Ce *travail de liaison* – qui est aussi, en même temps, se souvenir et se transformer – est présent dans l'atelier de l'artiste à Croissy, où d'anciennes œuvres cohabitent avec de nouvelles œuvres. D. Cohn raconte avoir vu que des œuvres :

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.240.

[...] en train d'être peintes sont suspendues, posées, en attente, en cours [...] Puis viennent des œuvres plus anciennes, qui sont engrangées, disposées dans des nefs latérales, composées les unes les autres dans un ordre mobile, un mouvement qui fait que chaque visite est autre chose.<sup>165</sup>

Nous citions précédemment Kiefer, décrivant son atelier comme un chantier. Cet artiste propose plusieurs « possibles » et dit être conscient de ne jamais arriver à ce qu'il veut exactement faire comme œuvre<sup>166</sup>. L'inachèvement de l'art et la modestie de l'artiste sont donc ici, déjà, des « remèdes » à la volonté de puissance, qui cherche toujours à se réaliser et à servir un idéal totalisant. D'une grande humilité, cet artiste ne se qualifie pas de peintre et nous apprend que :

[...] l'artiste qui veut faire un tableau échoue toujours. Parce qu'il n'atteint jamais ce qu'il ambitionne de faire. Mais, de même que la grâce d'Ensof revitalise les débris, leur donne même une faible lueur, de cette façon l'œuvre qu'on désirait créer apporte une lueur à l'œuvre existante.<sup>167</sup>

Les œuvres d'art de cet artiste « promettent » un dialogue dynamique et sans cesse renouvelé.

En ce sens, nous souhaitons ajouter quelques remarques cliniques au sujet du contexte bien particulier de nos internats en psychologie où la terminaison du processus thérapeutique de plusieurs de nos patients s'avérait « imposée » par la fin de notre internat. Cette sorte de conclusion soulevait la plupart du temps une ambivalence quant à leur investissement dans un nouveau processus et amenait souvent des réticentes à se « raconter à nouveau ». Certains patients expliquaient qu'ils ne souhaitaient pas « tout répéter » ce dont il avait été question

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.243.

<sup>166</sup> Arasse, D. et A. Kiefer. *Op. cit.*, p.79.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.55.

en thérapie. Cette réflexion m'apparaissait bien valable, mais aussi fertile afin d'explorer l'opportunité pour ces patients de se raconter à nouveau avec un autre thérapeute, d'une manière qui pouvait être différente en considérant l'amorce du travail et des enjeux soulevés en thérapie. Ce rapport « vivant » et renouvelé au souvenir que nous discuterons dans le prochain chapitre à propos de *l'anamnésis créatrice*, inspirée de la pensée de Ricoeur, fait écho à cette façon dont un souvenir peut être repris et raconté d'une nouvelle façon.

De la même manière que Bachelard évoque l'enfance à partir de la perspective ouverte par la rêverie, Freud dit du passé qu'il n'est pas stable, qu'il « ne revient à la conscience ni avec les mêmes traits, ni avec la même lumière »<sup>168</sup>. Dr Thiboutot nous dit que Bachelard ne comprend pas le souvenir comme :

[...] l'expression d'une subjectivité qui coïncide parfaitement avec elle-même. Si le souvenir rêvé rompt le temps de la quotidienneté enchaînée, il demeure nécessaire que les fonctions du réel et de l'irréel se fondent dans l'activité rêveuse pour que nos souvenirs d'enfance soient à la fois plus que des faits positifs et moins que des hallucinations, se rapportent au passé en même temps qu'ils convoquent l'avenir.<sup>169</sup>

Cette citation de Bachelard annonce notre dernier chapitre, où nous explorerons comment l'œuvre de Kiefer s'étend dans les deux directions de la mémoire et de l'attente, du passé et de l'avenir. Son art nous inspirera pour penser l'événement de sens en thérapie comme une sorte de liaison et de rassemblement aussi bien archéologique que téléologique.

---

<sup>168</sup> Bachelard, G. *PR*, p. 89.

<sup>169</sup> Thiboutot, C. *PPA*, p.49.

## CHAPITRE IV

### LA POÉTIQUE DES RUINES DANS L'ŒUVRE DE KIEFER : UNE INSPIRATION POUR PENSER L'ESPACE EN PSYCHOTHÉRAPIE

#### 4.1 Les ruines comme socle d'un nouveau départ

« C'est pour cela que j'aime les ruines [...]. Je suis né au milieu d'elles. Et je sais qu'elles peuvent être le socle d'un nouveau départ »<sup>170</sup>.

Anselm Kiefer

Nous avons dit précédemment que les principaux « matériaux » avec lesquels Kiefer travaille sont des ruines. De prime à bord, les ruines évoquent la mort, mais pour l'artiste, elles ne ferment pas sur un drame permanent. Elles s'accompagnent toujours d'une fertilité et d'une créativité. En ce sens, Kiefer y a vu des promesses aussi bien que des souffrances, l'avenir aussi bien que le passé. Les œuvres de cet artiste nous parlent des ruines du passé, de l'irréversibilité et de la mort, mais jette aussi une lumière sur une poétique des ruines et le possible recouvrement d'une mémoire blessée. Son travail créatif est généreux et prometteur ; il ouvre à une fertilité et à une liberté de l'avenir.

---

<sup>170</sup> Gignoux, S. *Op. cit.*

#### 4.1.1 Délirer par le pardon et lier par la promesse

Kiefer porte-t-il une dette ? Ricoeur nous dit que « l'idée de dette est inséparable de celle de l'héritage ». C'est donc dire que nous sommes tous porteurs d'une dette envers un héritage auquel nous sommes invités à le rendre créatif, vivant et porteur d'un avenir. Nous posons l'hypothèse que Kiefer n'a pas « créé » ou « construit » une mémoire, mais qu'il est l'héritier de symboles et d'images qu'il a reçus d'une communauté de vie. Il prend ainsi la pleine mesure de ce qui a été souffert en le racontant par l'art.

L'héritage chrétien de cet artiste lui a probablement permis de « pardonner » un peu l'histoire et la coupure qu'a installée la guerre avec le passé. Kiefer effectue une réactualisation de son héritage, qui s'en trouve d'autant transformer. Il reconnaît sa dette, mais accomplit sa tâche de contemporain en « fertilisant » les récits dont il hérite. C'est de cette façon qu'il « guérit » un peu l'histoire.

Dans de nombreuses langues, il y a une parenté entre le pardon et le don. Précisons qu'à travers ce « pardon » et ce « don d'œuvres » de Kiefer, il est un héritier qui reçoit et qui transforme. « Le pouvoir de pardonner est avant tout un pouvoir humain »<sup>171</sup>, nous dit la philosophe Hannah Arendt. En grec, « pardonner » (*aphienai*) signifie « lâcher, congédier, laisser-aller »<sup>172</sup>. En latin, « pardonner » vient du terme juridique *perdonare*, signifiant la remise de dettes, où *per-par* signifie « à travers de, au moyen de, et se décline avec parachever, jusqu'au bout, pareil, semblable »<sup>173</sup>. *Donare* signifie « don, donner, abandonner mais aussi sacrifice, cadeau, aumône, legs, bénédiction, bienfait, faveur,

---

<sup>171</sup> Arendt, H. *Condition de l'homme moderne*, p.305.

<sup>172</sup> Gravereau, L. [Texte inédit], p.6.

<sup>173</sup> *Idem*.

grâce...»<sup>174</sup>. L'art de Kiefer nous apparaît comme une parole hospitalière témoignant d'une gratitude et d'une générosité; elle reconnaît sa dette à l'histoire humaine. Par le don de récits, cette parole offre et installe un monde invitant l'autre à y séjourner, à entrer en conversation.

Dans *L'imprescriptible* (1986), le philosophe et musicologue français V. Jankélévitch plaide « contre le pardon » des crimes hitlériens en soutenant que la profondeur de la faute et la hauteur du pardon demeureront irréconciliables à perpétuité. Précisons qu'il ne s'agit pas pour Kiefer de tenter une réconciliation judéo-allemande. Il tente plutôt de mettre en scène des récits perdus, racontant la séparation, la mort, la perte et de les greffer à des symboles prospectifs. D'ailleurs, lors de sa remise du prix Wolf à Jérusalem le 20 mai 1990, Kiefer dira que l'une des idées qui se présente (à lui) :

[...] toujours présente à l'esprit en tant qu'artiste est celle de la séparation. Dans mon pays, il est beaucoup question de réunification ces temps-ci. On parle également à l'envi de la chute du Mur. Mais ce n'est pas cela dont je parle. C'est un phénomène éphémère. Je parle de réunification qui ne se fera jamais. Je parle des deux moitiés d'un tableau qui ne sera plus jamais un du fait que ceux qui étaient d'un côté ont été assassinés. Permettez-moi d'évoquer les noms de Döblin, de Tucholsky, de Mendelsohn, de Schuller, de Heine, de Schnitzler, de Mollner, de Warfel, de Zweig et d'autres encore.<sup>175</sup>

Cet artiste montre la blessure par ses tableaux : « deux moitiés d'un tableau qui ne sera plus jamais un ». Il ne parle pas de réunification ou de réconciliation, mais tente plutôt de lier l'identité allemande avec son passé antérieur au nazisme. D'autant plus que l'Allemagne dont une partie était juive s'est d'abord séparée d'une partie d'elle-même, où justement le Juif n'était pas a priori conçu

---

<sup>174</sup> *Idem.*

<sup>175</sup> Arasse, D. et A. Kiefer. *Op. cit.*, p.94.

comme étranger ou « externe », mais interne à l'Allemagne et à son destin. Jankélévitch précise que d'« oublier ces crimes gigantesques contre l'humanité serait un nouveau crime contre le genre humain »<sup>176</sup>. Le don des œuvres de Kiefer n'oublie pas ces crimes gigantesques contre l'humanité et offre un lieu pour une mémoire blessée sans nous y enfermer.

Dans *La Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt écrit sur le pardon :

Il faut que l'on pardonne, que l'on laisse aller, pour que la vie puisse continuer en déliant constamment les hommes de ce qu'ils ont fait à leur insu. C'est parce qu'ils sont toujours disposés à changer d'avis et à prendre un nouveau départ que l'on peut leur confier ce grand pouvoir qui est le leur de commencer du neuf, d'innover.<sup>177</sup>

La question que pose le pardon est aussi une question temporelle que pose l'avenir, à savoir comment accueillir ma part blessée pour ne pas me venger à mon tour ?<sup>178</sup>. L'œuvre contemporaine de Kiefer s'étend dans les deux directions du passé et de l'avenir. Hannah Arendt nous parle du couple du pardon et de la promesse reposant « sur la remise en valeur d'une très ancienne symbolique, celle du délier-lier, et le couplage sous ce thème dialectique entre le pardon et la promesse, l'un qui nous délierait et l'autre qui nous lierait »<sup>179</sup>. Il nous semble que *l'art de Kiefer nous parle d'un passé délié par le pardon et d'un avenir lié par la promesse*. Le geste hospitalier du don de ses œuvres accueille et rassemble la souffrance associée au pathos d'une « mémoire blessée », tout en nous liant à la promesse d'un renouvellement de possibilités narratives de la parole vivante.

---

<sup>176</sup> Ricoeur, P. *MHO*, p.613.

<sup>177</sup> Arendt, H. *Op. cit.*, p.306.

<sup>178</sup> Gravereau, L. [Texte inédit], p.9.

<sup>179</sup> Ricoeur, P. *MHO*, p.630.

#### 4.1.2 La dialectique de l'archéologique et du téléologique déployée dans la *poétique des ruines* des œuvres de Kiefer

Le don d'œuvres de Kiefer se dresse contre l'oubli. Son art reprend un dialogue avec les blessures du passé et les réactualise en engageant différemment leur avenir. En ce sens, son art nous paraît convoquer à la fois les mouvements de l'archéologique et du téléologique, comme nous le verrons à partir des élaborations de Ricoeur au sujet de la psychanalyse de Freud.

À partir du rêve et de l'œuvre d'art, le philosophe Paul Ricoeur explore la dialectique de l'archéologique et du téléologique. Le rêve semble regarder en arrière, vers l'enfance et Ricoeur y fait référence lorsqu'il développe son idée d'*archéologie explicite* et thématisée de l'inconscient dans sa lecture de Freud. Il propose que cette *archéologie explicite* renvoie également à la *téléologie implicite* et non thématisée du « devenir-conscient »<sup>180</sup>. Cette téléologie, peu explicite dans la psychanalyse freudienne, est abordée à partir de l'œuvre d'art qui montre d'après Ricoeur les symboles de l'homme à venir, des symboles « prospectifs » où l'œuvre d'art serait en quelque sorte en avance sur l'artiste lui-même.

Par ailleurs, le rêve aurait aussi une fonction exploratoire de nos conflits, tout comme un symbole créé par l'art peut nous replonger dans des conflits archaïques individuels ou collectifs. Ricoeur aborde donc deux mouvements, qui sans s'opposer, forment plutôt deux aspects de la même créativité ; comme une sorte de « régression-progressive ». Autrement dit, le rêve, l'œuvre d'art – et nous pourrions parler ici aussi de la cure – impliqueraient tant la prise de

---

<sup>180</sup> Ricoeur, P. *DI*, p.446.

conscience de significations enfouies (archéologie) que la promotion de significations nouvelles (téléologie).

Lorsque Ricoeur reprend les écrits de Freud sur le sourire de *La Joconde*, il ouvre une nouvelle perspective pour comprendre l'œuvre d'art en la considérant non seulement comme le symptôme régressif de conflits non résolus recréant (le souvenir) du sourire de la mère perdue, mais aussi comme ce par quoi l'aspect purement régressif du conflit se trouve surmonté. En se présentant comme « symptôme », dira-t-il, l'œuvre s'annonce aussi comme la cure. Le philosophe dira en ce sens que Léonard crée le sourire dans son « irréalité », c'est-à-dire comme œuvre d'art. Il comprend cette œuvre dans toute sa dialectique archéologique et téléologique, qu'il décrit de cette façon : « Léonard a tout à la fois "surmonté" et "créé" l'objet archaïque perdu »<sup>181</sup>, à savoir comme un objet perdu, mais « retrouvé » sur un mode symbolique. Dans cet esprit, l'œuvre d'art s'avère à la fois symptomatique et curative.

Kiefer en dit quelque chose de semblable dans son livre *L'art survivra à ses ruines* (2011):

Certains exégètes ont entrepris la démarche consistant à retrouver le modèle qui a posé pour la Joconde, à débusquer la "véritable" Mona Lisa en quelque sorte. Qu'y gagnerons-nous ? Rien ! Ne sommes-nous pas, vous et moi, les spectateurs actifs et responsables de la réanimation de la vie restée figée dans l'œuvre, et qui opère à travers notre regard ?<sup>182</sup>

Nous pourrions faire le même genre d'exercice avec l'art de Kiefer et ainsi adopter la perspective archéologique qui risque de réduire l'art à l'artiste et

---

<sup>181</sup> Ricoeur, P. *CI*, p.142.

<sup>182</sup> Kiefer, A. *Op. cit.*, p.17.

même, de diagnostiquer quelque traumatisme infantile causé par les affres de la guerre et par le spectacle des ruines dans lesquelles Kiefer a grandi. Or, nous entrevoyons les œuvres d'art de Kiefer « dans la mesure où elles ne sont pas de simples projections des conflits de l'artiste, mais l'esquisse de leur solution »<sup>183</sup>. Les ruines de son enfance ont certainement frappé son imaginaire et sa mémoire. Mais nous ne visons donc pas à réduire et « psychologiser » l'artiste et son art. Au contraire, nous souhaitons adopter une approche phénoménologique et herméneutique susceptible d'explorer l'art de Kiefer dans une perspective ouverte, en dialectisant un « héritage en ruine » et une « poétique des ruines ».

Le philosophe Gaston Bachelard nous offre une image semblable à celle des œuvres kieferiennes. Il nous parle de la mémoire comme d'un « champ de ruines psychologiques, un bric-à-brac de souvenirs. Toute notre enfance, affirme-t-il en substance, est à réimaginer »<sup>184</sup>. En lisant cette phrase, l'art de Kiefer nous vient en tête de multiples façons. D'abord, ces mots de Kiefer, considérablement importants dans le cadre de notre essai : « C'est pour cela que j'aime les ruines [...]. Je suis né au milieu d'elles. Et je sais qu'elles peuvent être le socle d'un nouveau départ »<sup>185</sup>. Dans le propos de l'artiste, les ruines ne viennent jamais seules et ne ferment pas sur un drame permanent. Elles s'accompagnent toujours d'une fertilité et d'une créativité. En ce sens, Kiefer y a vu des promesses aussi bien que des souffrances, l'avenir aussi bien que le passé. Nous y associons également les ateliers « en ruines » et les habitations fragiles construites par cet artiste pour abriter ses œuvres. Tels des lieux de rassemblements (de ruines), ces abris d'œuvres sont souvent ensevelis par la végétation. Mais dès lors qu'il en fait son atelier, ce n'est plus qu'une « simple

---

<sup>183</sup> Ricoeur, P. *CI*, p.141.

<sup>184</sup> Bachelard, G. *PR*, p.85.

<sup>185</sup> Gignoux, S. *Op. cit.*

ruine » – pouvant rappeler le paysage de Berlin en 1946. Ces habitations s'inscrivent, tout comme ses œuvres, dans une attente de transformation.

