

Jung et les arts

Christian Gaillard

Resumé: Tout au contraire de donner lieu à une “psychanalyse appliquée”, une de plus, les rencontres de Jung avec les arts ont été pour lui des occasions privilégiées pour relancer, retravailler et renouveler sa propre pensée. Nous le verrons en considérant avec lui certaines des œuvres de l’Antiquité, des traditions orientales, de l’alchimie occidentale, des arts chrétiens et de la création moderne et contemporaine qui se sont révélées décisives pour les développements successifs de sa conception et de sa pratique des rapports avec l’inconscient.

Un étrange échange entre Freud et Jung

Le 17 juin 1910, Jung recevait de Freud *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, ce livre fondateur de toute une psychanalyse de l’art,

Dans cet essai brillant et audacieux, Freud en effet, vous le savez, s’attache à analyser l’œuvre de Léonard de Vinci en fonction de ce que l’artiste a vécu dès le berceau – c’est le fameux souvenir de l’oiseau qui serait venu jusqu’à son berceau, et aurait introduit sa queue dans la bouche de l’enfant. En fonction aussi, bien sûr, des rapports du jeune Léonard à son père et à sa mère, ou plutôt à ses mères. Et au passage, il convoque également pour son propos, vous en souvenez, tout un ensemble de données égyptiennes, grecques et romaines, puis chrétiennes où apparaissent aussi d’étranges histoires d’oiseaux...

A partir de là, Freud en vient à interpréter l’homosexualité probable de l’artiste, ou du moins son homo-érotisme, ainsi que la tension interne, intime, qui fut toujours la sienne, entre ses réalisations d’homme de science et ses créations d’artiste, et aussi sa tendance, constante tout au long de sa vie, à laisser bon nombre de ses travaux et de ses œuvres inachevés, si souvent inaboutis.

C’est de là, à partir de ces données autobiographiques et biographiques, et aussi, évidemment, à partir de sa psychanalyse, et tout notamment de sa théorie de la sexualité, que Freud analyse, en particulier, le fameux tableau du Louvre intitulé *Sainte Anne, la Vierge et l’Enfant* – que voici.



1. Ste Anne

En fait, cet essai de Freud marque le coup d'envoi de *l'une des premières directions de recherche en psychanalyse de l'art*, qui depuis lors est aussi la plus fréquentée, et donc la plus riche en publications jusqu'à nos jours, celle qu'on appelle *la psychobiographie*.

La psychobiographie c'est l'art et la manière de rendre compte, d'analyser, une œuvre d'art en fonction de ce qu'a vécu l'artiste dans son enfance, si possible donc à partir du berceau.

Or savez-vous quelle a été la réaction de Jung à la lecture de ce texte de Freud?

Sa réaction fut enthousiaste. Il écrivit en effet immédiatement à Freud: "[Votre] Léonard est merveilleux. Je l'ai immédiatement lu en entier. (...) C'est en réalité le premier de vos écrits aux lignes directrices internes duquel j'ai a priori le sentiment de m'associer pleinement". (Freud, Jung, *Correspondance*, II, p. 65)

Fort bien, me direz-vous. N'est-il pas heureux, réconfortant, et réjouissant, que nos pères fondateurs, Freud d'un côté, Jung de l'autre, se retrouvent en accord sur le même terrain? et n'est-il pas particulièrement réjouissant que ce soit sur le terrain de l'art?

Réjouissons-nous donc. Mais non sans regarder aussi cette histoire d'un peu plus près.

Car Jung, en fait, ne s'en tient pas là. Il ajoute, toujours à l'adresse de Freud:

"La transition au mythologique ressort de [votre] écrit avec une nécessité interne". Puis il note, comme si, en somme, il se parlait à lui-même: "J'aimerais bien

en rester plus longtemps à ces impressions, et poursuivre en paix les pensées qui se développent en longue suite à partir de là”.

Voilà donc que Jung est maintenant tout pensif.



2. Au bord du lac

J'aime cette photographie de Jung au bord du lac. Je dois dire que je ne la connaissais pas. Elle m'a été ramenée récemment de Suisse, de Berne, par une de mes filles – et je suppose qu'elle me touche d'autant plus que Jung, ici, ressemble étrangement à mon grand-père.

(La psychanalyse, il faut le dire, est toujours un peu une histoire de famille, de filiation et d'héritage – et les histoires de famille sont toujours assez complexes...)

Toujours est-il que Jung, ici est assez pensif. Ou plutôt, je dirais qu'il se laisser penser. Il laisse venir en lui “les pensées qui, dit-il, se développent en longue suite à partir de là”. Des pensées que manifestement il ne faut pas trop précipiter, qu'il est bon de laisser émerger et surgir, à leur rythme, et qui demandent à prendre forme, à trouver leurs propres moyens d'expression. Mais quelles sont-elles donc, ces pensées?

Je vous le dis tout de suite: nous aurons du mal à le savoir. Nous aurons du mal à le savoir, car Jung, curieusement, ne s'est jamais vraiment expliqué ni sur sa lecture de l'essai de Freud, ni sur la peinture de Léonard.

Il n'en parlera qu'incidemment, ou indirectement, dans son oeuvre. Mais la position qu'il prend à la lecture de l'essai de Freud sur Léonard nous en dit déjà

beaucoup sur sa démarche de psychanalyste, et plus spécifiquement encore, quand il s'agit de psychanalyse de l'art.

Une autre démarche, à une autre échelle

Jung se laisse penser, cad qu'à aucun moment il ne pratiquera ce qu'on appelle une "*psychanalyse appliquée*", une psychanalyse qui à partir de ce qu'elle sait déjà va s'appliquer à une oeuvre d'art – ce qui, en somme, fait de la psychanalyse de l'art ainsi conçue et pratiquée non seulement un exercice qui dépend de la théorie en vigueur, mais aussi une "*psychanalyse sauvage*", une psychanalyse qui couche l'artiste sur le divan, même s'il n'a rien demandé, et même en son absence, par contumace, pourrait-on dire.

Non, la démarche de Jung en psychanalyse de l'art ne sera pas celle-là. Tout au contraire de se précipiter sur l'oeuvre armé de quelque savoir préétabli, il marque tout d'abord un temps d'arrêt, aussi longuement que nécessaire, pour alors laisser venir ce qui intérieurement se présente à lui lorsqu'il découvre une oeuvre. Il a d'ailleurs un mot pour dire ce premier temps de l'analyse d'une oeuvre, cette première étape de sa méthode: il utilise le double verbe allemand "*geschehen lassen*" — en français on dit "*laisser advenir*".

"Laisser advenir", c'est-à-dire aussi, *se laisser impressionner*, laisser l'oeuvre prendre place en face de vous et en vous, lui faire place, et alors laisser venir à la perception, à la conscience, les impressions, les sensations, les sentiments qui peu à peu affleurent, ou qui s'imposent, aussi émotionnellement que possible, bien sûr.

Ce qui ne manque pas d'être surprenant, et souvent saisissant: *l'étonnement, la surprise, le saisissement émotionnel* sont en effet des indicateurs assez sûrs qu'on a fait à de l'inconscient, en psychanalyse de l'art comme dans la pratique clinique de la psychanalyse. Je dirais même que l'étonnement, la surprise et le saisissement émotionnel sont des conditions nécessaires pour que s'engage un rapport avec l'inconscient, que ce soit dans le cabinet du psychanalyste ou face à une oeuvre d'art.

Mais, dira-t-on, ne risque-t-on pas alors de se perdre ou de se laisser emporter dans le flot trop personnel, trop singulier, d'associations sans contrôle, trop heureuses de se projeter sur l'oeuvre en question? J'entends souvent dire que l'oeuvre d'art est un bon support de projection, de sorte que tout un chacun pourrait s'en servir pour exprimer à cette occasion ce qui l'occupe ou le préoccupe, et que, par voie de conséquence, toute interprétation ne serait jamais que subjective.