Cette transformation dans l'art de Kiefer se dévoile comme une blessure se transformant en seuil, que nous comprenons à partir des écrits sur le seuil et l'obstacle transmis par la pensée du professeur Jager. Cette transformation de la blessure en seuil, nous l'avons déjà développée à partir de la métaphore de la greffe, où, suite à l'inscription de marques sur ses toiles – aussi pensées comme des blessures, des discontinuités – Kiefer greffe divers matériaux et matières chargés d'histoire et de symboles de la tradition judéo-chrétienne, poétiques et mythiques (pour ne nommer que ceux-là) à son travail. Dans son atelier, des tonnes de matériaux sont entassées dans des conteneurs et plusieurs toiles inachevées sont entreposées durant des années. Ces matériaux et ces toiles sont en attente d'être transformés en œuvres d'art. L'œuvre d'art devient un lieu hospitalier pour cette mémoire en ruine, autrefois muette. Les œuvres de Kiefer peuvent être pensées comme de multiples lieux de rassemblement pour lier un passé-présent-futur, tout en nous faisant découvrir une mémoire en ruine devenue parlante, poétisée et chargée de symboles.

En ce sens, nous pourrions dire que les œuvres de Kiefer « accueillent » les ruines des terres allemandes de l'après-guerre. Les nombreuses peintures paysagères ravagées évoquent entre autres la violence avec laquelle les œuvres culturelles allemandes, nous pensons ici aux mythes germaniques, ont subi une rupture dans leur possibilité de transmission. L'art de Kiefer nous montre ce large fossé avec le passé, nous invite à constater l'ampleur de cette blessure infligée aux mythes germaniques, qui ont été instrumentalisés par le régime nazi, devenant des mythes « tabous » pour les générations d'hommes et de femmes recevant un « héritage blessé ».

Très simplement, l'art de Kiefer nous invite à nous *intéresser* aux ruines. C'est ce travail dans l'œuvre de Kiefer qui nous interpelle comme psychologues, nous qui travaillons bien souvent avec des patients qui se présentent en niant la portée de leur expérience passée et/ou en expliquant que « leur passé est derrière eux ». D'autres patients nous renvoient l'idée que nous tentons en thérapie, de façon plutôt sadique, de faire ressurgir inutilement des blessures de leur passé. Sans l'horizon du passé, ou même sans l'horizon du futur, le patient en psychothérapie se coupe de lui-même et des possibilités d'ajustement créateur de son « être-au-monde ». C'est ainsi que l'art de Kiefer nous inspire cette question : comment, en tant que thérapeutes, pouvons-nous accompagner nos patients à s'intéresser et à adopter une attitude de visiteur<sup>186</sup> par rapport à leur « mémoire en ruine » ?

Une ruine n'est pas vraiment habitable, elle menace de s'écrouler et en ce sens, annonce une destruction encore plus vaste. En reprenant l'idée du seuil de Jager, nous pouvons comprendre la ruine comme un lieu où le seuil a été détruit. Les murs des ruines sont souvent effondrés et il est possible d'entrer de partout ; le seuil de l'entrée n'est plus indiqué. La ruine est souvent abandonnée et inhabitée, personne ne nous accueille. Dans une ruine, personne ne peut véritablement entrer, les limites de la demeure ne sont pas claires. Le seuil est important, il constitue le début d'une vraie rencontre et d'une conversation respectueuse. Cette petite description de la ruine à partir de la métaphore du

---

<sup>186</sup> L'expression « visiteur » est entendue dans un sens jagérien, où cette attitude favorise une véritable rencontre. Dans son texte *Rilke's archaic torso of Apollon* (2004), Jager propose deux attitudes par lesquelles nous pouvons approcher une œuvre d'art : celle de « l'observateur » et celle du « visiteur ». Celle de l'observateur adopte davantage un rapport de maîtrise, d'expert envers un objet de connaissance, limitant ainsi les possibilités d'une vraie rencontre avec une œuvre d'art. Le thérapeute et le patient peuvent apprendre de l'attitude du visiteur devant une œuvre d'art qui se tait et attend que cette œuvre lui « parle », le « touche » et le « surprenne ». Jager nous dit que le visiteur cherche une parole révélatrice dans l'intimité d'une rencontre. En ce sens, l'œuvre d'art nous propose une perspective ouverte que nous pouvons habiter, afin de réfléchir et d'examiner notre vie intime.

seuil pourrait faire écho à une mémoire « en ruine » d'un patient en thérapie. Nous envisageons le travail et la relation thérapeutique comme la possibilité de réintroduire un seuil. Nous élaborerons plus loin la métaphore de la greffe en lien avec la psychothérapie et développerons davantage cette idée de la transformation de la blessure en seuil. Ce seuil permettra de faire à nouveau respecter les limites, les entrées et les sorties.

Kiefer réintroduit la possibilité de donner une place à une « mémoire blessée » et nous rappelle en quelque sorte qu'elle s'inscrit comme « mémoire-au-monde » dans ses œuvres, digne d'être entendue, lue, interprétée, et même, poétisée. Cette mémoire s'inscrit aussi dans la transmission d'un héritage que Kiefer a reçu ; cet artiste réalise un travail de réappropriation culturelle *précisément* « dans le monde ». Son travail, en tant qu'*héritage créatif*, rend visibles les blessures de la guerre, tout en vitalisant une mise en dialogue par des symboles prospectifs sans cesse renouvelés par ses œuvres. Bref, la « mémoire en ruine » devient « une poétique des ruines » dans et par son art.

Une poésie se charge du possible, d'une nouvelle vie et d'une créativité dans les ruines kieferiennes. Elle joint à l'archéologie des ruines le télos d'une nouvelle fertilité. « L'histoire prend soin du passé effectif, la poésie se charge du possible »<sup>187</sup>, nous dit Ricoeur. D'ailleurs, les matériaux en ruine dans l'art de Kiefer sont chargés symboliquement de poésie, que cet artiste a reçu d'une communauté lui transmettant l'héritage de la Shoah, et de manière plus large, un héritage culturel. C'est d'ailleurs en revisitant ses œuvres et en ayant lu les poèmes de Paul Celan et d'Ingeborg Bachmann que nous apprécions d'une nouvelle façon l'art de Kiefer, comme si de multiples possibilités de rencontres s'offrent au spectateur.

---

<sup>187</sup> Ricoeur, P. *TR-III*, p.345.

Cette *poétique des ruines* dans l'art de Kiefer nous paraît inspirante pour la psychothérapie, dans l'optique où le patient en thérapie peut se raconter, se rappeler et se dire. Il peut retrouver un vieux mot lié à un événement qu'il a mis de côté, peut se le réapproprier afin qu'il devienne un mot poétique, c'est-à-dire chargé d'un sens nouveau où il peut se dire différemment et se laisser convoquer dans une dimension d'ouverture. Le patient vient réinventer le langage par la langue toujours reçue. Nous pouvons même évoquer une *poétique du souvenir* chez le patient, souvenir qui, tant pour Bachelard que pour Freud, semble dépasser les contingences du simple rappel. Le professeur M. Thiboutot compare *le langage du patient et celui du poète* dans la mesure où ils doivent tous les deux « se laisser convoquer dans une dimension d'ouverture, dans un espace indéfini de sollicitations, de surprises et de surgissements »<sup>188</sup>. Dans son texte « *Psychoanalyse et poético-analyse* », il nous présente l'apparente collégialité de la rêverie et de l'association libre, qui révèle d'après lui une *fonction poétique dans l'analyse*. Tant par la rêverie que par l'association libre, il s'agit de s'attacher à un verbe qui n'est pas en pleine possession de lui-même, mais qui annonce une pensée et une parole prêtent à se laisser surprendre.

D'ailleurs un patient en thérapie ne se raconte pas de façon linéaire et progressive, allant de ses histoires passées à ses projets à venir. Il se raconte dans un va-et-vient, tout comme Kiefer reprend d'anciens symboles d'œuvres précédentes pour leur donner un sens nouveau dans les œuvres à venir. L'art de Kiefer, comme nous l'avons vu, déploie la dynamique des mouvements de l'archéologique et du téléologique, qui accueille à la fois l'héritage en ruine et montre toute une dimension d'ouverture par des symboles prospectifs. Nous souhaitons nous en inspirer pour revisiter la *poético-analyse* proposée par le phénoménologue Gaston Bachelard. À l'instar des éclaircissements apportés par

---

<sup>188</sup> Thiboutot, C. *PPA*, p.47.

M. Thiboutot, nous pensons *qu'il faut penser ensemble ce que Bachelard a eu tendance à penser séparément* dans sa poético-analyse :

En rêvant dans le foisonnement des images poétiques, le phénoménologue peut relayer le psychanalyste. Peut-être même qu'une diméthode unissant deux méthodes contraires l'une retournant en arrière, l'autre assumant les imprudences d'un langage non-surveillé, l'une dirigée vers la profondeur, l'autre vers le haut, donnerait des oscillations utiles, en trouvant le joint entre des pulsions et l'inspiration, entre ce qui pousse et ce qui aspire [...] Et ces obligations contraires, voilà ce qui met en pleine vie le langage. Une philosophie complète du langage devrait donc conjoindre les enseignements de la psychanalyse et de la phénoménologie. À la psychanalyse, il faudrait alors adjoindre une poético-analyse où seraient mises en ordre toutes les aventures du langage, où se donneraient libre cours tous les moyens, tous les talents d'expression.<sup>189</sup>

En effet, dans la majorité des ouvrages de Bachelard, nous retrouvons de nombreuses critiques à l'égard de la psychanalyse, et ce, même si ce philosophe plaide *implicitement* pour une approche à la fois archéologique et téléologique de l'image (par exemple dans sa poétique du souvenir). En ce sens, nous comprenons plutôt sa poético-analyse comme deux mouvements qui forment une seule et même méthode, plutôt qu'une diméthode, comme le suggère Bachelard. Ricoeur ne lit pas Freud dans la perspective d'une alternative entre les mouvements archéologique et téléologique, mais propose constamment qu'ils forment ensemble les deux faces d'un seul et même mouvement, c'est-à-dire de l'unité d'une *historicité*. Ces deux termes ne décrivent donc pas deux orientations unidirectionnelles : on ne *régresse* pas vers l'archéologique, pas plus qu'on ne *progresses* vers le téléologique (contrairement à ce que nous avons proposé au départ dans notre PED). Il n'y a pas ultimement un homme – ou

---

<sup>189</sup> Bachelard, G. *FPF*, p.53.

encore une création culturelle – pour la psychanalyse et un autre pour la phénoménologie, mais un seul et même être vertical, temporel et deux fois symbolique. C'est cette dynamique « qui pousse et qui aspire » comme dirait Bachelard. Ces deux mouvements en sont un seul.

Cette proposition d'une mémoire vitalisée par la poésie fait écho à ce que peut nous dire le mythe de Mnémosyne, déesse de la mémoire et fille du Ciel et de la Terre. Zeus organise une fête suite à la bataille entre les Titans et les Olympiens, et invite Mnémosyne afin qu'elle raconte et se souvienne de cette guerre avec des poèmes et des chansons. La philosophe Hannah Arendt dit de la poésie qu'elle est sans doute « la plus humaine » de tous les arts et surtout, que la poésie vitalise le souvenir :

[...] ici, la mémoire, *mnemosynè*, mère des muses, se change immédiatement en souvenir : pour réaliser cette transformation le poète emploie le rythme, au moyen duquel le poème se fixe presque de lui-même dans le souvenir. C'est cette proximité du souvenir vivant qui permet au poème de demeurer, de conserver sa durabilité en dehors de la page écrite ou imprimée.<sup>190</sup>

Reprenons notre thème principal au sujet de l'archéologique et du téléologique. Dans ses ouvrages *Fragments d'une poétique du feu* et *La poétique de la rêverie*, Bachelard reproche au psychanalyste sa tendance – peut-être *trop explicite* – à aller vers la voie de l'archéologique, c'est-à-dire à creuser l'histoire de l'homme pour expliquer, dit-il, « la fleur par l'engrais »<sup>191</sup>. Nous reprenons les propos de Thiboutot afin de préciser que « la psychanalyse ne se décrit pas uniquement comme une archéologie, mais aussi, ne serait-ce que parce qu'elle se définit comme une thérapeutique, un devenir conscient, une tâche à jamais ouverte, un

---

<sup>190</sup> Arendt, H. *Op. cit.*, p.225.

<sup>191</sup> Bachelard, G. *PE*, p.12.

possible »<sup>192</sup>. En effet, l'instauration de la psychanalyse peut être pensée pleinement dans sa fonction « poétisante » du dire, semblable à une poético-analyse que lui opposait pourtant Bachelard. Rappelons que Freud abandonne l'hypnose et par le fait même, une approche positivée et instrumentale du souvenir pensé comme une simple donnée. La « cure par la parole » propose plutôt de lier l'histoire de l'homme à une perspective créatrice, « poétisante » et significative du souvenir à travers un nouveau récit.

Nous ajoutons un commentaire similaire sur ce que Bachelard affirme de ce qu'il appelle la « sublimation pure » : « une sublimation qui ne sublime rien, qui est délestée de la charge des passions, libérée de la poussée des désirs »<sup>193</sup>.

Un tel travail de liaison de symboles à la fois régressifs et prospectifs s'effectue en l'occurrence chez Kiefer, qui n'est pas sans rappeler le concept de sublimation. Nous comprenons la sublimation en clinique comme la conjonction des buts pulsionnels et culturels dans tout acte de création. En ce qui a trait aux œuvres de Kiefer, elles nous renvoient à cette possibilité de trouver dans les œuvres culturelles le fantôme de nos souffrances et le moyen de nos joies. Elles sont inspirantes et permettent de joindre le déploiement d'un *héritage en ruine* à une perspective créatrice et « poétisante », c'est-à-dire à une *poétique des ruines*. Comme le dit Ricoeur :

N'est-ce pas le sens véritable de la sublimation de promouvoir des significations nouvelles en mobilisant les énergies anciennes d'abord investies dans les figures archaïques ? Les figures les plus novatrices que l'artiste, l'écrivain, le penseur peuvent engendrer n'ont-elles pas le double pouvoir de cacher et de montrer, de dissimuler l'ancien, à la façon des symptômes oniriques ou névrotiques, de révéler les

---

<sup>192</sup> Thiboutot, C. *PPA*, p.45-46.

<sup>193</sup> Bachelard, G. *PE*, p.12.

possibles les moins révolus, les moins advenus, comme un symbole de l'homme à venir ? <sup>194</sup>

#### 4.1.3 L'œuvre d'art *Fleur de cendre*

Nous souhaitons explorer plus précisément et à partir d'une œuvre de Kiefer cette sublimation qui s'opère dans son art – et même dans toute son œuvre – par la conjonction de ces deux mouvements de l'archéologique et du téléologique, incarnée d'ailleurs pleinement par cet artiste : « je suis à moi seul l'évolution et cela dans les deux directions : en avant et en arrière »<sup>195</sup>. Même le déplacement de ses ateliers en perpétuels chantiers en témoigne. Kiefer explique avoir en quelque sorte déplacé « les ruines » de son atelier d'Allemagne pour l'installer dans son nouvel atelier, en France. L'artiste nous dit : « J'ai heurté la guerre, puis j'ai remonté le temps tout en avançant »<sup>196</sup>. Autrement dit, penser les ruines comme socle d'un nouveau départ fait aussi écho aux propos de Heidegger, qui de son côté a insisté pour faire valoir qu'en définitive, le passé vient de l'avenir<sup>197</sup>. Les œuvres de Kiefer convoquent l'avenir et montrent que le passé a besoin d'être repris et actualisé pour être rencontré de manière fertile.

Le tableau intitulé *Fleur de cendre* « *Aschenblume* » (1983-1997) nous apparaît essentiel afin d'explorer davantage ces mouvements complémentaires de l'arché et du télos. À cette œuvre grisâtre couverte de cendre est accroché un très grand tournesol, cultivé dans les serres de son atelier. Le tournesol est au milieu de cette immense toile (380 x 760 cm) et sort du cadre du tableau vers le haut. La

---

<sup>194</sup> Ricoeur, P. *CI*, p.141-142.

<sup>195</sup> Cohn, D. *Op. cit.*, p.13.

<sup>196</sup> Galerie Yvon Lambert. (2010). *Reviews*. Récupéré le 25 mai 2011 de [http://www.yvon-lambert.com/artists/reviews/an\\_kiefer\\_pr.pdf](http://www.yvon-lambert.com/artists/reviews/an_kiefer_pr.pdf) (2010).

<sup>197</sup> Heidegger, M. *Être et temps*. Paris: Éditions Gallimard, Tel, 1927.

cendre recouvre presque l'entièreté de l'œuvre et Kiefer en dit : « le tableau n'est vraiment plus rien. Il s'évanouit presque. Il est complètement couvert de cendres »<sup>198</sup>. D'une part, nous pourrions dire que la cendre est une matière qui n'est plus réductible, associée en quelque sorte à une dernière mort. Kiefer peint avec la cendre, qui parle *a priori* du feu destructeur et de la mort. Mais en même temps, cette cendre n'est pas sans évoquer le fruit d'une métamorphose ou d'une transformation, comme l'est la fumée dans l'imagination matérielle de Bachelard. La cendre est une matière qui n'est pas choisie au hasard, elle est chargée de multiples symboliques, en plus de renvoyer à des œuvres précédentes, comme aux « cheveux de cendre de la juive Sulamith ». En fait, Kiefer a réalisé le tableau *Fleur de cendre* durant la même période que sa série d'œuvres *Margarethe* et *Sulamith*, mais n'a complété ce tableau que 15 ans plus tard. Kiefer explique qu'il aurait cherché à travers ces années à dépasser les thèmes liés à la mémoire allemande, afin d'éviter que la mélancolie ne s'installe, ensuite par crainte de « faire de l'art avec ça »<sup>199</sup>.

Quant au tournesol de 4 mètres de haut, il nous paraît marquer une verticalité dans cette œuvre. Nous pourrions comparer le grand tournesol de Kiefer à l'image de l'arbre complètement ascensionnel pour Bachelard :

Vivre comme un arbre! Quel accroissement! Quelle vérité! Aussitôt, en nous, nous sentons les racines travailler, nous sentons que le passé n'est pas mort, que nous avons quelque chose à faire, aujourd'hui, dans notre vie obscure, dans notre vie souterraine, dans notre vie solitaire, dans notre vie aérienne. L'arbre est partout à la fois. La vieille racine – dans l'imagination il n'y a pas de jeunes racines – va produire une fleur nouvelle. L'imagination est un arbre. Elle a les vertus intégrantes de l'arbre. Elle est racine et ramure. Elle vit entre terre et ciel. Elle vit dans la terre et dans le vent. L'arbre imaginé est

---

<sup>198</sup> Arasse, D. et A. Kiefer. *Op. cit.*, p.76.

<sup>199</sup> Lauterwein, A. *Op. cit.*, p.163.

insensiblement l'arbre cosmologique, l'arbre qui résume un univers,  
qui fait un univers.<sup>200</sup>

Ce qui nous intéresse surtout, ici, c'est le renversement de la fleur au sol et des racines dépassant le cadre du tableau (vers le haut). Ces racines s'enracinant dans le ciel pourraient renvoyer au thème récurant que montre le travail de Kiefer, c'est-à-dire celui d'un ciel éradiqué par le régime nazi et réintroduit par l'art de Kiefer. En inversant la fleur et les racines, et en faisant sortir les racines du cadre du tableau, *Kiefer nous surprend*. Cette sorte de « transgression » et de réponse par l'art n'est-elle pas nécessaire afin de se réapproprier et de dépasser une mémoire et une culture en ruine? Nous sommes happés en tant que spectateurs – et plus spécifiquement ici, en tant que doctorante en psychologie – par le tournesol dépassant du « cadre » du tableau, qui nous évoque le thème de la « transgression du cadre » par le patient en thérapie. Les « transgressions du cadre » en thérapie (par exemple : les retards, les annulations) m'apparaissent comme des *effets de sens* – comme le sont les oublis, les actes manqués, les rêves – contribuant à la recherche de sens. Nous posons comme hypothèse que cette sorte de « transgression » dans l'œuvre de Kiefer s'avère nécessaire afin d'entamer un processus de réappropriation et de dépassement. En thérapie, les « transgressions du cadre » par le patient nous apparaissent comme des opportunités de travail dans le processus de compréhension et de transformation. L'œuvre de Kiefer offre un lieu à cette transgression, tout comme l'espace en thérapie peut offrir un lieu au patient pour « jouer » avec ce cadre. Cet espace est précisément sécuritaire et bienveillant et c'est entre autres ce jeu qui peut permettre d'ouvrir sur un espace créatif et de transformation.

---

<sup>200</sup> Bachelard, G. *TRR*, p.334.

Les œuvres *Tes cheveux d'or, Margarete* (1981) et *Tes cheveux de cendre Sulamith* (1981) nous montrent un ciel rétréci. Avant 1990, la terre occupe presque toute la surface de ses tableaux, mais après cette période le ciel domine les compositions. Kiefer montre la dévastation du rapport terre-ciel par la violence de l'éradication du ciel – et de façon plus large, de l'autre – par le régime nazi. L'art montre à la fois ce rapport « en ruines » et son possible recouvrement. De plus, Kiefer fait appel au ciel et à la terre pour peindre et pour la transformation de ses œuvres. Kiefer réalise une sorte de « collage » avec des matériaux provenant de la terre : des matières terreuses (glaise, argile, sable), des matériaux métalliques (plomb, fer, acier, cuivre, zinc), de la suie de bois (pour les tons de gris, d'ocre), du goudron, du charbon, de la cendre (pour la couleur noire). Un rapport quasi alchimique s'effectue entre ces matières appliquées sur les toiles et la façon dont l'artiste les laisse à l'extérieur durant un long moment. Sur ces œuvres, quelques jours plus tard, le fer deviendra rouillé par la pluie et le sol aura craquelé par la chaleur du soleil.

Dans *Émanation* (1984-1986), une distance « respectueuse » est réintroduite entre le couple du ciel et de la terre, des dieux et des mortels. L'art de Kiefer nous dit en quelque sorte que cette distance entre le ciel et la terre peut redevenir un entre-deux fertile. Durant la guerre, le ciel annonçait la destruction ; des bombes tombaient du ciel. Kiefer réintroduit un ciel dans ses œuvres et y greffe des fragments de poèmes de Paul Celan et Ingeborg Bachmann. Cette reprise de dialogue fertile et poétique entre le ciel et la terre nous fait penser à ce que Heidegger nous dit sur l'habitation de l'homme :

[...] le regard vers le haut parcourt toute la distance qui nous sépare du ciel et pourtant il demeure en bas sur la terre. Le regard vers le

haut mesure tout l'entre-deux du ciel et de la terre. Cet entre-deux est la mesure assignée à l'habitation de l'homme.<sup>201</sup>

Il ajoute, « cette mesure est la poésie de l'habitation »<sup>202</sup>. Devant le tableau *Fleur de cendre*, nous nous questionnons sur ce dialogue entre le ciel et la terre. Les semences des graines de tournesol abandonnées sur le sol sec et craquelé de cette toile – pouvant évoquer le sol culturel allemand – demeureront-elles infertiles ? D'après le philosophe Bernard Lévy, « la cendre provient d'un grand feu mais déjà elle fertilise le sol ; les graines de la fleur séchée vont bénéficier de la cendre pour donner de nouvelles fleurs »<sup>203</sup>. C'est en ce sens que l'œuvre *Fleur de cendre* nous paraît déployer une *poétique des ruines*, proposant une dimension d'ouverture par les racines du tournesol dépassant le cadre de la toile, et la fertilité possible dans les ruines et dans la cendre. Elle maintient ouverte la vie possible par les matières, comme la cendre et la fleur de tournesol, chargées de symboles de transformation et de poésie. D'ailleurs, le titre *Fleur de cendre* fait référence au poème célanien *Je suis seul* dans le recueil *Pavot et mémoire* (1987). La poésie célanienne habite tout le tableau, elle le marque à la fois d'une solitude douloureuse vécue par la perte de proches suite à la guerre, tout en le chargeant de symboles prospectifs offrant un avenir à cette souffrance par la possibilité d'écrire et de peindre.

En m'intéressant à l'œuvre *Fleur de cendre*, j'ai été amenée à redécouvrir plusieurs autres œuvres de Kiefer, à constater à quel point celles-ci sont liées entre elles et se renvoient l'une à l'autre. *Fleur de cendre* est un autre tableau reliant l'architecture nazie à la poésie de Celan. On y voit un édifice à colonnades composé de différentes parties de monuments nazis, dont notamment la cour de

---

<sup>201</sup> Heidegger, M. *Essais et conférences*, p.233.

<sup>202</sup> *Idem*.

<sup>203</sup> Lévy, B. Anselm Kiefer : celui qui croyait au ciel, celui qui n'y croyait pas. *Vie des Arts*, 50(201), (2005-2006), p.38.

la chancellerie et la salle des mosaïques. Si l'on compare *Fleur de cendre* à la série d'œuvres *Au peintre inconnu* (1983) – renvoyant au motif du culte de l'art et de la mort qui implicitement désigne Hitler – elles prennent modèle sur la cour d'honneur de la chancellerie du Reich, construite par l'architecte d'Hitler, Albert Speer, et dynamitée par les Alliés en 1945. Par ailleurs, les toiles de Kiefer nous montrent ces bâtiments comme s'ils avaient été laissés à l'abandon en 1945. Dans le tableau *Au peintre inconnu* (1982), se trouve au milieu une palette sur pied. La palette rayonne littéralement par les rayons tracés ; la palette du peintre prend la parole maintenant à la place du discours d'Hitler dans ces architectures. Ces tableaux précédents *Fleur de Cendre* pourraient annoncer le renversement de la palette sur pied où la fleur de tournesol tombée au sol serait un symbole tout aussi fertile que la palette pour donner un avenir au « sol culturel ». Anselm Kiefer dit : « La cendre est le résultat d'un bon feu, et la cendre fertilise le sol. L'énorme fleur séchée est placée vers le bas – ces graines pourriront dans la cendre pour régénérer »<sup>204</sup>.

Le mouvement de l'archéologique par la réappropriation de l'architecture nazie – ou de ruines imaginaires puisqu'elles ont été dynamitées – s'entremêle avec un mouvement téléologique faisant de ce lieu un *nouvel espace kieferien*. Ce nouvel espace est habité par le fantôme de Sulamith, par la palette du peintre et le tournesol géant, tous compris comme de nouveaux symboles vitalisant l'avenir culturel de l'après-guerre. L'œuvre *Fleur de cendre* peut être pensée dans la dialectique de l'arché et du télos, et promettre du possible en toutes racines, histoire et création. Pour Ricoeur, la novation de sens requiert une herméneutique téléologique, qui par ses symboles prospectifs :

---

<sup>204</sup> Kiefer, A. et M. Auping. *Heaven and Earth*, p.112 (Traduction libre).

[...] sont des créations de sens qui, reprenant les symboles traditionnels, avec leur polysémie disponible, véhiculent des significations neuves. Cette création de sens réfléchit le fond vivant, non sédimenté et non investi socialement du symbolisme.<sup>205</sup>

Revenons au tournesol accroché au centre de la toile, tête en bas et racine en l'air. Contrairement à la métaphore de l'or jaune du tournesol par Van Gogh, le tournesol de Kiefer ressemble à un soleil noir « tourné au sol ». L'œuvre *Fleur de cendre* de Kiefer évoque en quelque sorte la décomposition en cendre des pétales jaunes asséchés. Pour l'historien de l'art Jean-Pierre Lefebvre, cette fleur de cendre aurait une double signification<sup>206</sup>. Elle ferait référence à une fleur calcinée, mais aussi, à de la cendre qui prend la forme d'une fleur en se déposant. Cette cendre prenant la forme d'une fleur, renvoie à une certaine fertilité. L'allusion à la cendre peut à la fois évoquer la mort, mais aussi une vitalité ou une renaissance, comme le mythe du phénix qui renaît de ses cendres. Le Phénix est un symbole de la résurrection, de l'immortalité et de la résurgence cyclique.

Cette transformation de la fleur en cendre fait d'ailleurs écho au cycle de l'œuvre *Margarethe* (1981), montrant des sommets enflammés de paille tombant en cendre et formant ainsi un sol où pousse à nouveau la paille. Remarquons que dans *Fleur de cendre*, nous constatons plutôt l'absence de ce jaune lumineux, pouvant rappeler « les cheveux d'or de l'Allemande Margarethe ». En effet, il y a dans celui-ci plutôt prédominance « des cheveux de cendre de la Juive Sulamith ». Dans le tableau *Margarethe*, nous pouvons comprendre le sol comme une « terre-mère ». Par ce lien renouvelé entre ces deux sœurs, entre l'Allemande *Margarethe* et la juive *Sulamith*, l'art de Kiefer nous parle de rétablir un rapport à « l'autre ».

---

<sup>205</sup> Ricoeur, P. *DI*, p.486.

<sup>206</sup> Lauterwein, A. *Op. cit.*, p.164.

Ce rapport à « l'autre » fait aussi référence comme nous l'avons vu au rapport entre le ciel et la terre. Un renversement et un rapport constant s'effectuent entre le ciel et la terre pour cet artiste. Lorsque le tournesol est mûr et se penche de toute sa lourdeur vers le sol, ses grains devenus très noirs lui rappellent le firmament étoilé. Kiefer a dédié un certain nombre de tableaux à l'alchimiste Robert Fludd, dont *La vie secrète des plantes* (1998), pour qui chaque plante a son équivalent d'étoile. Le philosophe Georges Leroux écrit à propos des œuvres de Kiefer que « la vie desséchée demeure germinale, où la semence abandonnée sur le champ de ruines ou dispersée dans l'espace sidéral maintient ouverte la question de la régénération »<sup>207</sup>.

Les racines tournées au ciel dans *Fleur de Cendre* nous invitent-elle à faire une place au ciel et de manière plus large, plus près aussi de nos réflexions au sujet de la psychothérapie, à nous questionner sur nos rapports à l'autre ? Pourrait-on dire que le patient en thérapie souffre très souvent d'une pathologie du seuil, pour reprendre la pensée du psychologue Bernd Jager. Cette pathologie du seuil se traduit dans la manière dont le patient entre en relation et en conversation. En thérapie, tout comme en art, nous sommes à la recherche d'un couple complémentaire – celui du thérapeute et du patient, de l'œuvre d'art et du visiteur. Un couple *complementum* signifie un couple qui n'est pas égal, qui est différencié et s'inscrit comme le complément de l'autre. Tout comme l'écrivain écrit difficilement sans son lecteur imaginaire, la tâche éthique d'un couple complémentaire est de rechercher une conversation et de répéter des rencontres.

---

<sup>207</sup> Leroux, G. Cosmos et mémoire: les icônes d'Anselm Kiefer. *Spirale: arts, lettres, sciences humaines*, n° 209, (Juillet-Août 2006), p.36.

En thérapie, le patient qui voit pour la première fois un psychologue est tenté de le considérer comme un expert. Certes, le thérapeute peut se reconnaître une expertise en matière de psychologie, mais il n'en demeure pas moins que le patient reste son obligé et en ce sens, tient la place de celui qui porte une souffrance qui pour une part, reste « étrangère » au clinicien. D'après la psychanalyste et psychiatre Piera Aulagnier dans son texte « La spécificité d'une demande d'aide ou la première séance » (1967), le transfert a pour origine le transfert de l'objet de la demande. La plupart du temps, le patient adresse une demande à l'analyste qu'il croit « supposé savoir » et donc posséder « l'objet de savoir »<sup>208</sup>. Cette attribution d'un savoir peut être vécu par l'analyste comme une position potentiellement omnipotente et narcissiquement séductrice. Roussillon suggère alors de déplacer ce savoir sur le dispositif méthodologique :

[...] si le clinicien ne sait rien et doit apprendre "par" le patient, il possède néanmoins un savoir sur la méthode. Il sait "comment" savoir. Ce "comment" implique le dispositif méthodologique et le recours éventuel à différentes techniques.<sup>209</sup>

Autrement dit, *le patient sait sans le savoir et le thérapeute sait comment savoir*. La tâche en thérapie est probablement d'arriver à créer ce couple complémentaire, couple dont l'un des membres reste démuné ou incomplet sans l'autre.

D'autre part, l'œuvre *Fleur de cendre* nous semble inspirante pour penser l'espace en thérapie. Kiefer imagine ce que seraient les architectures nazies en ruines si elles n'avaient pas été dynamitées. Tout en donnant une place à ces

---

<sup>208</sup> Aulagnier-Spairani, P. La spécificité d'une demande d'aide ou la première séance, *Interprétation*, 1(2), 1967, 3-22.

<sup>209</sup> Roussillon, R. *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*. Issy-les-Moulineaux, Fr. : Elsevier Masson, 2007, p.243.

ruines, son œuvre les restitue dans un nouvel espace. Pour reprendre les mots de Ricoeur, pourrait-on penser que le patient trouve en thérapie un lieu où à la fois il « surmonte » un espace en ruine et où il « crée » un nouvel espace? Kiefer dit de l'architecture dans *Fleur de cendre* : « There is no point in destroying the building. Its memory could do more harm than the bricks it is made of. It's better to transform the space – to create a space for something new. It's like an open book waiting for the next chapter »<sup>210</sup>. À partir du détour que nous offrent les œuvres de Kiefer, nous posons comme hypothèse que la thérapie permet au patient de s'approprier un nouveau lieu afin d'y faire cohabiter à la fois les fantômes du passé et les espoirs de l'avenir. Nous élaborerons plus loin, à partir des écrits du psychanalyste D. W. Winnicott, comment la psychothérapie peut être pensée comme un espace de jeu.

Nous proposons donc, en filigrane à l'idée générale de notre essai, qu'un espace hospitalier en thérapie favorise la rencontre avec un patient, porteur de cette dynamique de l'*arché* et du *télos*. Rappelons les propos de Bernd Jager sur le fondement de la psychothérapie pensée à partir de l'aménagement du cabinet du Dr Freud. Contrairement à l'archéologie *explicite* de la théorie freudienne, l'espace thérapeutique du cabinet de Freud témoigne de l'unité de ces deux mouvements de l'*arché* et du *télos*. La collection d'anciennes statuettes et son retour à une perspective préscientifique sont réactualisés dans l'espace psychanalytique, ainsi déployé comme un nouvel espace de rencontre. Bernd Jager propose que « la *régression* de Freud vers des modes de pensée préscientifiques peut être perçue comme une *progression* en direction de la psychothérapie moderne »<sup>211</sup>. La collection d'objets anciens par Freud n'est pas bien loin de la collection de « matériaux » en ruine de Kiefer. En effet, ces deux

---

<sup>210</sup> Kiefer, A. et M. Auping. *Op. cit.*, p.112.

<sup>211</sup> Jager, B. et A. Bourgeault. *Op. cit.*, p. 19.

représentants de la culture « [bâtissent] un monde nouveau avec ce qu'il reste d'un monde ancien »<sup>212</sup> et « [sauvent] les choses de l'oubli et de la destruction »<sup>213</sup>.