Je ne suis évidemment pas de cet avis. Et Jung non plus. Car le deuxième verbe qui dans ses textes de Jung suit le plus souvent immédiatement celui de "*geschehen lassen*", "*laisser advenir*", est celui de "*betrachten*", qui signifie "*observer, regarder attentivement, et scrupuleusement*".

C'est-à-dire que si l'approche jungienne d'une oeuvre d'art demande un temps d'arrêt et l'aptitude à se laisser impressionner par ce qui alors se présente, elle aussi,

et méthodiquement, *phénoménologique*. Et ici se marque un autre écart avec l'approche freudienne de l'art. L'analyste jungien ne pratique guère les associations dites "libres".

La pratique des "associations libres" présente bien l'avantage de laisser venir le flux, le plus souvent imprévu, des pensées, sensations, sentiments, intuitions qui suivent leur cours en nous. Mais elles sont précisément trop "libres" pour vraiment se mesurer à ce qui nous fait face, pour accepter *la butée de la rencontre* avec une œuvre.

L'approche jungienne, qui observe aussi précisément que possible ce à quoi on a à faire, plutôt que de se déployer librement, s'attachera à aborder l'œuvre sous des angles divers, à la circonvier, pour mieux la reconnaître et en prendre la mesure. Elle sera une *circumambulatio*, dira Jung.

Et alors comment verra-t-on la *Sainte Anne* du Louvre? On verra qu'elle s'inscrit, formellement, ou plutôt structurellement, dans un ensemble de représentations, assez fréquentes en Italie et en Allemagne et à l'époque, entre 1420 et 1520, ces représentations de la Vierge, de sa mère et de l'enfant qu'on appelle *Metterze*. Voici l'une d'entre elles.



Sainte Anne en tête
(Anna Selbdritt ou
Metterze)
Fribourg-en-Brisgau
Augustiner Museum

3. Metterza

Freud l'avait certes noté dans son essai sur Léonard. Mais au passage. Sans s'y attarder, tout occupé qu'il était à explorer, sur un mode en fait quasi causaliste, l'enfance de l'artiste. Voir avec Jung l'œuvre comme un nouvel événement, mais inscrit dans un motif, dans schème, dans un pattern à la fois préexistants et en devenir, c'est pratiquer une approche à la fois *phénoménologique* et *structurale*: la psychanalyse de l'art jungienne est une *pratique de la surprise*, et elle est *phénoménologique* et *structurale* en ceci qu'elle nous rend attentifs à la récurrence, en même temps qu'à l'évolution et aux transformations de représentations typiques qui nous viennent de

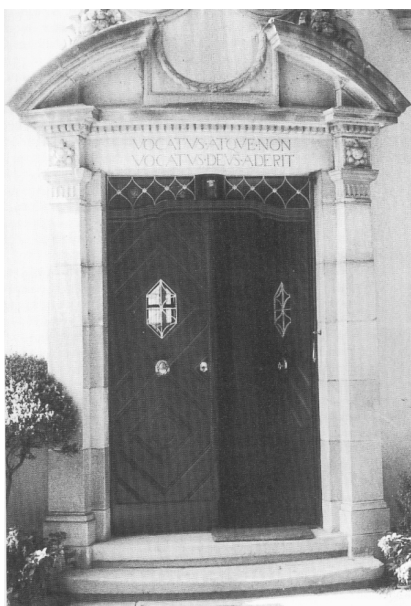
loin, du plus lointain de nous-mêmes, en même temps que des fonds toujours actifs, archétypiques, de notre histoire collective.

Avec cette conséquence évidente que cette approche de l'art ne sera décidément pas "psychobiographique". Elle observe et analyse, elle travaille, à une autre échelle. A une échelle *transpersonnelle*, et en particulier *transgénérationnelle*. En fait, j'oserai dire que l'art, dans ses avancées au niveau de notre histoire collective, nous intéresse et nous importe plus que les artistes, dans la singularité de leurs vies...

Janus?

Pour mieux le dire et le voir, revenons à Jung, au Jung de 1910. A cette date, Jung s'était installé depuis peu dans sa maison de Küsnacht, près de Zurich, une maison qu'il avait lui-même conçue avec sa femme, et dont il avait suivi de près la réalisation.