#### 4.2 « Faire-œuvre-de-soi » en psychothérapie

Comme nous l'avons vu, l'œuvre *Fleur de cendre* propose la transformation et la création d'un nouvel espace. Elle fait écho à nos lectures éclairantes sur l'espace transitionnel et la vie créative qu'élabore le psychanalyste D. W. Winnicott. Il commente lui aussi cette manière de réduire le tableau de *La Joconde* à un objet d'étude et à une archéologie du sujet par les thèmes de l'œuvre, les événements de la petite enfance de l'artiste ou encore sa tendance homosexuelle. Ce psychanalyste joint à son commentaire toute l'importance d'une « vie créative » et les risques de la perdre :

[...] mettre au jour des relations de ce genre, quand on se penche sur des hommes ou des femmes célèbres, éloigne du thème qui est au centre de l'idée de créativité. Sans compter que de telles études ne peuvent manquer d'irriter les artistes et les êtres créatifs en général, peut-être parce qu'elles prétendent conduire quelque part et visent à expliquer pourquoi tel homme fut grand, pourquoi l'œuvre de telle femme fut marquante. La direction de l'investigation est mauvaise au départ. Le thème principal se dérobe : celui de la pulsion créative elle-même. L'œuvre créée, en effet, se situe entre l'observateur et la créativité de l'artiste. Il est vraisemblable que nous ne serons jamais à même d'expliquer cette pulsion créative ; vraisemblable aussi que nous ne serons jamais tentés de le faire. En revanche, nous pouvons établir un lien entre la vie créative et le fait de vivre, tenter de comprendre pourquoi cette vie créative peut être perdue et pourquoi

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>213</sup> *Idem.*

le sentiment qu'éprouve un individu, celui que la vie est réelle et riche de signification peut disparaître.<sup>214</sup>

L'art de Kiefer comme création culturelle nous inspire à penser aussi l'art de la psychothérapie, et plus précisément l'événement de sens en thérapie, comme une *création culturelle*. Dans cet esprit, nous pensons l'événement de sens en thérapie comme une sorte de liaison et de rassemblement, de symbolisation et de « possibilisation », aussi bien archéologique que téléologique. Le geste hospitalier du don d'œuvres de Kiefer peut inspirer le travail de liaison et de création culturelle en thérapie qui accueille la souffrance associée au pathos d'une « mémoire blessée », tout en la liant à la promesse d'un renouvellement de possibilités narratives de la parole vivante.

Nous pourrions penser cette création culturelle en thérapie comme un patient qui « fait-œuvre-de-soi ». Cette formulation a été développée par Erik Bordeleau, chercheur en philosophie et docteur en littérature, dans son article *De l'expression de soi à l'événement de compréhension* (2008). Cet auteur y dénonce la prédominance des modes de subjectivations, telles que l'expression et la connaissance de soi. D'inspiration scientifique, celles-ci tendent à instrumentaliser notre rapport au monde. Bordeleau se questionne sur l'expression de soi comme récit de notre intériorité et se demande s'il y aurait un effet contreproductif à la constitution du sujet éthique. Bref, il s'interroge sur le discours thérapeutique contemporain.

Dans son texte, le dépassement de la subjectivité s'articule à travers une conception herméneutique du langage et de l'œuvre d'art. Soulignons entre parenthèses que *l'art de Kiefer* nous apparaît comme un « modèle » de

---

<sup>214</sup> Winnicott, D. W. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, p.135.

dépassement de la subjectivité par sa participation à une communauté et à une tradition vivante, qui de fait réactualise l'héritage en le plaçant au centre d'un dialogue.

Bordeleau met en évidence le procès de la désobjectivation inhérent à l'enjeu central de la pensée de Gadamer, celui de l'événement de compréhension : « celui qui accède à une véritable compréhension de soi est quelqu'un à qui il arrive et est arrivé quelque chose »<sup>215</sup>. L'œuvre d'art, comme mise en œuvre de la vérité, « est le meilleur exemple de l'ouverture d'un espace de signification qui nous emporte »<sup>216</sup>, nous dit E. Bordeleau. En d'autres mots, l'œuvre d'art serait le modèle privilégié de l'événement de la compréhension. L'événement de compréhension ne serait pas une affaire de maîtrise, mais elle nous emporte parce que nous sommes pris par ce que nous comprenons. Cet événement est un « advenir ». « La vérité de l'œuvre d'art ne tient pas à la mise à découvert claire et nette de son sens, mais d'abord et avant tout au caractère insondable et à la profondeur de son sens »<sup>217</sup>, nous dit Gadamer.

Penser l'événement de sens dans le contexte d'une psychothérapie comme une *création culturelle*, c'est en quelque sorte accompagner les patients à *faire-œuvre-d'eux-mêmes*. Le patient comme sujet éthique se raconte dans un récit qui l'emporte, qui le transforme et qui l'inscrit dans le monde. Nous pensons le patient en thérapie moins comme un sujet « ex-primant » son intériorité, mais plutôt comme un *être-au-monde*, se racontant de façon située, à partir d'un héritage et d'une tradition. Le psychologue Dr Thiboutot aborde le thème de l'identité narrative comme étant tributaire d'un « faire-œuvre-de-soi » :

---

<sup>215</sup> Bordeleau, E. *De l'ex-pression de soi à l'événement de la compréhension*, p.4.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>217</sup> Gadamer, H.-G. *Les chemins de Heidegger*, p.123.

La capacité de dire "Je" s'adosse à une forme de conservation qui fait que toute conscience est par essence temporelle, c'est-à-dire en partie unifiée parce qu'elle peut, par la mémoire, se trouver dans le "même" malgré le "passage du temps". Il s'avère étonnant de constater comment les thèses bachelardiennes sur le temps discontinu peuvent contribuer à élaborer ce constat, notamment en faisant valoir que l'identité est tributaire d'un "faire-œuvre-de-soi", d'une narration, et non pas d'une donnée, d'une substance ou d'une nature. C'est en ce sens que notre identité psychologique repose sur un dialogue avec notre passé et non pas sur la pétrification de ce dernier, sauf dans le cas d'un passé qui ne parle plus, dans le cas particulier de la pathologie.<sup>218</sup>

La formulation « faire-œuvre-de-soi » permet de comprendre autrement et de dépsychologiser « l'identité », d'en faire autre chose qu'un caractère permanent et stable chez un individu. Nous sommes d'avis que l'identité humaine change par la narration. Elle change en s'actualisant, en s'interprétant, et ce, au double sens de « se jouer » et de « se comprendre autrement ». Plus précisément, nous faisons référence à la proposition de Ricoeur sur *l'identité narrative*<sup>219</sup>, qui lie notre capacité d'être nous-mêmes et celle de raconter une histoire dans laquelle nous puissions nous reconnaître.

Ce philosophe nous dit que nous sommes d'abord des patients de l'histoire en situation d'héritiers de la tradition, mais que nous sommes aussi en position d'innovateurs et d'agents de l'histoire. Notre identité narrative n'est en ce sens jamais stable ni fermée. Elle dépend aussi de notre capacité et de notre initiative pour y répondre, et fait écho à toute la dimension éthique de « l'homme capable », proposée dans les écrits de Ricoeur.

---

<sup>218</sup> Thiboutot, C. *PPA*, p.49.

<sup>219</sup> Ricoeur, P. *TR-I, TR-III*.

#### 4.2.1 *L'anamnèsis créatrice* dans l'art de Kiefer

« Il faut toujours s'attacher au passé et sans cesse se détacher du passé. Pour s'attacher au passé, il faut aimer la mémoire. Pour se détacher du passé il faut beaucoup imaginer »<sup>220</sup>.

Gaston Bachelard

L'art de Kiefer nous montre de nouveaux récits, devenus possibles par la reprise de dialogue entre les blessures du passé et l'horizon de narrations à venir. Ces récits ne nous apparaissent pas comme de simples rappels – associés à la *mnéné* pour reprendre les écrits de Paul Ricoeur sur le récit – mais comme une *anamnèsis créatrice*, appelant à une expérience de recherche et de reconnaissance. Pour Ricoeur, « l'*ana* d'*anamnèsis* signifie retour, reprise, recouvrement de ce qui a été auparavant vu, éprouvé ou appris, donc signifie en quelque façon répétition »<sup>221</sup>. En ce sens, l'œuvre de Kiefer nous paraît être le « prototype d'une *anamnèsis* », laquelle lie et ouvre à un nouveau récit. Ricoeur différencie la *mnéné* de l'*anamnèsis*. Il décrit la *mnéné* comme un simple souvenir survenant à la manière d'une affection ou encore un souvenir pur en dehors du récit. Rappelons que déjà, pour les philosophes grecs, le souvenir pur n'existait pas. *L'anamnèsis* s'apparente à une *recherche active* nécessitant une distance temporelle. *L'art de Kiefer comme anamnèsis créatrice rétablit un rapport vivant au souvenir* et ce faisant, relance et réactualise la mémoire.

Certaines approches en psychologie prônent aujourd'hui la transformation de soi comme un parcours, un programme avec des étapes. Cette mise-en-œuvre-de-soi est plutôt pensée en terme de processus, où les patients se racontent avec

---

<sup>220</sup> Bachelard, G. *FPF*, p.53.

<sup>221</sup> Ricoeur, P. *MHO*, p.33.

des aller-retour, en se rapportant à leur passé en le transformant toujours un peu. Il est en effet difficile de découpler la fiction qui s'entremêle aux faits souvenus du patient. Ce n'est jamais seulement la *mnéné* ou par le souvenir pur que l'homme se saisit de son identité et de son histoire. Par l'*anamnèsis créatrice*, la mémoire et l'imagination s'entremêlent. Ricoeur dit :

[...] c'est sous le signe de l'association des idées qu'est placée cette sorte de court-circuit entre mémoire et imagination : si ces deux affections sont liées par contiguïté, évoquer l'une – donc imaginer –, c'est évoquer l'autre, donc s'en souvenir. La mémoire, réduite au rappel, opère ainsi dans le sillage de l'imagination. <sup>222</sup>

La narration s'inscrivant à travers le complexe indissoluble de la mémoire et de l'imagination est loin d'être linéaire. Elle s'effectue dans un « va-et-vient », se déployant également à travers la complémentarité des mouvements de l'archéologique et du téléologique abordée précédemment où d'anciens récits sont repris et réimaginés ; ils plongent le patient dans l'abîme en même temps qu'ils l'aident à tisser de « la vie nouvelle ». Cette « nouveauté » est le signe de la puissance créatrice de l'imagination pour Bachelard<sup>223</sup>, qui nous détache du passé et de la réalité en même temps d'ouvrir sur l'avenir.

Bachelard nous rappelle que ce n'est pas sur le plan des faits mais sur le plan de la rêverie « que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile »<sup>224</sup>. D'une façon simple et si juste, ce phénoménologue ajoute que l'homme doit *composer avec son passé*, que la prise de mémoire et le travail de mémorisation ne s'achèvent pas quand l'événement est terminé « parce que la mémoire se

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>223</sup> Bachelard, G. *TRV*, p.11.

<sup>224</sup> *Id.* *PE*, p.33.

perfectionne dans le silence. [...] ainsi le souvenir est un ouvrage souvent difficile, ce n'est pas une donnée »<sup>225</sup>.

#### 4.2.2 *L'anamnèse sans travail* dans le procédé hypnotique de Freud

Si nous pensons *l'anamnésis* dans l'axe du processus d'abréaction de Freud, nous pourrions dire que la mémoire était alors considérée comme une simple *mnéné*, et qu'un souvenir pur sans récit et sans réappropriation narrative par le patient pouvait s'apparenter à une simple donnée. En effet, lorsque Freud évoque l'hypnose, il admet candidement que « l'évocation des souvenirs telle qu'elle se produisait dans l'hypnose devait donner l'impression d'une expérience de laboratoire »<sup>226</sup>. Ce procédé prétendait ainsi obtenir une *anamnèse sans travail*<sup>227</sup>, ajoute à dessein et à son tour Ricoeur.

Le principal motif invoqué par Freud concernant son abandon de l'hypnose et de la méthode cathartique serait lié à sa découverte de laisser s'effectuer les répétitions et la réalité du transfert comme des *fragments de la vie réelle* du patient et comme une mise en scène du personnel. La représentation fantastique de l'analyse comme espace d'abréaction laisse place à la nouvelle technique de la *talking cure*, et à sa règle fondamentale, l'association libre. La *talking cure* s'instaure principalement dans le fondement d'un nouvel espace relationnel de narration et d'élaboration<sup>228</sup>.

---

<sup>225</sup> *Id. DD*, p.50.

<sup>226</sup> Freud, S. *TP*, p.110.

<sup>227</sup> Ricoeur, P. *CI*, p.178-179.

<sup>228</sup> Thiboutot, C. *PPA*, p.46.

À l'intérieur de *L'interprétation des rêves*, Freud désavoue définitivement l'hypnose et la catharsis. L'analyste, dorénavant, misera moins sur l'interprétation directe de la signification inconsciente des symptômes morbides de ses patients, que sur l'instauration, dans son dialogue avec ceux-ci, d'une activité vivante de narration et de « perlaboration ». Dans *L'Interprétation du rêve* (1926), nous assistons à une transition dans la pratique psychanalytique de Freud. En effet, ses patients seront maintenant invités à prendre part à *l'anamnèse avec travail* :

[...] je croyais alors (j'ai reconnu depuis que je m'étais trompé) que ma tâche devait se borner à communiquer aux malades la signification cachée de leurs symptômes morbides ; que je n'avais pas à me préoccuper de l'attitude du malade : acceptation ou refus de ma solution, dont cependant dépendait le succès du traitement (cette erreur, maintenant dépassée, a facilité ma vie à un moment où, en dépit de mon inévitable ignorance, il fallait que j'eusse du succès).<sup>229</sup>

Autrement dit, Freud s'est alors préoccupé du rapport de ses patients avec leur maladie et s'est mis à la considérer « comme un adversaire digne d'estime »<sup>230</sup>. Cette rencontre du patient avec ses résistances lui permettra, comme le dit Freud, « de puiser de précieuses données pour la vie ultérieure »<sup>231</sup>.

Prolongeant la pensée psychanalytique freudienne, D. W. Winnicott nous dit que la psychothérapie serait peut-être moins une affaire d'interprétation (au sens réducteur et découvrant de l'expression), qu'un processus permettant au patient de développer une plus grande capacité à jouer. *Pour Winnicott, le moment clé en thérapie serait moins celui d'une brillante interprétation, que lorsqu'un enfant se*

---

<sup>229</sup> Freud, S. *IR*, p.101.

<sup>230</sup> Ricoeur, P. *CI*, p.180.

<sup>231</sup> *Idem*.

*surprend lui-même.* Il élabore sur le risque d'une interprétation précipitée par l'analyste et l'impact de celle-ci sur la capacité de jouer du patient :

L'interprétation donnée quand le matériel n'est pas mûr, c'est de l'endoctrinement qui engendre la soumission. Le corollaire est que la résistance naît de l'interprétation donnée en dehors de l'aire où analyste et patient jouent ensemble. Quand le patient n'a pas la capacité de jouer, l'interprétation donnée est simplement inutile, ou suscite la confusion. Quand il y a mutualité dans le jeu, alors, selon les principes analytiques admis, l'interprétation peut faire avancer le travail thérapeutique. *Jouer doit être un acte spontané, et non l'expression d'une soumission ou d'un acquiescement, s'il doit y avoir psychothérapie.*<sup>232</sup>

Nous pourrions dire qu'une interprétation « suffisamment bonne » du thérapeute est celle qui s'inscrit dans « le jeu » entre le patient et le thérapeute. Le thérapeute qui « en sait trop » peut dérober la créativité du patient. Pour Winnicott, l'objet transitionnel de l'analyste serait en quelque sorte la théorie. En ce sens, la « boulimie théorique » surviendrait lorsque le jeu, dont la présence est nécessaire en psychothérapie, en vient à disparaître. La théorie peut occuper l'entièreté de l'espace transitionnel nécessaire au jeu, ce qui n'est pas bien loin de certaines approches (particulièrement rigides) en psychologie concernant le déroulement de la séance. Celles-ci nous semblent appauvrir la place de la créativité associative, de l'espace potentiel, du rêve, du fantasme et de la pensée à deux. Par exemple, un thérapeute qui prévoit trop une rencontre risque d'objectiver le récit du patient, d'atténuer le jeu jusqu'à le rendre mécanique et sans plaisir. La psychothérapie pensée à partir de ce qu'ouvre le jeu comme possibilités et comme espace de créativité permet, tant au thérapeute qu'au patient, d'être pris, impliqués et surpris.

---

<sup>232</sup> Winnicott, D. W. *Op. cit.*, p.104.

Le déploiement de la vie créative d'un patient nécessite un lieu hospitalier, et reprend aussi ces thèmes importants de la patience et de l'attente dont nous discutons plus tôt :

Quand nous nous montrons capables d'attendre, le patient parvient alors à comprendre de manière créative, avec un plaisir intense. Et moi, maintenant, je prends du plaisir à ce plaisir plus que je n'en prenais à m'être montré intelligent. Je pense que j'interprète surtout pour faire connaître au patient les limites de ma compréhension. Le principe est le suivant : c'est le patient, et le patient seul qui détient les réponses. Nous pouvons ou non le rendre capable de cerner ce qui est connu ou d'en devenir conscient en l'acceptant.<sup>233</sup>

Bref, pour reprendre cette idée du « faire-œuvre-de-soi » du patient en thérapie, cette création culturelle par la narration implique du temps, des répétitions, de la patience, de l'attente afin qu'il se réapproprie son histoire de manière créative. La psychothérapie vise une répétition particulière, une répétition avec des différences et des discontinuités favorisant cette « mise-en-œuvre-de-soi ». À titre d'exemple, le patient présentant une compulsion de répétition n'effectue pas de distanciation ou de petites différences lui permettant de transformer cette répétition. Cette compulsion de répétition s'inscrit plutôt dans une répétition du « même » et de « l'identique ». En thérapie, nous tentons de « tourner » la plainte et les répétitions compulsives de façon créative, pour engager l'avenir. Une répétition créative ouvre et réactualise le sens. À titre d'exemple, l'interprétation d'une pièce musicale consiste en une certaine répétition et ne sera jamais reconduite à la pièce originale. Elle pourra être considérée comme une « interprétation » aussi originale que l'œuvre elle-même<sup>234</sup>. Une mise en jeu s'effectue par la lecture et l'interprétation qui

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>234</sup> Gadamer, H.-G. *Op. cit.*, p.49.

réinvente la pièce, en lui apportant des variations aussi petites ou grandes soient-elles.

### 4.3 Se raconter dans un lieu hospitalier

#### 4.3.1 L'espace de jeu

« Il faut beaucoup imaginer pour "vivre" dans un espace nouveau »<sup>235</sup>.

Gaston Bachelard

L'œuvre de Winnicott a contribué à développer le concept d'aire de jeu chez le jeune enfant, qu'il nomme « espace potentiel ». Il nous permet aussi de mieux comprendre l'importance de « l'aire de créativité » en thérapie, tant chez l'adulte que chez l'enfant. Cette idée de Winnicott fait écho à ce que nous proposons concernant l'avènement de la psychothérapie par la fondation d'un nouvel espace. La psychanalyse s'est développée comme une forme très spécialisée du jeu nous dit Winnicott : « ce qui est naturel, c'est de jouer, et le phénomène très sophistiqué du vingtième siècle, c'est la psychanalyse »<sup>236</sup>. Si pour Winnicott le jeu est un espace potentiel, l'espace analytique est aussi un espace potentiel, un espace de jeu, où deux aires potentielles se rencontrent, celles du thérapeute et celle du patient.

---

<sup>235</sup> Bachelard, G. *PE*, p.187.

<sup>236</sup> Winnicott, D. W. *Op. cit.*, p.90.

Afin d'assigner une place au jeu, Winnicott a fait l'hypothèse d'un espace potentiel entre le bébé et sa mère. D'abord le bébé et « l'objet » sont confondus l'un avec l'autre, « la mère s'applique à présenter effectivement au bébé ce qu'il est prêt à trouver »<sup>237</sup>. Quand l'amour de la mère se manifeste par la communication d'un sentiment de sécurité, il donne au bébé un sentiment de confiance dans la mère et dans l'environnement. L'espace potentiel ne se constitue qu'en relation avec un sentiment de confiance de la part du bébé. Cet espace potentiel se situe entre la mère et le petit enfant, et c'est ce qui à la fois les sépare et les unit l'un l'autre.

Winnicott introduit les termes d'objets transitionnels et de phénomènes transitionnels pour désigner l'aire intermédiaire d'expérience, « qui se situe entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui a déjà été introjecté »<sup>238</sup>.

Winnicott s'intéresse surtout à la première possession de l'enfant. Il s'attarde sur les objets transitionnels, tel un objet moelleux choisi par l'enfant, qui acquiert une importance vitale et qui deviendra (pour un temps) un objet indispensable pour l'endormissement, les moments de solitude ou lorsqu'il se sentira menacé d'un sentiment de dépression. Précisons que ce n'est pas l'objet qui est transitionnel. L'objet représente la transition du petit enfant qui passe de l'état d'union avec la mère à l'état où il est en relation avec elle. L'utilisation de l'objet symbolise l'union de deux choses désormais séparées. Winnicott précise que « lorsque nous sommes témoins de l'emploi que fait un petit enfant d'un

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.29.

objet transitionnel – la première possession du non-moi – nous assistons à la fois au premier usage du symbole par l'enfant et à la première expérience de jeu »<sup>239</sup>.

Winnicott nous apprend que l'espace potentiel a quelque chose à voir avec les symboles. En effet, *l'espace potentiel est le lieu où sont utilisés les symboles*. Ce psychanalyste nous explique bien comment l'expérience de la séparation est liée aux symboles :

Dans l'expérience du bébé plus chanceux (du petit enfant, de l'adolescent et de l'adulte), la question de la séparation dans le fait même de se séparer ne se pose pas, parce que dans l'espace potentiel entre la mère et le bébé se constitue le jeu créatif qui surgit tout naturellement de l'état de détente : c'est là que se développe l'utilisation des symboles qui valent à la fois pour les phénomènes du monde extérieur et pour ceux de l'individu. <sup>240</sup>

De plus, l'espace transitionnel constitue un lieu de repos précieux pour l'individu où son champ d'expériences n'est pas contesté<sup>241</sup>. Ce qui nous fait penser au concept de la neutralité bienveillante de l'analyste et celle de l'association libre, où les patients sont invités sur le divan à communiquer une succession de pensées, d'impulsions, de sensations qui ne sont pas nécessairement reliées entre elles.

Revenons à l'objet transitionnel choisi par l'enfant, qui sera peu à peu désinvesti. Il existe un développement direct qui va des phénomènes transitionnels vers le jeu. « Jouer » implique cette confiance dès lors instaurée par la mère, ainsi que la capacité d'être seul en présence de quelqu'un. Peu à peu, s'installe le chevauchement de deux espaces potentiels et la possibilité du jeu partagé. Pour

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>241</sup> *Idem.*

Winnicott, le jeu est à la base de toute l'existence expérientielle de l'homme<sup>242</sup>. Il élabore de manière très convaincante que *la capacité de jouer et le plaisir qui dérive du jeu constituent des signes de santé* :

Vous pouvez miser sur l'aptitude au jeu de l'enfant. Si un enfant joue, peu importe la présence d'un symptôme ou deux ; si un enfant est capable de tirer du plaisir du jeu, seul ou avec d'autres enfants, il n'y a au fond rien de grave. Si, dans le jeu, une imagination riche est utilisée et si le plaisir qui dérive du jeu dépend d'une perception exacte de la réalité extérieure, vous pouvez être heureuse, même si l'enfant en question mouille son lit, bégaie, a des accès de colère ou souffre de façon répétée de mauvaise digestion ou de dépression. Le jeu montre que cet enfant est capable, si on lui offre un environnement suffisamment bon et équilibré, d'élaborer une manière personnelle de vivre et de devenir finalement un être humain complet, désiré en tant que tel et accueilli par le monde dans son ensemble. <sup>243</sup>

Ces considérations pour le petit enfant peuvent se joindre à la conception winnicottienne de la psychothérapie. Lorsqu'il y a un espace pour vivre une expérience dans la relation entre le thérapeute et le patient, il y a un espace pour l'expérience d'une psychothérapie « fructueuse ». La gravité de l'état d'un patient survient lorsque l'aire de jeu est perdue ou n'a jamais été développée. Parfois, c'est malheureusement l'exploitation de cette aire qui conduit à une condition pathologique où le patient est encombré d'éléments persécuteurs dont il n'arrive pas à se débarrasser. Il peut aussi être pris dans la créativité de quelqu'un d'autre, ayant perdu le contact avec son monde subjectif et être incapable de toute approche créative de la réalité. Winnicott parle alors d'un état de soumission extrême et de l'établissement d'une fausse personnalité.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>243</sup> Winnicott, D.W. *L'enfant et sa famille : les premières relations*, p.151.

La psychothérapie se situerait en ce lieu où deux aires se chevauchent. L'aire du patient est toute aussi importante que celle du thérapeute. *Le thérapeute qui ne sait pas jouer n'est pas fait pour ce travail.* D'autre part, si le patient ne peut jouer, le rôle du thérapeute sera d'abord de l'amener à un état où il est capable de jouer, et ensuite, la psychothérapie pourra commencer. « Si le jeu est essentiel, c'est parce que c'est en jouant que le patient se montre créatif »<sup>244</sup>. Il est peut-être plus évident de concevoir le jeu des enfants en thérapie, mais le jeu avec une clientèle adulte peut se manifester tant dans les choix de mots, le dynamisme du rythme de la conversation entre le thérapeute et le patient, les inflexions de la voix et le sens de l'humour.

La psychothérapie permet une plus grande appropriation et intégration de ce qui vient du passé et de ce qui hante le présent. On peut penser à une situation traumatique qui peut se fixer pour un patient, où celui-ci n'arrive plus à « jouer ». Dépasser l'événement traumatique pour le patient passe par un travail où il décompose et recompose et où le sens est remanié. Pour contrôler ce qui est au-dehors ; on doit jouer.

Winnicott rappelle cette préoccupation des enfants qui jouent, et cette concentration des enfants plus grands et des adultes. Sur une plus vaste échelle, l'espace potentiel correspond à des expériences faisant partie de la vie quotidienne. Winnicott pense aux moments où nous regardons une peinture, nous écoutons de la musique, nous partageons une anecdote. Ce jeu ne se situe ni au-dedans, ni au-dehors, nous sommes dans un tiers lieu. « But tell me where do the children play », chante Cat Stevens. Cette aire de jeu, les petits comme les grands ne la quittent d'ailleurs qu'avec difficulté. Nous disions en guise d'introduction – en nous inspirant de l'approche de Gadamer – que nous

---

<sup>244</sup> Winnicott, D. W. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, p.109.

sommes « pris » par le jeu de l'œuvre d'art. Par cette manière d'être pris dans le jeu de l'œuvre, nous concevons une herméneutique de la rencontre où le sens n'est ni dans le sujet, ni dans l'œuvre, mais plutôt dans un « entre-deux ». Cet espace potentiel s'ouvre sur tout le monde culturel.

Il nous importe de rappeler ce rôle du thérapeute pour Winnicott, qui serait de favoriser la capacité de jouer de son patient. Ce rôle évoque les perspectives de l'archéologique et du téléologique présentées plus tôt et en ce sens, le jeu amène précisément une ouverture à des possibles. Le jeu serait inhérent au fait de vivre, il serait impartit de la créativité dans son acceptation large ; comme la coloration de toute attitude face à la réalité extérieure. Le jeu en thérapie se déploie dans la possibilité pour les patients d'accroître leur expérience, d'établir des liens sociaux nouveaux ou renouvelés, et de redécouvrir du plaisir et une « bonne » agressivité dans le jeu. Nous sommes convaincus que les patients qui réapprennent à jouer en thérapie donnent un nouveau souffle à leur vie créative et aux divers espaces potentiels de leur vie quotidienne et culturelle.

#### 4.3.2 La métaphore de la greffe en psychothérapie

« La greffe nous apparaît comme un concept essentiel pour comprendre la psychologie humaine. C'est d'après nous, le signe humain, le signe nécessaire pour spécifier l'imagination humaine. À nos yeux, l'humanité imaginante est un au-delà de la nature naturante. [...] Elle oblige le sauvageon à fleurir et donne de la matière à la fleur. [...] L'art est de la nature greffée »<sup>245</sup>.

Gaston Bachelard

---

<sup>245</sup> Bachelard, G. *ER*, p.14.

Nous avons évoqué plus tôt, à partir de la pensée de Winnicott, que l'expérience de la séparation chez le petit enfant – et de la formation de l'espace potentiel – est liée aux symboles. C'est par cette plus grande distance que l'enfant et la mère trouvent un moyen dit « symbolique » d'être ensemble, un moyen autre que la proximité fusionnelle. Dans sa thèse, le psychologue Christian Thiboutot aborde cette idée en lien avec la métaphore de la greffe :

L'enfant sevré est le sauvageon greffé de la "nature humaine". Il doit renoncer à vivre dans un réduit de proximité avec sa mère, consentir à perdre l'illusion de la fusion et accepter d'avoir avec elle une relation indirecte, médiatisée et symbolique.<sup>246</sup>

La parole survient après la séparation, à la même période où l'enfant est généralement sevré. Pour reprendre la pensée de Bernd Jager : il s'agit ici du consentement au seuil. Le bébé a maintenant besoin de mots et des symboles de la civilisation pour traverser la distance jusqu'à sa mère, comme lorsqu'il dit « maman » ou qu'il lui sourit.

Nous pourrions dire que la mère invite l'enfant et le tire de son état naturel et fusionnel. La mère, en prononçant le nom de l'enfant, l'interpelle, l'invite, l'accueille et le reçoit. Cette tâche culturelle s'apparente à la métaphore de la greffe que nous avons abordée avec l'art de Kiefer dans notre chapitre II. Par la séparation, l'enfant éprouve une brèche. Il est en quelque sorte « le sauvageon » que la mère, en tant qu'hôte, invite à l'ordre des signes et des symboles. Nous tenons à citer un long passage de la thèse du Dr Thiboutot, puisque celui-ci consolide cette idée de l'humanisation de l'enfant pensée à partir de la métaphore d'une greffe :

---

<sup>246</sup> Thiboutot, C. *EPR*, p.50.

[...] dont l'horizon sémantique est le plus souvent lié à la botanique et à l'arboriculture, réfère à l'intervention humaine pratiquée sur une plante pour qu'elle puisse en accueillir une autre et en porter les fruits. De sorte que la langue française réserve d'ordinaire les mots "greffon" et "porte-greffe" à la désignation de l'hôte et de l'invité impliqués dans la pratique du greffage, et le mot "sauvageon" à la partie d'une plante qui n'a pas été assujettie à ce type de pratique, qui implique une blessure à la fois nécessaire et inéluctable. L'idée d'une greffe, pour le viticulteur, repose donc sur la possibilité d'intervenir favorablement, mais artificiellement, sur la relation entre la part de la plante qui est enracinée dans un terroir particulier et celle qui déploie ses ramilles, bourgeonne, fleurit et porte ses fruits. Une greffe qui se cicatrice bien est à l'origine d'une relation fertile entre la matière et la forme, entre la racine et la ramille, la sève et le fruit. Elle permet à la vigne d'être solidement enracinée et, en même temps, d'offrir des fruits gonflés de matière. Une greffe réussie donne un bon vin. [...] On dira donc que le mot sauvageon, dans ses résonances littéraires et psychologiques, réfère à l'état d'un enfant qui n'a pas été humanisé ou exposé à des pratiques éducatives, culturelles et, évidemment, langagières. L'idée d'une greffe, chez Bachelard, nous paraît ainsi préparer l'idée voulant que l'humanisation de l'enfant soit directement reliée à la pratique humaine, ternarisée et métaphorique, du greffage. La greffe, en effet, peut être associée à une coupure, à une gravure ou à une incision qui, lorsqu'elle est recouverte par un tiers liant et civilisateur, a pour but de transformer une créature naturelle en une personne pleinement humaine. Un peu à la façon d'un rite de passage qui se chargerait d'agrèger l'enfant à l'ordre des signes et des symboles.<sup>247</sup>

L'enfant qui ne parlait pas accède ainsi au langage, à l'imaginaire. Les mots peuvent alors être cultivés, un monde peut être rêvé. « Seul un être marqué et greffé sur la culture peut lire et écrire. Lui seul, dans son manque à être, peut transformer une blessure originaire en poème »<sup>248</sup>. L'imagination naît dans l'absence et le manque, elle nous permet d'accéder à un monde culturel qui donne un avenir de parole et de jeu à cette absence.

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.49.

L'art de Kiefer en est un exemple frappant. La fertilité des paysages kieferiens est ambigüe, celles-ci crient l'absence de l'autre – du ciel, de *Sulamith*, des mythes germaniques de l'avant-guerre – tout en accueillant et en racontant cette souffrance à travers des symboles prospectifs. Cette blessure entre le monde de l'avant-guerre et de l'après-guerre est transformée en seuil dans l'œuvre de Kiefer. Comme nous l'avons vu, cet artiste travaille à partir des ruines et celles-ci constituent un lieu propice pour la greffe. Il choisit moins de travailler avec de la peinture, mais plutôt à partir de matériaux que l'homme ou la nature a détruit et des matériaux « morts » (du métal rouillé, de vieux barbelé, de la cendre, des cheveux). Kiefer s'apparente à un artiste collectionneur, il « ne jette rien, tout est transformé »<sup>249</sup>. Précisons qu'à la différence d'un collectionneur qui ne « transforme rien » et qui se borne à « conserver », à ce titre, Kiefer est avant tout un artiste et un interprète.

L'art symbolique de Kiefer nous paraît être la ligature de cette métaphore de la greffe. Elle est chargée de maintenir l'interaction entre le greffon et le portegreffe. L'art est un tiers médiateur, liant et renouvelant des récits perdus.

Probablement qu'entre la mère et l'enfant, l'amour (l'amour civilisateur, l'amour qui raconte des histoires, qui berce et caresse, qui cuisine) est la ligature qui permet de cicatriser cette blessure de la séparation. Notre vie culturelle provient de cette première distance et du monde symbolique qu'elle instaure entre la mère et l'enfant. *Dans le monde humain, nous devons faire un effort culturel ; nous avons une tâche culturelle.* Le mythe d'Aristophane est inspirant pour penser cette tâche. Il nous raconte la division du géant pré-humain qui donne naissance au couple humain. À partir de cette coupure originale, l'ouverture d'un seuil est possible. Cette transformation en seuil évoque l'origine du monde humain qui

---

<sup>249</sup> Cohn, D. *Op. cit.*, p.15-16.

« se manifeste au moment où la blessure produite par la division originelle (ou par la chute du paradis) guérit en se transformant en seuil. Le seuil est ainsi le lieu de la naissance de notre humanité »<sup>250</sup>, nous dit B. Jager. « Être humain » c'est en quelque sorte être toujours en manque et tenter de vivre avec celui-ci. Mais heureusement que l'homme peut répondre par la parole, l'art, la vie amoureuse, les thèses de doctorat, etc. Cette tâche serait de transformer le manque en parole, le cultiver pour créer des espaces de vie et de jeu.

Certaines personnes tentent de ne pas vivre ce manque et de rechercher une « plénitude ». D'autres souffrent particulièrement de cette brèche, comme les patients névrosés en thérapie ou les Allemands de l'après-guerre, qui sont coupés de leur passé et de l'autre. Ils sont isolés, et ne savent pas comment rétablir ces dialogues.