Or que voit-on, encore aujourd'hui, sur le linteau de la porte d'entrée de cette maison?



4. porte d'entrée de Küsnacht

On y voit cette inscription, en latin: "VOCATUS ATQUE NON VOCATUS, DEUS ADERIT". "Qu'on l'invoque ou non, Dieu sera là".

Je parlais de surprise tout à l'heure. Voilà qui ne manque pas de surprendre. On sait que cette phrase est de l'humaniste Erasme de Rotterdam, et qu'Erasme l'a lui-même trouvée à Delphes: ce serait là un des oracles — assez inattendu, bien sûr — de la pythie de Delphes.

Ces mots que Jung a fait graver dans la pierre, et qui accueillent le visiteur, ou qui s'imposent à lui sur un mode étonnamment interpellateur, viennent donc de loin, du plus loin de notre histoire collective.

Mais que vient faire, que signifie, cette annonce énigmatique, ou cette attente, ou cette crainte d'une rencontre qui est celle-là même qu'on trouve au cœur de toutes les religions vivantes? Que vient-elle faire sur la porte d'un psychanalyste?

Remarquons ici la parenté interne, intime, entre l'approche des arts et celle des religions dans la démarche jungienne, que j'ai qualifiée de phénoménologique, et dont j'ai souligné l'exigence d'engagement émotionnel. Il se pourrait bien qu'avec les arts on soit conduit à des rencontres aussi saisissantes et aussi exigeantes que peut l'être l'expérience religieuse.

Mais soulignons tout aussitôt la position, constante, de Jung, à propos de ce qu'on appelle la religion. Pour lui, et il le rappelle à maintes reprises, le terme même de "religion" ne vient pas, comme le voulaient les Pères de l'Eglise, de mot latin *religare*, qui signifie "se relier", "se rattacher": pour eux, pour les Pères de l'Eglise, il s'agissait de se relier à Dieu, évidemment.

Ce mot "religion", Jung le prend au contraire comme le fait Cicéron, pour qui le mot *religio*, "religion", vient non pas de *religare*, qui signifie "relier à", mais de *re-ligere* ou *re-legere*, qui signifie "relire attentivement, observer, considérer, reconsidérer et réfléchir".

Et pour le cas où nous oublierions cette exigence de l'observation et de la réflexion, qui est au cœur de la démarche jungienne que je disais phénoménologique, Jung a placé dans son cabinet d'analyste, qui était aussi son cabinet d'écriture, bien en évidence sur un haut calorifère entouré des livres de sa très riche bibliothèque, cette œuvre, cette sculpture, qui devrait nous intéresser :



5. Le Voltaire de Houdon

C'est évidemment une copie de l'œuvre du célèbre sculpteur français Houdon. Jung l'avait sans doute rapportée de Paris, après son passage par l'enseignement de Pierre Janet au Collège de France.

Ce Voltaire à l'œil scrutateur, exigeant et sans merci, ce philosophe des Lumières, sans complaisance pour lui-même ni pour les autres, qui veille, suit de l'œil, observe, scrute, interroge avec insistance, et manifestement non sans ironie, était donc là, dans le cabinet de Jung, à regarder, avec le sourire assez durement ironique que vous lui voyez, les visiteurs qui venaient consulter le maître admiré, en même temps qu'il accompagna Jung lui-même tout au long de sa vie, dans ses travaux et écrits.

D'un côté l'oracle de Delphes gravé sur le linteau de la porte d'entrée, de l'autre, à l'intérieur, le regard et le sourire de ce Voltaire: on a là, tout concrètement, cet *effet de rencontre et d'interpellation* sera toujours au cœur de l'approche jungienne des arts, comme des religions.

Et on voit là aussi que, non moins manifestement, l'art qui aujourd'hui même nous parle peut venir *du plus loin et de bien des régions de notre histoire collective*: de la Grèce antique, via Erasme, et de la France des Lumières.