La tâche principale de l'homme est de faire cet effort de joindre les différences, qui a d'ailleurs été éradiquée par la violence et la barbarie du totalitarisme. Ces visions du monde transforment l'être humain en « individu », qui signifie « n'est plus divisé », c'est-à-dire qu'il est séparé de tout ce qui n'est plus lui-même. Pour un « individu » – pouvant être compris comme concept moderne qui déborde du totalitarisme –, il n'y a plus de seuil qui existe avec l'autre. Le « couple » n'existe pas dans ces visions unitaires.

La philosophe Hannah Arendt emploie d'ailleurs, dans son ouvrage *Les origines du totalitarisme ; Eichmann à Jérusalem* (2002), une expression puissante lorsqu'elle parle de « l'atomisation de masse de la société soviétique »<sup>251</sup>. Elle y dénonce l'usage répété de purges détruisant ainsi tous les liens sociaux et

---

<sup>250</sup> Jager, B. *MOG*, p.1.

<sup>251</sup> Arendt, H. *Les origines du totalitarisme ; Eichmann à Jérusalem*, p.633.

familiaux par des dénonciations. Le mouvement totalitaire avait besoin d'une masse atomisée, effaçant les différences individuelles, amenant une solitude individuelle, et même une déshumanisation.

Les régimes totalitaires sont dominés par le principe du « même » et visent l'aplanissement des différences par une expertise politique. Cette « culture moderne » a voulu exclure les Juifs et chercher l'harmonie par la similarité des siens, celle de la race aryenne. Cette vie « pleine » parle d'une idéologie recherchant l'homogénéité. Nous sommes d'avis que cette suppression de l'autre accentue la « déculturalisation » et la mort de l'être humain. Pendant la Shoah, la marque de la mort des Juifs a été cruellement administrée et objectivée, rendue inhumaine par ses moyens, son anonymat et sa « normalité ». Nous pourrions dire que l'art de Kiefer réintroduit la mort, la perte et la mémoire blessée comme seuil rassembleur et fertile.

En effet, les arts et les humanités nous incitent à adopter une tout autre attitude à l'égard des différences. Comme nous l'a appris B. Jager, l'art est la célébration des différences et la demeure festive par excellence. C'est à partir de ces limites qu'un monde culturel et la formation d'un couple complémentaire peuvent se créer. Pour les Grecs, la limite était ce à partir de quoi quelque chose commençait à être. C'est par exemple par cette séparation entre le passé et le présent, entre les Juifs et les Allemands, entre le ciel et la terre, que l'art de Kiefer nous propose une possibilité de vivre les limites dignement et de façon éthique.

Dans son déploiement, l'art de Kiefer confronte la violence muette du crime et de la guerre par une narration imaginative. Tout comme en thérapie, le patient dont l'histoire reste muette, blessé qu'il est par ses traumatismes et ses souffrances,

peut devenir le narrateur de son récit à travers une thérapie de rencontre. La psychothérapie est en quelque sorte une démarche créatrice qui jaillit dans le creux d'une blessure.

Pensé à partir de la métaphore de la greffe, un patient vivant une névrose comme une répétition infinie et impuissante de son passé pourrait être comparé à une plante hôte qui ne produit pas de fruit (ou que des fruits identiques, répétitifs). En thérapie, nous tentons de « tourner » la plainte et les répétitions compulsives de façon créative, pour engager l'avenir. Le philosophe Gadamer explique à propos de la répétition :

La représentation a d'une manière imprescriptible et ineffaçable, le caractère d'une répétition du « même ». Répétition ne signifie pas certes ici que quelque chose soit répété au sens propre, c'est-à-dire reconduit à l'original. Chaque répétition est plutôt aussi originale que l'œuvre elle-même.<sup>252</sup>

Kiefer est un être historique qui « répète » en quelque sorte pour se réapproprier de façon créative son héritage. « Dans tous champs culturels, *il est impossible d'être original sans s'appuyer sur la tradition* »<sup>253</sup>, qui « constitue la base de la capacité d'inventer »<sup>254</sup>, nous dit aussi Winnicott. Kiefer nous montre par son art que la solution à son lourd héritage n'est pas l'oubli radical. Par ailleurs, la thérapie n'est pas non plus une pratique de l'oubli, des blessures obscures ou un déni de la mort. L'art de Kiefer nous montre qu'il est possible d'accueillir et de mettre en narration un passé en ruines. Il ne tente pas de confondre le passé et le présent dans une identité floue, mais nous donne plutôt

---

<sup>252</sup> Gadamer, H.-G. *Op. cit.*, p.49.

<sup>253</sup> Winnicott, D. W. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, p.184.

<sup>254</sup> *Idem.*

l'exemple d'un héritage créatif et d'une identité narrative apportant différentes propositions de réponses par ses œuvres.

Kiefer travaille à partir de « simples ruines », évoquant une « simple brutalité et destruction ». Dans l'art de Kiefer, ce sont les actes violents de l'exposition des toiles aux intempéries, l'enterrement dans le sol ou les coups de hache qui sont compris comme des intervalles. C'est en quelque sorte une invitation lancée au greffon pour entrer dans un « vivre-ensemble ». Le collage de la paille et de la cendre chargées de symboles est pensé comme le greffon qui réveille une nouvelle vie et un nouveau sens. La toile, par sa rencontre avec la poésie, installe un monde festif, historique et intersubjectif. La thérapie pensée comme une greffe, parle d'un « être ensemble » et d'un dialogue vivant.

C'est toute la thérapie et ce qu'elle implique comme symbolisation qui pourrait être comprise comme la greffe du greffon sur la plante hôte. Nous pourrions dire que la greffe de la relation thérapeutique plante et rassemble la vie sur les « racines » du patient. C'est la plante hôte qui serait devenue infertile ou épuisée, et qui est ravivée par l'union avec le greffon. Dans l'art de Kiefer, nous pouvons imaginer la plante hôte comme étant le paysage ravagé des œuvres de Kiefer où les terres apparaissent à première vue arides. Ce sont (entre autres) les fragments de poèmes inscrits sur l'œuvre *Margarethe* qui servent à raviver l'espoir d'une fertilité, d'un dialogue après la blessure de la séparation. Par les symboles de la poésie, le greffon réveille une nouvelle vie, rendue possible chez la plante hôte.

La métaphore de la greffe pensée pour la psychothérapie déploie les mouvements de l'archéologique et du téléologique en préservant le passé sous la forme d'une racine, tout en apportant de la vie nouvelle sous la forme d'un

greffon. Après la greffe, la blessure guérit, mais la cicatrice reste visible et rappelle la blessure. Cette cicatrice sépare et lie en même temps. Elle parle d'une vie passée qui participe aussi à une vie nouvelle. La blessure cicatrisée devient un seuil, évoquant aussi la condition humaine.

Notons que dans le monde du travail quotidien, nous parlons de « greffe » comme d'une activité qui peut être complètement expliqué en terme de sciences naturelles. Le fermier et le botaniste exécutent une greffe-technique, c'est-à-dire qu'ils pensent leur travail comme une astuce de leur métier. Le néphrologue et le chirurgien effectuent une greffe dans une optique instrumentale, médicale, biologique. Quant à l'artiste et le thérapeute, leur greffe s'apparente davantage à une « greffe-symbolique », qui transcende la science et la technologie. Le miracle de la greffe signifie ici le miracle du dialogue et de la rencontre. Précisons que nous habitons d'abord dans le monde de la rencontre et que c'est à partir de celui-ci que nous pouvons aller vers celui de la technique. Par exemple, une personne en santé partira de sa maison pour aller travailler, et reviendra chez elle le soir pour raconter à sa famille, par exemple, sa journée. Nous oublions que la connaissance scientifique appartient en propre « au monde de la domesticité, de la vie sociale et historique, à cette dimension d'humanité qui constitue à la fois le point de départ et le lieu de retour de toute l'entreprise qui a pour objectif de la produire »<sup>255</sup>.

Mes expériences comme interne en psychologie vécues à la Clinique de Transplantation de l'Hôpital Notre-Dame me semblent pertinentes afin d'éclaircir cette distinction entre les deux types de greffes. Dans ce milieu d'internat, j'ai rencontré à la fois des patients en attente d'une greffe, des donneurs en contexte de don vivant et des patients en suivi post-greffe. Un suivi

---

<sup>255</sup> Thiboutot, C. *EPR*, p.IX.

post-greffe avec une patiente greffée depuis maintenant 10 ans m'a particulièrement marqué. Lors des premières rencontres, elle me racontait avec une grande tristesse – et aussi un soulagement – qu'elle n'avait jamais pu nommer à l'époque son ambivalence vis-à-vis le fait de recevoir le don rénal d'un des membres de sa famille. À cette époque, il n'y avait pas encore d'évaluation psychologique offerte aux paires donneurs-receveurs.

Je me souviens des propos de ma superviseure, la psychologue Dre Stéphanie Fournier, expliquant d'une façon simple et juste au patient rencontré dans le contexte d'une évaluation psychologique pré-greffe qu'il s'agissait d'une rencontre différente de celle qu'il pouvait connaître avec les nombreux rendez-vous médicaux à l'hôpital. Plus précisément, sa proposition était de leur offrir « un espace de parole, qui ne se voulait pas être un test ». Cette offre et cette formulation de ma superviseure me semblent bien précieuses dans le cadre de mon écriture concernant la distinction entre la greffe-technique et la greffe-symbolique. Précisons que dans ce contexte, les deux types de greffe ont leur importance. Bien évidemment, l'expertise de l'équipe médicale concerne la greffe-technique, impliquant de nombreux examens médicaux pré-greffe, des informations au niveau des risques et des bénéfices de la chirurgie et de la convalescence. De plus en plus, la « greffe-symbolique » prend de son importance dans cette clinique. Cette greffe se déploie dans le monde de la rencontre et nécessite un accueil et un espace empreint d'hospitalité pour les joies, les craintes et la symbolique du don, par ailleurs bien unique pour chaque couple de donneur et de receveur.

Cette greffe « médicale » et « technique » nous semble impartie à l'élaboration d'une greffe se déroulant au niveau « psychique et symbolique ». Je me souviens avoir reçu une requête médicale pour un suivi pré-greffe en psychologie pour

une patiente. C'était une receveuse en contexte de don vivant, présentant des symptômes anxio-dépressifs. Quand j'ai rencontré cette patiente, elle se dévoila de plus en plus sur ce que l'éventuelle greffe venait ébranler dans son histoire de vie et ses relations. Elle m'expliqua que sa potentielle donneuse, sa sœur, avait représenté pour elle une « figure maternelle » importante durant toute sa vie. En explorant la symbolique du don, il lui apparut plus clair que ce geste représentait « concrètement », pour elle, « un énorme réconfort », faisant écho à toutes les fois où sa sœur avait pris soin d'elle dans le passé. La patiente ressentit le besoin de partager cette symbolique du don à sa sœur, ce qui apaisa son anxiété et ses affects dépressifs. Elle me raconta dans les séances qui suivirent qu'elle se sentait plus connectée à son vécu relatif à l'éventuelle greffe, tout en se permettant une plus grande bienveillance envers ses sentiments complexes liés tant à la « greffe-technique », qu'à la « greffe-symbolique ».

Ces expériences avec ces deux patientes m'ont permis de constater – à la fois avec une patiente n'ayant pas eu d'espace pour « se dire » et une patiente ayant pu en bénéficier – toute l'importance de cet espace de parole. Ce mandat me semble dépasser l'expertise médicale, et ces rencontres avec mes patients et l'équipe médicale a contribué à mieux définir mon rôle d'interne en psychologie dans un contexte hospitalier.

## CONCLUSION

Par notre méthode inspirée des écrits de l'herméneute et phénoménologue G.-H. Gadamer, nous disions au début de notre essai que « *comprendre, c'est appliquer* », et que nous sommes toujours impliqués dans l'événement de compréhension. Ce dialogue entre l'art de Kiefer et l'art de la psychothérapie a sans aucun doute inspiré la psychologue en devenir que je suis. Je me suis en effet sentie impliquée et surprise dans mon projet d'écriture. Mes découvertes, les questions qui m'accompagnaient et les conversations avec mes collègues et mes professeurs m'ont réellement concernées et habitées.

À certains moments de mon parcours doctoral, mon essai m'aura permis de réfléchir à un aspect essentiel de la psychologie clinique, celui de l'aménagement de l'espace psychothérapique – si crucial dans l'accueil hospitalier de mes patients. Mon imaginaire a été marqué par le cabinet du Dr Freud, ce premier espace de psychothérapie, avec son fameux divan, ses tapis, ses œuvres d'art et sa collection de statuettes anciennes. Cet espace était certes chargé, mais aussi accueillant, vivant et habité. Tant par l'art de Kiefer que par la psychanalyse de Freud, notre essai a développé l'idée selon laquelle *un lieu habité et hospitalier invite à se raconter*.

J'aimerais dire quelques mots plus personnels quant à l'aménagement de mon premier bureau lors de mon internat terminal à l'Hôpital Notre-Dame, à la Clinique de Transplantation. Dans ce grand hôpital, j'ai eu le privilège d'avoir

mon bureau – et aussi la confiance de ma superviseure – afin d'aménager simplement cet espace, afin que je m'y sente confortable.

Voici quelques fragments de mon journal au début de mon internat en septembre 2014 :

*Chaque matin, je suis happée par mon entrée à l'hôpital du Pavillon Lachapelle. J'y vois des personnes fatiguées, malades, en jaquettes d'hôpital et des proches qui attendent à l'entrée. C'est un nouvel endroit pour moi. Je traverse de longs corridors pour me rendre jusqu'à mon bureau. Quelle chance d'avoir mon premier bureau ! Même si les murs bleu poudre sont vides et couverts de trous, j'y vois une multitude de possibilités. Rapidement, l'aménagement de mon bureau devient pour moi une priorité afin de me sentir confortable dans mon lieu de travail et d'offrir un espace accueillant et vivant à mes patients.*

*La première semaine, j'ai acheté un beau papier japonais grand format. C'est un papier unique, marqué d'impressions répétées. J'ai installé ce papier japonais sur le mur, du côté du patient, ce qui évoque pour moi la « langue » unique de chacun d'eux.*

*Du côté du patient, j'ajoute aussi une lampe sur une petite table. Avant chaque rencontre, je prends l'habitude de tourner la lampe de mon bureau vers le patient, pour éclairer ce coin de rencontre et mettre « en lumière » le patient. Le « côté thérapeute » est un peu plus dans l'obscurité. J'accroche sur ce côté du mur, à la vue du patient, une aquarelle de Paul Klee, « Aux portes de Kairouan » (1914), évoquant son voyage en Tunisie. Je choisis cette peinture qui me parait faire écho à la thérapie et au voyage qu'elle implique.*

*J'ai seulement une fenêtre très haute et inaccessible. Ça me déçoit... dans un bureau de psychologue, la fenêtre m'apparaît essentielle. Elle montre l'horizon, la température, et certains patients y reflètent leurs humeurs, leur espoir/désespoir.*

*J'ajoute quelques plantes sur mes meubles et mes tablettes. Je constate à quel point il s'agit pour moi d'aménager et d'habiter un espace qui ressemble à celle d'une maison hospitalière. Je souhaite que mon bureau contraste avec l'anonymat et la stérilité des corridors et des chambres d'hospitalisation.*

Cet aménagement chaleureux a été le point de départ d'une élaboration de l'une de mes patientes, qui soulignait comment elle réaménageait actuellement sa maison en intégrant l'héritage de meubles et d'objets d'un proche décédé. Les préoccupations de ma patiente par rapport aux aménagements de mon bureau et de sa maison faisaient écho aussi à sa manière d'habiter son monde intime à travers ce deuil. Par ailleurs, ces réflexions m'ont amené à constater que certains patients étaient « malades » dans leur façon d'habiter (le monde et leur maison). Certains n'éprouvaient aucun plaisir à séjourner quotidiennement parmi les « choses » qui les entouraient. De la même manière que le cabinet de Freud pouvait évoquer sa présence, il nous paraît évident que l'aménagement des lieux dans lesquels nous habitons évoque une manière d'être-au-monde. En ce sens, c'est par cette expérience à l'hôpital et le thème (important) de la fondation d'un nouvel espace dans mon essai que j'aspire à aménager un jour mon bureau de psychologue, afin de poursuivre ces réflexions sur le thème de l'hospitalité dans le lieu et la relation thérapeutique.

Par ailleurs, les œuvres d'art peuvent nous en apprendre beaucoup sur le thème de l'hospitalité. Nous comprenons l'œuvre d'art comme une *demeure* en tant qu'elle invite et rassemble. C'est une invitation pour le visiteur à se manifester et

à trouver la bonne distance avec elle. Le visiteur cherche une parole révélatrice dans l'intimité d'une rencontre. L'art qui n'est pas dans la conversation n'est pas de l'art. Il s'agit d'une question adressée à l'autre, d'une recherche de la parole de l'autre. L'œuvre d'art nous propose une perspective ouverte que nous pouvons habiter, afin de réfléchir et d'examiner notre vie intime.

Les ateliers et les œuvres de Kiefer nous apparaissent comme des demeures hospitalières et plus précisément comme des lieux de rassemblements de ruines, où est « réunit ce qui est séparé »<sup>256</sup>, comme nous le dit Kiefer. Ces ruines peuvent être lues, interprétées et c'est de cette manière qu'elle rassemble. De plus, devant ces œuvres d'art, notre monde humain se dilate et se concentre ; tout ce que nous avons lu, appris et aussi nos souvenirs se trouvent concentrés pour être rencontrés. Quand une œuvre nous inspire, elle atteint en quelque sorte une concentration de notre être culturel. Interpréter l'art de Kiefer, c'est être présent à notre monde culturel, c'est vivre et revivre le point d'origine et le point de fuite de notre condition d'êtres-au-monde.