On voit enfin, plus précisément, en termes de méthode, qu'il va falloir non seulement *laisser venir ce qui se présente et y faire place*, que la rencontre soit attendue ou non, mais aussi *regarder et observer en toute vigilance et exigence*, et, de plus, il va falloir *s'y mesurer, s'y confronter* aussi directement et délibérément que possible : à la suite des verbes allemands dont j'ai déjà parlé, ceux de *geschehen lassen* (laisser venir) et

betrachten (observer), Jung, très souvent, ajoute celui de *sich auseinandersetzen*, qui signifie en effet “se mesurer, se confronter avec”. Ce qui implique toutes sortes de conséquence pour ce qui concerne sa pratique et sa pensée d’analyste, des conséquences qu’il nous faut maintenant considérer.

Un taureau à Rome

Toujours pour mieux montrer cette démarche de Jung aux prises avec les arts, faisons donc quelques pas de plus dans l’histoire de Jung et de son œuvre, qui est aussi l’histoire de ses rencontres avec des œuvres d’art de diverses époques et de différentes régions du monde.

Nous sommes maintenant en 1911. Peu avant le *Souvenir d’enfance de Léonard de Vinci* de Freud, Jung a reçu un autre envoi de son collègue le Dr Flournoy, de Genève.

Il s’agit de deux poèmes, d’une sorte de drame mi-tragique, mi-ludique, et de réflexions de voyage mobilisant toutes sortes de sensations et d’émotions à la Byron, et composés par une jeune américaine, nommée Miss Mille, manifestement partagée entre la rencontre amoureuse à laquelle elle n’ose se livrer et la nostalgie régressive qui l’attache à sa mère et à ses satisfactions jusque-là.

Jung ne connaît pas cette jeune personne. Et il ne cherche pas du tout à en savoir plus sur elle, en particulier sur son enfance. Il laisse au contraire venir à son esprit et sous sa plume toute une masse impressionnante de mythes, de rites et de récits divers qu’il a trouvés dans les cultures les plus diverses, et qui s’associent par leurs thèmes aux écrits de la jeune femme.

D’où son livre *Métamorphoses et symboles de la libido*, un livre énorme, foisonnant, et si riche en documents divers qu’on peut craindre de s’y perdre.

Jung, pourtant, ne s’y perd pas. Pourquoi? Sans doute parce qu’au cœur de ce livre se trouve une œuvre, une sculpture, autour de laquelle s’organise toute cette collecte de mythes et de rites associés aux écrits de la jeune femme, ce qui lui permet de ne jamais la perdre de vue, de toujours revenir aux questions cruciales qui occupent cette Miss Miller. Cette œuvre, la voici.



6. Le sacrifice de Mithra

De quoi s'agit-il? Il s'agit du sacrifice d'un taureau. Le taureau de Mithra. Par un geste violent, en même temps que dans un corps à corps étroit, en fait manifestement intime, entre le jeune héros et le taureau dans son animalité vive, et puissamment réfractaire.

C'est de là, à partir de cette œuvre centrale pour l'art et pour le monde romains que Jung en vient à remettre en cause la théorie freudienne de la sexualité, en montrant que chacun de nous, comme cette jeune Miss Miller, se trouve aux prises avec une animalité, avec une vie pulsionnelle bien antérieure à l'Oedipe, et bien antérieure à la découverte de la différence des sexes et au rapport même des sexes.

Nous vivons, montre-t-il en analysant cette œuvre et celles qui lui sont apparentées, une tension et une lutte avec une libido d'abord faite de pulsions indifférenciées, qui à la fois nous appellent puissamment et nous fascinent, avec lesquelles nous nous débattons, et qu'il nous faut bien aussi combattre et maîtriser.

Ainsi son attention se déplace-t-elle de la problématique freudienne centrée sur l'Œdipe et sur le père vers l'attraction tout autrement régressive de l'*inceste* et dès lors vers la nécessité cruciale, impérieuse et douloureuse du *sacrifice*. Sa pensée propre, et sa propre façon de travailler en clinicien le rapport à l'inconscient, ont été provoquées et nourries, elles ont pris corps — c'est ici bien le cas de le dire -, du fait de sa rencontre avec cette oeuvre, pour lui d'abord énigmatique, et avec toutes celles qu'il découvre et analyse en écrivant ce livre.