Les cours que nous avons suivis avec le professeur B. Jager nous ont inspiré pour penser les œuvres d'art de Kiefer comme une *demeure festive*. À première vue, il serait bien étrange de penser son art comme étant « festif ». Ses tableaux montrent des lieux gris, des champs ravagés, abordant le terrible héritage de la Shoah. Mais son œuvre est hospitalière par le seuil qu'elle installe et ouvre afin d'accueillir la reprise de dialogues abordant des thèmes difficiles et « différents ». Les psychothérapeutes peuvent sans aucun doute s'inspirer de cette narration de thèmes tabous, souffrants et lourds à porter. Son art nous invite en effet à nous en approcher et à nous intéresser à cette mémoire « en ruines ».

---

<sup>256</sup> Cohn, D. *Op. cit.*, p.23.

*Les œuvres d'art de Kiefer sont festives en tant qu'elles œuvrent, qu'elles fêtent l'intervalle et célèbrent les différences. Par la métaphore de la greffe-symbolique, l'œuvre de Kiefer réalise tout un effort pour faire fructifier l'intervalle entre le ciel et la terre, les poètes juifs et allemands, les différentes générations de l'avant-guerre et de l'après-guerre. Les arts et les humanités nous montrent comment nous lier à ce qui est différent de nous, à ce qui est autrement souffrant, inacceptable ou tabou.*

Kiefer nous fait penser à ce que la psychothérapie offre – entre autres – au patient, soit un lieu hospitalier pouvant accueillir les blessures du passé, rassembler des narrations sur la souffrance de la perte et de la séparation. Son art nous propose d'adopter une attitude préoccupée dans notre manière de rendre le monde habitable, afin d'entretenir et de faire fructifier l'amour de la conversation, qui n'est rien d'autre que l'amour du rassemblement et de la création.

Contrairement au médecin, le thérapeute ne donne pas de « bons conseils ». B. Jager nous disait que le thérapeute était plutôt quelqu'un qui introduit une sorte de « baume » pour encourager ses patients à continuer à vivre même si la vie est parfois souffrante. Le thérapeute rappelle à ses patients qu'ils doivent faire un effort pour aller vers les autres et qu'ils peuvent mener une belle vie même s'ils trouvent des réponses imparfaites en thérapie. Comme le dit bien le psychologue C. Dolar dans sa thèse :

**Nous entendons l'art de la psychothérapie comme une conversation qui ne cherche pas à trouver des réponses effectives aux questions et désirs du patient, mais à permettre l'ouverture d'un espace fertile pour en faire des récits qui puissent être cultivés dans le dialogue**

thérapeutique et qui sont ultimement destinés à être cultivés dans le monde.<sup>257</sup>

À partir de la métaphore du seuil et de l'hospitalité, nous pourrions dire que les patients aux prises avec des problèmes psychopathologiques ne savent plus comment fréquenter, visiter et entrer en conversation. La psychopathologie pourrait être comprise comme une difficulté à rendre visite et à recevoir, à se manifester tout en laissant de la place pour l'autre. Par exemple, l'hôte ou le visiteur pourrait être que dans l'écoute ou la parole, ou encore être incapable de pivoter de l'attitude d'hôte à l'attitude d'invité. La thérapie est marquée par un début et une fin, ainsi qu'un rythme quotidien de rencontres. Nous pourrions dire que ce « rythme » est précisément ce qui caractérise le « temps humain », étant précisément interrompu par des seuils. La psychopathologie se caractérise plutôt par la perte de seuils, par la rigidité, par la répétition mécanique et compulsive. Nous pourrions parler de santé mentale lorsqu'une personne peut pivoter entre les attitudes de l'hôte et de l'invité, de la fête et du travail, du visiteur et de l'observateur. Rappelons également, au sens où l'entend Jager, que c'est à partir de notre ancrage dans l'habitation cosmique que l'on peut expérimenter et aller vers un monde universel. La modernité du psychologue a voulu renverser cet ordre, nous indiquant que notre « vraie maison » serait l'univers. Par son texte sur l'aménagement du cabinet de Freud, Jager nous a rappelé en quelque sorte que le « chez-soi » de la psychothérapie est le cosmos, le monde de la rencontre, des arts et des humanités, puisque ce lieu est fondamentalement hospitalier.

La psychothérapie offre un espace pour la reprise d'une conversation et propose une fréquentation rythmée, répétitive et intersubjective. *S'humaniser c'est entrer en conversation*. De la même manière, lorsque nous revisitons un mythe, un

---

<sup>257</sup> Dolar, C. *Op. cit.*, p.140.

poème ou une œuvre d'art, nous tentons d'y voir quelque chose de nouveau. En effet, cette rencontre structurée par un seuil est inépuisable. C'est l'hospitalité qui nous donne la possibilité de changer de point de vue et qui nous offre une place pour nous manifester.

Le thérapeute peut apprendre de l'attitude du visiteur devant une œuvre d'art, qui se tait et attend que cette œuvre lui « parle » et le « touche ». Bernd Jager précise que nous nous devons d'être plus modeste lorsque l'autre nous visite. Par exemple, lorsque nous recevons de la visite, l'hôte recule pour laisser entrer le visiteur dans sa maison. L'hôte se manifeste déjà par l'intérieur de sa maison et c'est ainsi que l'hôte laisse ses invités se manifester davantage. Cette trame éthique où l'hôte se révèle moins que l'invité gouverne toute relation hospitalière, comme celle de la relation thérapeutique.

D'ailleurs, l'attitude de « neutralité bienveillante » de l'analyste est constitutive d'une « passivité » bienveillante et accueillante permettant à la fois l'ouverture d'un champ d'expériences qui ne sera pas contesté pour le patient et la possibilité pour l'analyste de se laisser surprendre par tout fait inattendu. La psychanalyste Marie-France Dispaux explore la définition de la « neutralité bienveillante ». Elle semble rejoindre notre idée concernant l'attitude « modeste » de l'hôte (l'analyste) qui laisse son invité (le patient) se manifester davantage. Elle conclut son article en précisant :

Si je reprends les mots que j'ai utilisés au fil de l'exposé pour décrire les nuances de la neutralité au détour des séances, nous pouvons voir que chacun d'eux contient l'idée d'un espace intérieur et d'un temps de suspension : recul, écart, décalage, réserve. Pour ma part, je vois cet espace et ce temps comme faisant non seulement partie de

l'identité de l'analyste mais, plus que cela, comme en être le fondement.<sup>258</sup>

Cet imperceptible décalage créerait un espace tiers, où l'analyste est à la fois « pris tout entier dans le processus, ce qui se sent dans les interventions qui sont faites très librement, et en même temps observateur, en reprenant une image de Harold F. Searles dans une "réserve participante" »<sup>259</sup>.

\* \* \*

En dernier lieu, nous souhaitons relever les découvertes que l'écriture de cet essai a pu mettre en lumière, ainsi que les pistes possibles pour des recherches futures à partir de l'art de Kiefer.

Paul Ricoeur nous dit qu'une rencontre fertile avec ce qui est suffisamment étranger assure notre participation originale et singulière à la culture. En ce sens, écrire mon essai à partir de l'art de Kiefer me paraissait « suffisamment étranger », surtout par le monde qu'il ouvre à propos de la destruction de la guerre et l'effroi de la mort – qui me prenaient parfois en regardant ses œuvres.

Par ailleurs, j'ai aussi été surprise de découvrir la psychanalyse de Freud sous un autre angle, par son approche phénoménologique *implicite* à travers la description détaillée de ses rencontres avec ses patients et dans sa manière de fonder un lieu habité et hospitalier par son cabinet.

---

<sup>258</sup> Dispaux, M-P. La neutralité à l'épreuve de la clinique au quotidien, *Revue française de psychanalyse*, 3(71), 2007, p.684.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.678.

L'œuvre *Fleur de cendre* de Kiefer a été particulièrement inspirante pour explorer le thème de la création d'un nouvel espace et les perspectives de l'archéologique et du téléologique. À partir de cette œuvre, nous avons tenté de révéler une interprétation amplifiante, implicite dans la psychanalyse de Freud, surtout à titre de mouvement téléologique de la conscience.

L'art de Kiefer nous a amené à penser l'événement de sens en thérapie comme une création culturelle, une sorte de liaison et de rassemblement, de symbolisation et de « possibilisation », archéologique aussi bien que téléologique. Le mouvement de l'archéologique et du téléologique nous apprend que les patients peuvent plonger dans l'abîme d'une mémoire blessée, mais peuvent en même temps tisser de la vie nouvelle. Nous avons insisté sur l'importance de la vie créative du patient et de la possibilité pour le patient de « faire-œuvre-de-soi » en thérapie.

Nous tenons à mentionner que d'autres horizons inexplorés se dessinent à partir de l'art de Kiefer et de l'art de la psychothérapie. Ces œuvres sont ouvertes à une infinie lecture et à des visites subséquentes. Nous aurions pu explorer à partir de l'art de Kiefer le thème de la mélancolie, qui m'apparaît être un thème assez vague pour plusieurs psychologues. De la même manière que les thèmes de la fertilité et des ruines cohabitent dans les œuvres de Kiefer, une ambiguïté quant aux thèmes de la mélancolie et du deuil semble être présente dans son art. Il nous vient en tête l'ouvrage de Freud, *Deuil et mélancolie* (1917), lequel pourrait être pensé avec certaines œuvres de Kiefer.

Nous constatons que plusieurs œuvres anciennes de Kiefer, et d'autres plus récentes, montrent un polyèdre rappelant celui de la gravure de Dürer, *Melancholia* (1514). Nous avons retrouvé une entrevue éclairante à ce sujet, où le

critique d'art et le muséologue français, Paul Ardenne, questionne Kiefer à savoir si son travail était dans l'ensemble habité par la mélancolie, la nostalgie d'un monde englouti et d'un sens perdu. Kiefer lui répond : « Certainement. C'est une question de culture, la bile noire. "Nostalgie" a un sens péjoratif et réducteur en allemand. Disons *sehnsucht* : elle se dirige vers le passé autant que vers le futur c'est lié ; ça élargit jusqu'à la dissolution »<sup>260</sup>. Cette réponse fait écho aux perspectives de l'archéologique et du téléologique et abordent du même coup le thème du pardon qui délie et de la promesse, qui lie.

Comme le dit Kiefer, son travail par l'art est traversé par la mélancolie. Particulièrement lorsque nous nous attardons au collage du plomb dans plusieurs de ses œuvres et de la symbolique qu'il évoque. Ce matériau est associé à la mélancolie. Dans le livre du philosophe et historien Raymond Klibansky (et al.), *Saturne et la mélancolie études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art* (1989), on trouverait d'ailleurs bien des échos aux symboles présents dans les œuvres de Kiefer. Autant de symboles et/ou de matériaux (le plomb, la bile noire, Saturne) qui évoquent le thème de la mélancolie et qui pourraient être explorés dans un autre registre que celui du jeu ou de la créativité (par exemple de la psychopathologie).

Suite à l'écriture de notre essai, nous dirions que même si le thème de la mélancolie traverse l'œuvre de Kiefer, elle est aussi chargée d'un *télos* et d'une ouverture vers la transformation. Pensons à la transsubstantion du plomb en or chez les alchimistes. D'ailleurs, cette transsubstantion se rapproche de la transformation de la psychopathologie en mieux-être. L'alchimie et la psychanalyse partagent des valeurs préscientifiques et évoquent des phénomènes intersubjectifs qui pourraient être encore explorés.

---

<sup>260</sup> Ardenne, P. *Sternenfall = Chute d'étoiles / Anselm Kiefer*, p.321.

**Pour conclure, il nous paraît essentiel que plusieurs recherches encore à venir empruntent ce détour par les œuvres culturelles. Celles-ci divergent des sentiers habituels de la psychologie moderne, mais nous sommes convaincus que le monde des arts et des humanités peut être revisité, cultivé et transmis de manière créative afin d'éclairer d'une autre façon le travail thérapeutique des psychologues.**

## BIBLIOGRAPHIE

### Liste de références citées dans le corps de l'essai

#### a) Ouvrages sur l'œuvre d'Anselm Kiefer

A.D.E.A. (2010-2011). *Histoire de l'Art Contemporain 2er semestre 2010 / 2011*.  
Récupéré le 18 novembre 2012 de <http://www.ageron.net/wp-content/uploads/2011/09/20102011.pdf>.

Arasse, D. (2007). *Anselm Kiefer*. Paris, Fr. : Éditions du Regard.

Arasse, D et A. Kiefer. (2010). *Rencontres pour mémoire*. Paris, Fr. : Éditions du Regard.

Ardenne, P. (2007). *Sternenfall = Chute d'étoiles / Anselm Kiefer*. Paris, Fr. : Éditions du Regard.

Balestra, R. [s.d.]. *Quelques artistes contemporains et la question de la mémoire*.  
Récupéré le 18 novembre 2012 de <http://www.ac-nice.fr/ia006/eac/eacgu p/File/PDFAV/Memoires et artistes contemporains.pdf>.

Cohn, D. (2012). *Anselm Kiefer, ateliers*. Paris, Fr. : Éditions du Regard.

Colonna-Césari, A. (2011). *Anselm Kiefer : « La nature de l'art est de se mettre en danger »*. Récupéré le 10 décembre 2012 de <http://www.lexpress.fr/culture/art/anselm-kiefer-la-nature-de-l-art-est-de-se-mettre-en-danger-965517.html>.

- De Visscher, J. (2006). En attendant Albertine : Une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust. *Cahiers du CIRP*, 1, 12-22.
- Furgang, L. (2008). *The City That Never Sleeps*. (Mémoire de maîtrise). The University of New South Wales. Récupéré le 15 novembre 2014 de [http://www.researchgate.net/publication/265483769\\_The\\_City\\_That\\_Never\\_Sleeps](http://www.researchgate.net/publication/265483769_The_City_That_Never_Sleeps).
- Galerie Yvon Lambert. (2010). *Reviews*. Récupéré le 25 mai 2011 de [http://www.yvon-lambert.com/artists/reviews/an\\_kiefer\\_pr.pdf](http://www.yvon-lambert.com/artists/reviews/an_kiefer_pr.pdf).
- Gignoux, S. (21-22 octobre 2006). *Rencontre avec... Anselm Kiefer le bâtisseur*. Récupéré le 5 juin 2012 de <http://www.la-croix.com/Archives/2006-10-21/Rencontre-avec-Anselm-Kiefer-le-batisseur-de-memoire-NP-2006-10-21-274781>.
- Huysen, A. (2011). *La hantise de l'oubli : Essais sur les résurgences du passé*. Paris, Fr. : Éditions Kimé.
- Kiefer, A. (2011). *L'art survivra aux ruines*. Paris, Fr. : Éditions du Regard.
- Lauterwein, A. (2006). *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*. Paris, Fr. : Éditions du Regard.
- Kiefer, A et M. Auping. (2005). *Anselm Kiefer : heaven and earth*. Forth Worth, U.S.A. : Modern Art Museum of Fort Worth, in association with Prestel.
- Leroux, G. (Juillet-Août 2006). Cosmos et mémoire: les icônes d'Anselm Kiefer. *Spirale: arts, lettres, sciences humaines*, n° 209, 9-36.
- Lévy, B. (2005-2006). Anselm Kiefer: celui qui croyait au ciel, celui qui n'y croyait pas. *Vie des Arts*, 50(201), 32-40.

Tzitzis, S. (2006). *La mémoire, entre silence et oubli*. Québec, Can. : Presses de l'Université Laval.

*b) Références complémentaires*

Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris, Fr. : Payot et Rivages.

Arendt, H. (1961). *Condition de l'homme moderne*. Paris, Fr. : Calmann-Lévy.

Arendt, H. (2002). *Les origines du totalitarisme ; Eichmann à Jérusalem*. Paris, Fr. : Gallimard.

Aulagnier-Spairani, P. (1967). La spécificité d'une demande d'aide ou la première séance. *Interprétation*, 1(2), 3-22.

Bachelard, G. (1938). *La formation de l'esprit scientifique*. Paris, Fr. : Librairie Philosophique J. Vrin.

Bachelard, G. (1938). *La psychanalyse du feu*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard, Collection Folio Essais.

Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris, Fr. : Librairie José Corti.

Bachelard, G. (1936). *La dialectique de la durée*. Paris, Fr. : Boivin.

Bachelard, G. (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Fr. : Librairie José Corti.

Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris, Fr. : Librairie José Corti.

- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France, Quadrige.
- Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France, Quadrige.
- Bachelard, G. (1988). *Le droit de rêver*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. (1988). *Fragments d'une poétique du feu*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France.
- Bordeleau, E. (2008). De l'ex-expression de soi à l'événement de la compréhension. *Collection du CIRP*, 3, 4-13.
- Chevalier, J. et A. Gheerbrant. (1982). *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Fr. : R. Laffont.
- Cohen, L. (2000). Paul Celan : « chronique de l'antimonde ». Paris, Fr. : J.-M. Place.
- Dispaux, M-P. (2007). La neutralité à l'épreuve de la clinique au quotidien. *Revue française de psychanalyse*, 3(71), p.669-685.
- De Visscher, J. (2007). Tradition, continuité, créativité. *Cahiers du Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques*, 2, 1-7.
- Dolar, C. (2013). *La psychothérapie comme dialogue animé par les mythes de l'autre*. (Thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Fiasse, G. (2008). *Paul Ricoeur : de l'homme faillible à l'homme capable*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.

Freud S. et J. Breuer (1895/1973). *Études sur l'hystérie*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France. Trad. A. Berman.

Freud, S. (1916-1917). *Introductory lectures on psychoanalysis*. New York, U.S.A. : W. W. Norton.