Il anticipe ainsi, à sa manière, sur les approfondissements ultérieurs de la pensée psychanalytique, notamment ceux de Mélanie Klein sur les tensions violemment

archaïques de ce qu'elle appelle la position schizo-paranoïde, et sur les plus sombres moments de la position dépressive. Mais les arts, voit-on à le lire, nous l'avait déjà montré.

En fait, vous l'aurez compris, pour Jung, l'art nous précède. Et il nous fait vivre ce qui, souvent, nous reste hors de portée. A nous d'apprendre à reconnaître, à penser et à travailler ce qu'il a su mettre en scène, sur un mode saisissant, mais étrangement énigmatique.

Le travail des mains

Encore faut-il s'engager hardiment et personnellement dans un tel rapport à l'inconscient, à sa capacité propre d'expression, de figuration, et de dramatisation.

Jung s'y engage physiquement à plusieurs moments cruciaux de sa vie, tout notamment après sa rupture avec Freud, de 1913 à 1918. Il met alors la main à la pâte, si j'ose dire. Ne sachant pas trop quoi penser ni comment, il se livre dans son jardin, tant bien que mal, à des jeux très tâtonnants de construction, de modelage et de sculpture. Vous savez qu'il se livrera aussi au dessin, à la peinture, et à la calligraphie. Sans d'abord rien y comprendre, bien sûr. Mais il l'accepte. Car ces exercices, il le voit, il l'apprend, lui imposent un rythme, une respiration quasi rituelle, qui peu à peu l'apaisent et surtout le structurent.

Ici encore il devance son temps. Car il n'était alors pas question encore, bien sûr, d'"art-thérapie". C'est pourtant ce qu'il expérimente pour son propre compte, puis avec ses patients. Et c'est ainsi que prendra tout son sens son travail antérieur avec les psychotiques, et aussi, tout notamment, sa reconnaissance du travail réalisé ici, au Brésil, dès les années 40, par la *Doutora* Nise da Silveira.

Dans un de ses premiers écrits vraiment jungiens, publié en 1916, il pourra écrire: "Les mains, souvent, savent déchiffrer une énigme avec laquelle l'intellect se débat en vain". Et dès lors une bonne partie de son travail d'analyste va consister à conjointre dans un même mouvement de recherche le travail des mains et celui de la pensée. Celui donc de la mise en forme (il parle en allemand de *Gestaltung*), et celui du comprendre (du *Verstehen*).

Voici quelques unes de ses peintures de cette époque – qu'il convient de ne pas juger d'un point de vue esthétique, évidemment, mais *pour ce qu'ils font réaliser et vivre* de son rapport à son monde intérieur et au monde environnant.



7. le lac de Constance

C'est un lac, le lac de Constance, près de chez lui. L'aquarelle contient le paysage, elle s'en fait le creuset, autour de l'arbre qui organise la composition. Jung ne connaît guère encore les arts de l'Orient, notamment chinois, et les *mandalas* du bouddhisme Mahayana, qu'il étudiera bientôt de près. Mais il en fait ici l'expérience, encore muette.



8. L'étoile et le dragon

Cette peinture se trouve dans un livre, encore inédit, où il a consigné toute une partie de sa production graphique. L'événement est cosmique. Comme une *super nova* qui éclate, mais reste bien centrée. Et un animal primitif, un serpent-dragon, très loin encore de l'ordre humain, ramasse le tout, et le contient.