Freud, S. (1926). *L'Interprétation du rêve*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.

Freud, S. (1950). *The question of lay analysis ; an introduction to psychoanalysis*. New York, U.S.A. : Norton.

Freud, S. (1956). *La naissance de la psychanalyse, lettres a Wilhelm Fliess*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.

Freud, S. (1963). *Au-delà du principe de plaisir*. Dans : *Essais de Psychanalyse*. Paris, Fr. : Payot.

Freud, S. (1967). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris, Fr. : Payot.

Freud, S. (1970). *La technique psychanalytique*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.

Freud, S. (2010). *Cinq psychanalyses*. Paris, Fr. : Payot & rivages.

Freud, S. (2011). *A general introduction to psychoanalysis*. New York, U.S.A. : Barnes & Noble.

Freud, S. (2011). *Deuil et mélancolie*. Paris, Fr. : Payot & Rivages.

Freud, S. *et al.* [s.d.]. *The standard edition of the collected works of Sigmund Freud*. London, Eng. : Hogarth Press.

Gadamer, H.-G. (1976). *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil, Ordre Philosophique.

Gadamer, H.-G. (2002). *Les chemins de Heidegger*. Paris : Vrin.

Gravereau, L. [s.d.]. [Texte inédit]. Université du Québec à Montréal.

Grondin, J. (1999). *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris, Fr. : Cerf.

Gundlach, H. (Juin 2011). *Wilhelm Wundt (1832-1920). La science des faits de conscience*. Récupéré le 5 juin 2012 de [http://www.scienceshumaines.com/wilhelm-wundt-1832-1920-la-science-des-faits-de-conscience\\_fr\\_22545.html](http://www.scienceshumaines.com/wilhelm-wundt-1832-1920-la-science-des-faits-de-conscience_fr_22545.html).

Guay, D. (2005). *Étude du narcissisme dans un cadre de psychothérapie psychanalytique par l'art*. (Thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.

Heidegger, M. (1927). *Être et temps*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard, Tel.

Heidegger, M. (1958). *Essais et conférences*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard, Tel.

Heidegger, M. (1962). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard, Tel.

Hentsch, T. (2005). *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal, Can. : Presses de l'Université de Montréal.

Jager, B. (1996). The Obstacle and the Threshold : two fundamental metaphors governing the natural and the human sciences. *Journal of Phenomenological Psychology*, 27(1), 26-48. Trad. de A. Martinez.

Jager, B. et A. Bourgeault. (2004). Le cabinet du Dr Freud : La formation de l'esprit scientifique et les débuts de la psychothérapie. Dans : *Les Cahiers Gaston Bachelard*, Éditions Universitaires de Dijon, n° 6, 11-24.

Jager, B. (2004). Rilke's archaic torso of Apollo: about coming into the presence of a work of art. *Journal of Phenomenological Psychology*, 34(1), 79-98.

Jager, B. (2006). Note sur Anselm Kiefer 1 : L'art et la perception ; considérations phénoménologiques. Texte Inédit.

Jager, B. (2006). Note sur Anselm Kiefer 2. Texte Inédit.

Jager, B. (2011). La naissance d'amour et l'origine du monde humain ; Platon et Freud sur le mythe d'Aristophane. Texte inédit. Trad. De Blouin, P.

Jager, B. (15 novembre 2011). Réflexion sur la métaphore à partir d'Ortega y Gasset. Texte inédit.

Jones, E. (2006). *La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud : Tome 1, Les jeunes années 1856-1900*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.

Jones, E. (2006). *La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud : Tome 3, Les dernières années de sa vie 1919-1939*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.

Klee, P. (1985). *Théorie de l'art moderne*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard.

Klibansky, R., Panofsky, E. et F. Saxl. (1989). *Saturne et la mélancolie études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard.

Le Pichon, Y. (1991). *Le musée retrouvé de Sigmund Freud*. Paris, Fr. : Stock.

Merleau-Ponty, M. (1964) *L'œil et l'esprit*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard.

Moreau R, M. (2011). *Freud collectionneur*. Paris, Fr. : Campagne Première.

Resnais, A. (2003). *Nuit et Brouillard*. [DVD]. Irvington, É.-U. : Criterion Collection.

Ricoeur, P. (1965). *Le conflit des interprétations*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1991). *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1995). *De l'interprétation : essais sur Freud*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil, l'Ordre Philosophes.

Rilke, R. M. (1985). *Lettres à un jeune poète*. Paris, Fr. : B. Grasset.

- Roussillon, R. (2007). *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*. Issy-les-Moulineaux, Fr. : Elsevier Masson.
- Roussillon, R. (2008). La perlaboration et ses modèles. *Revue française de psychanalyse*, Issue 3, 72, 855-867.
- Scarfone, D. (Automne 1992). Psyché étendue. *Revue de psychanalyse*, n° 1 - Le Divan, 13-21.
- Thiboutot, C. (2004). *Esquisse d'une phénoménologie de la rêverie vers l'enfance d'après l'œuvre de Gaston Bachelard : une alternative de parcours épistémologique*. (Thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Thiboutot, C. (2004). Psychanalyse et poético-analyse. Dans : *Les Cahiers Gaston Bachelard*, Éditions Universitaires de Dijon, n° 6, 36-52.
- Wertz, F. J. (1993). The Phenomenology of Sigmund Freud. *Journal of Phenomenological Psychology*, 24(2), 101-129.
- Winnicott, D.W. (1971). *L'enfant et sa famille : les premières relations*. Paris, Fr. : Payot.
- Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et réalité : l'espace potentiel*. Paris, Fr. : Gallimard. Trad. de l'anglais par Monod, C. et Pontalis, J.-P.
- Winnicott, D. W. (2010). *Les objets transitionnels*. Paris, Fr. : Payot et Rivages.

Références non citées dans le corps de l'essai

a) *Ouvrages sur l'œuvre d'Anselm Kiefer*

Biro, M. (1998). *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*. Cambridge, Ang. : University Press.

Brousseau, L. (2011). *Terre d'étoiles: poèmes brefs, inspirés des œuvres d'Anselm Kiefer*. Montréal, Can. : Éditions du passage.

Celant, G. (2007). *Anselm Kiefer*. Milan, Italie : Skira Editore.

Celant, G. (2011). *Anselm Kiefer : Salt of the Earth*. Milan, Italie : Skira Editore.

Cohn, D. (2009). Anselm Kiefer, un parcours en perspectives (entretien avec Philippe Mesnard). *Communications*, 85(25), 117-125.

Dagen, P. (2007). *Anselm Kiefer au Grand Palais : sternenfall : chute d'étoiles*. Paris, Fr. : Éditions du Regard.

Fouquet, L. (2001). Le bris des vases. *ETC*, n° 53, 56-59.

Gaillard, C. (Décembre 2006). Peinture et parole. *Les carnets d'Hermès*, n° 1, 13-17.

Kiefer, A. et Götz, A. (1991). *The books of Anselm Kiefer 1969-1990*. New York, É.-U. : G. Braziller.

Kiefer, A., Coleno, N et K. Veyrunes. (2002). *Kiefer s'attaque à la matière*. Paris, Fr. : Éditions du Regard : SCÉRÉN-CNDP.

Kiefer, A. (2007). *Anselm Kiefer au Louvre*. Paris, Fr. : Éditions du Regard : Musée du Louvre.

Lopez-Pedraza, R. (1996). *Anselm Kiefer the psychology of after the catastrophe*. New York, É.-U. : G. Braziller.

Ministère de la culture et de la communication. (2007). *Monumenta 2007 : Anselm Kiefer*. Récupéré le 13 février 2011 de <http://archive.monumenta.com/2007/>.

Musée du Louvre. (2007). *Anselm Kiefer au Louvre*. Paris, Fr. : Éditions du Regard : Musée du Louvre.

Ouellet, M. (2011). *Mélancolie du livre illisible Le présentisme à l'épreuve de l'art*. (Mémoire de maîtrise inédite). Université du Québec à Montréal.

Rosenthal, M. (1987). *Anselm Kiefer*. Chicago, É.-U. : Art Institute of Chicago.

Saltzman, L. (1999). *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*. New York, É.-U. : Cambridge University Press.

#### *b) Références complémentaires*

Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris, Fr. : Gallimard.

Arendt, H. (1989). *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Paris, Fr. : Gallimard.

Arendt, H. (2000). *La philosophie de l'existence et autres essais*. Paris, Fr. : Payot.

- Arendt, H. (2002). *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence? : suivi de L'existentialisme français et de Heidegger le renard*. Paris, Fr. : Payot et Rivages.
- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes*. Paris, Fr. : Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1961). *La flamme d'une chandelle*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France, Quadrige.
- Bédarida, F. (2001). Une invitation à penser l'histoire : Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire et l'oubli. *P.U.F./Revue historique*, 3(619), 731-739.
- Blanchot, M. (1962). *L'attente, l'oubli*. Paris, Fr. : Gallimard.
- Bourdeleix-Manin, A.-L. [s.d.]. Une lecture phénoménologique-herméneutique du musée des beaux-arts, à partir des récits de visiteurs. *La recherche en éducation muséale : actions et perspectives*, Éditions MultiMondes, 277-294.
- Bourdin, D. (1999). *Janine Chasseguet-Smirgel*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France.
- Brague, R. (1999). *Europe, la voie romaine*. Paris, Fr. : Gallimard.
- Celan, P. (1987). *Pavot et mémoire*. Paris, Fr. : C. Bourgois.
- Celan, P. (1991). *Grille de parole*. Paris, Fr. : C. Bourgois. Trad. de l'allemand par Martine Broda.
- Charbonnier, G. (1959). *Le monologue du peintre*. Paris, Fr. : Julliard.

- Csikszentmihalyi, M. (2006). *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris, Fr. : Robert Laffont.
- Daldry, S. (2009). *Le liseur*. [DVD]. Montréal, Can. : Alliance Vivafilm.
- Davis, M. et D. Wallbridge. (1992). *Winnicott : introduction à son œuvre*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France.
- De Visscher, J. (2001, Automne). The longer one hesitates before the door the stranger one becomes. *Journal of Phenomenology Psychology*, 32(2), 1-17.
- De Visscher, J. (2007). *La personne : Liberté et historicité*. Texte inédit.
- De Visscher, J. [s.d.]. *Le corps et les choses comme points d'ancrage dans notre monde*. Texte inédit.
- De Visscher, J. [s.d.]. *Destinations, signes, symboles*. Texte inédit.
- Durand, G. (1981). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à une archétypologie générale*. Paris, Fr. : Dunod.
- Ferenczi, S. (2006). *Le traumatisme*. Paris, Fr. : Payot et Rivages.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris, Fr. : Gallimard.
- Fredette, M. C. (2007). *La plainte poétique et la plainte mélancolique: étude herméneutique du phénomène de la plainte d'après une interprétation du mythe d'Orphée et du mythe des sirènes*. (Thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.

- Frey, D. (2008). *L'interprétation et la lecture chez Ricoeur et Gadamer*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.
- Gadamer, H.-G. (1987). *Qui suis-je et qui es-tu? commentaire de Cristaux de souffle de Paul Celan*. Paris, Fr. : Actes Sud.
- Gadamer, H.-G. (1996). *L'héritage de l'Europe*. Paris, Fr. : Rivages.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Gadamer on Celan: "Who am I and who are you?" and other essays*, New York, U.S.A. : State University of New York Press.
- Gombrich, E. H. (1997). *Histoire de l'art*. Paris, Fr. : Gallimard.
- Grondin, J. (1987). *Le tournant dans la pensée de M. Heidegger*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France.
- Grondin, J. (2003). *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.
- Grondin, J. (2011). *L'herméneutique*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.
- Halpern, C. (2010). *Lilith, l'épouse de Satan*. Paris, Fr. : Larousse.
- Heidegger, M. (1967). *Qu'appelle-t-on penser ?* Paris, Fr. : Presses universitaires de France. Trad. Aloys Becker et Gérard Granel.
- Heidegger, M. (1976). *Questions II et IV*. Paris, Fr. : Gallimard.
- Heidegger, M. (2009). *Remarques sur art-sculpture-espace*. Paris, Fr. : Éditions Payot et Rivages.

Husserl, E. (1935). *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Paris, Fr. : Éditions Hatier.

Jager, B. (1971). Horizontalité and verticalité : an exploration into lived space. Dans : *Duquesne Studies in Phenomenological Psychology, I*, Pittsburgh, É.-U. : Duquesne University Press, 212-235.

Jager, B. (1987). Imagination and inhabitation from Nietzsche via Heidegger to Freud. Dans : Murray, E. (Ed.), *Imagination and phenomenological psychology*, Atlantic Highlands, NJ, É.-U. : Humanities Press, 109-139.

Jager, B. (1997). Concerning the festive and the mundane. *Journal of Phenomenological Psychology, 28(2)*, 196-234. Trad. de P. Boulin.

Jager, B. (1999). Metabletics and the art of psychotherapy. Dans Van Den Berg, *Metabletics : J.H. van den Berg's Historical Phenomenology*, Pittsburgh, U.S.A. : The Simon Silverman Phenomenology Center, Duquesne University, 1-15.

Jager, B. (Automne 2001). Psychology and Literature : An Introduction. *Journal of Phenomenology, 32(2)*, 103-117.

Jager, B. (Automne 2001). The Birth of Poetry and the Creation of a Human World : An Exploration of the Epic of Gilgamesh. *Journal of Phenomenology, 32(2)*, 131-154.

Jager, B. [s.d.]. Psychology and the Spirit of Classical Humanism : An Exploration of the Myth of Prometheus. Texte inédit.

Jankélévitch, V. (1986). *L'imprescriptible*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil.

Jones, E. (2006). *La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud : Tome 2, Les années de maturité 1901-1919*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.

Kandinsky, W. (1971). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris, Fr. : Denoël-Gonthier.

Klein, J.-P. (1997). *L'art-thérapie*. Paris, Fr. : Presses Universitaires de France.

Koyré, A. (1966). *La légende de l'être : langage et poésie chez Heidegger*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard, Tel.

Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Fr. : Librairie Arthème, Fayard.

Kristeva, J. (1999). *Le génie féminin : la vie, la folie, les mots : Hannah Arendt*. Paris, Fr. : Fayard.

Lavaud, L. (Éd.). (1999). *L'image*. Paris, Fr. : Flammarion.

Legros, R. (1990). *L'idée d'humanité introduction à la phénoménologie*. Paris, Fr. : Éditions B. Grasset.

Lenoir, B. (Éd.). (1999). *L'œuvre d'art*. Paris, Fr. : Flammarion.

Le Scouarnec, R.-P. (2007). Habiter Demeurer Appartenir. *Collection du CIRP, 1*, 79-114.

Lévinas, E. (2008). *Paul Celan de l'être à l'autre*. Saint-Clément-de-Rivière, Fr. : Éditions Fata Morgana.

Maldiney, H. (1986). *Art et existence*. Paris, Fr. : Klincksieck.

Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Fr. : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1983). *Le visible et l'invisible ; suivi de Notes de travail*. Paris, Fr. : Gallimard.

Milner, M. B. (1976). *L'inconscient et la peinture : une approche psychanalytique du dessin chez l'enfant et l'adulte*. Paris, Fr. : Presses universitaires de France.

Minkowski, E. (1936). *Vers une cosmologie : fragments philosophiques*. Paris, Fr. : Aubier.

Ortega y Gasset, J. (2008). *La déshumanisation de l'art*. Cabris, Fr. : Sulliver.

Picoche, J. (1994). *Le Robert : dictionnaire étymologique du Français*. Paris, Fr. : Dictionnaire le Robert, Les Usuels de Poche.

Platon. (1964). *Le banquet/Phèdre*. Paris, Fr. : Garnier-Flammarion.

Porée, J. (2009). La philosophie au miroir de la psychanalyse. *Laval théologique et philosophique*, 65(3), 405-429.

Quintin, J. (2005). *Herméneutique et psychiatrie: pouvoirs et limites du dialogue*. Montréal, Can. : Liber.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil.

Rilke, R.-M. (1966). *Œuvres*. Paris, Fr. : Éditions du Seuil.

Saint-Exupéry, A. (1980). *Le petit prince*. Paris, Fr. : Éditions Gallimard, Folio junior.

Salanskis, J.-M. (1997). *Heidegger*. Paris, Fr. : Les Belles Lettres.

Séguin-Fontes, M. (1977). *Le second souffle de la créativité*. Paris, Fr. : Dessain et Tolra.

Schweizer, L. (2001). *La cosmogonie bachelardienne*. Faculté de philosophie de l'Université de Lausanne. Texte inédit.

Thiboutot, C. (2005). Les rêveries vers l'enfance dans l'œuvre de Gaston Bachelard : Une lecture phénoménologique. *Recherches qualitatives*, 25(1), 62-87.

Thiboutot, C. (Mai 2008). Transmission, historicité et université : La leçon des Lettres à un jeune poète, de Rainer Maria Rilke. T.A.M.B.O.U.R. *Une place... ou pas !*, 1-16.

Thiboutot, C. [s.d.]. Narcisse, Écho et le problème de la connaissance de soi. Texte inédit.

Thiboutot, C. (2001). Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard. *Journal of Phenomenology psychology*, 32(2), pp. 155-169.

Van Den Berg, J. H. (1955). *The Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psycho-pathology*, Springfield, Illinois, U.S.A. : Charles-C. Thomas.

Vioth, J. (1988). *Les renoncements nécessaires*. Paris, Fr. : R. Laffont.

Weiss, I. [s.d.]. Gadamer et la vérité de l'œuvre d'art : un foyer herméneutique. Texte inédit.

Winnicott, D. W. (2012). *La capacité d'être seul*. Paris, Fr. : Éditions Payot.