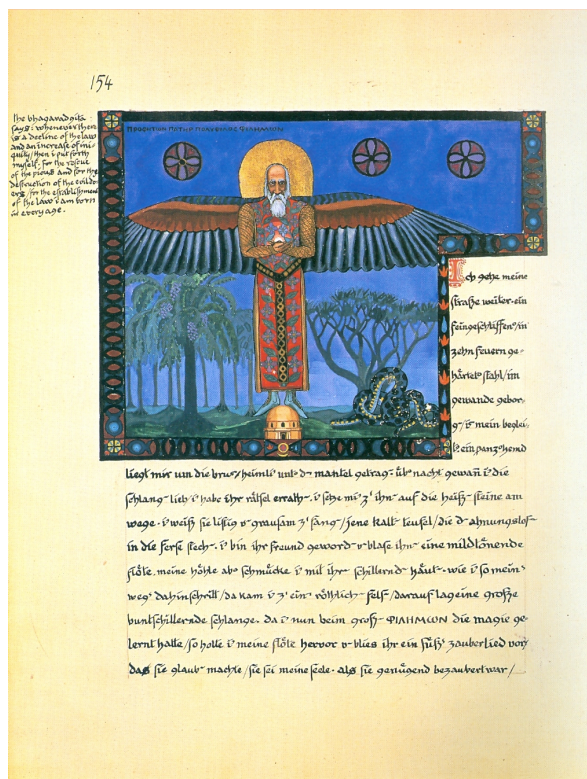


9. Le "colporteur"

La scène est ici architecturalement plus close sur elle-même. Ce qui préfigure les "scènes intérieures" que nous verrons par la suite. Y apparaît alors un personnage. Un être ambigu, sombre, dont on ne sait trop s'il est prometteur ou menaçant. C'est-à-dire qu'un personnage ici prend place, avec lequel on pourra, peut-être, entrer de quelque façon en contact.

Ce type de personnage, qu'on peut retrouver assez fréquemment au cours d'une analyse, Jung l'analysera dans la suite de son œuvre. Il parlera à ce propos de *l'ombre* qui hante tout un chacun, et représente ce que nous ne voulons pas savoir ni surtout reconnaître de nous-mêmes, et que nous projetons d'ordinaire sur les autres autour de nous.

Ici encore, la rencontre et l'expérience précèdent la pensée conceptuelle.



10. "Philémon"

Au fil des années, un autre personnage a pris corps. Jung lui donne un nom: il l'appelle "Philémon". Il a des ailes de grand oiseau. Et le serpent n'est pas loin. Mais Jung dira dans son Autobiographie comment il est devenu pour lui un interlocuteur presque familier, avec lequel il pourra discuter, et même se disputer.

Au moment où il peint cette page et calligraphie l'histoire qui l'accompagne, Jung n'a pas encore conçu et développé sa théorie des *archétypes*. Mais cette haute figure, hiératique, et presque hors du temps, représente déjà, à ses yeux, c'est-à-dire rend présent un des états de ce qu'il appellera par la suite *le soi*, un des états, d'abord inconscient, de la personnalité accomplie.

On voit par là que, par les moyens des arts, *un dialogue* peut prendre forme *avec les personnages, les présences* qui peuplent et animent notre monde intérieur, notre "scène intérieure", la sienne, la mienne, la vôtre.

La perfection d'un temple en Inde

Ce dialogue, à partir des années 20, puis des années 30, prendra pour lui la forme d'un *débat avec les arts orientaux*. Des arts qui l'attirent, le fascinent, qu'il étudiera

de près, car il s'en sent à la fois très proche, et pourtant avec la nécessité de s'en distancier. Il se rendra en Inde, pour voir de près la statuaire indoue et bouddhique, la peinture et l'architecture.



11. Le Diwan-i-kaas, en haut

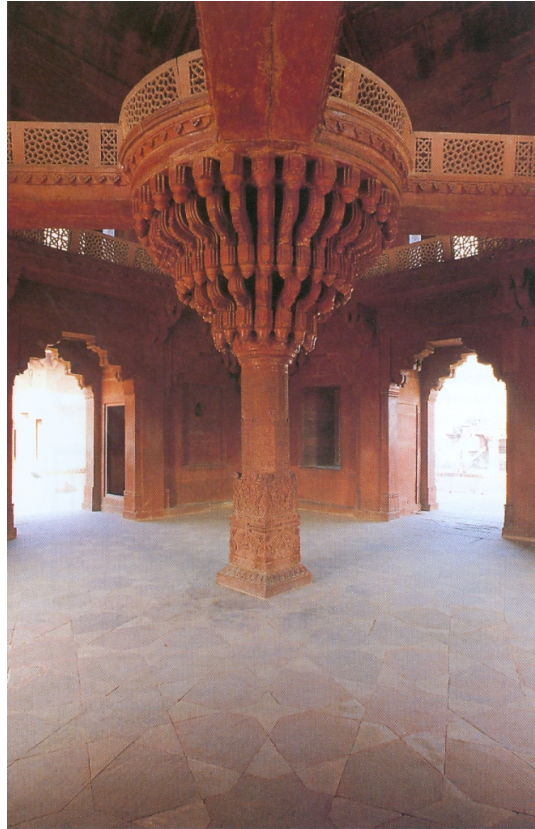
J'ai eu beaucoup de mal à trouver cette photographie qui représente le Diwan-i-kaas, tel que Jung l'abord vu sur les lieux, à Fathépur Sikri, puis dans un rêve qui sera décisif pour son œuvre, puisqu'il précédera l'écriture de l'un de ses livres majeurs, *Réponse à Job*.

Nous voyons ici l'étage supérieur de ce temple, à la fois civil et religieux.

C'est au centre cette architecture, en haut de sa haute colonne centrale, que siégeait le puissant seigneur de ces lieux, le sultan Akbar, Akbar le Grand, sagement entouré de ses ministres et de ses conseillers, et régissant de là l'ordre des gens et celui des choses.

Une architecture presque parfaite, donc, par sa disposition interne, et jusque dans l'équilibre idéal de son rapport au monde. Lors de son voyage en Inde, Jung en sera puissamment impressionné. Mais en fait, sans trop savoir pourquoi, évidemment.

Voici une autre vue de la même architecture.



12. Le Diwan-i-kaas, d'en bas

J'ai voulu vous montrer cette autre vue du Diwan-i-kaas, cette fois vu d'en bas, car c'est ainsi qu'il apparaîtra dans le rêve où Jung se retrouvera en ces lieux, bien des années plus tard.

Dans ce rêve, il retrouve cette même architecture. Mais il la voit d'en bas. Comme on la voit ici. Et il ne s'agit pas d'Akbar le Grand, le potentat oriental de Fatehpur Sikri, en Inde. Il s'agit du très beau, très idéal roi David de la Bible, de notre Bible.

La scène, l'histoire, se rapproche donc de nous. Elle se rapproche de notre culture. Et elle se rapproche aussi de l'histoire personnelle de Jung, et de l'une de ses toutes premières rencontres avec les arts, puisque la première peinture qui l'a vraiment arrêté, et devant laquelle il est longtemps resté muet d'admiration, des heures durant, c'est une copie d'un grand tableau de Guido Reni, dont l'original se trouve au Louvre, et qui précisément représente David, le jeune et beau David de la Bible, vainqueur de Goliath. Jung était alors encore tout enfant, et cette peinture se trouvait dans la maison familiale, dans le presbytère de son père, pasteur dans une petite bourgade près de Bâle.

Le roi David prend donc, dans son rêve, la place du sultan Akbar. Et voici que la scène, dans ce rêve, encore se transforme. Un autre événement intervient – comme souvent dans un rêve. Jung perçoit, et il comprend, dans ce rêve, que plus haut que le roi David, plus admirable que lui, se trouve une plus haute présence encore.

Mais qui donc? Celle du serviteur du roi, le pauvre général Urie, que le très beau, très lumineux, très idéal roi David a honteusement manipulé et trahi, en l'envoyant mourir au combat pour mettre enfin la main sur la femme de ce fidèle militaire.

Jung, toujours dans ce rêve, s'incline alors, presque jusqu'au sol, devant cette plus haute présence — voyant donc les lieux comme on les voit ici. Il s'incline profondément, presque jusqu'au sol, pour saluer et honorer cet homme blessé, et sacrifié, plus honorable, plus vénérable encore et de plus haute valeur que le très idéal roi David lui-même.

Première conclusion: nul, ni rien, n'est donc parfait, manifestement. Autant le savoir.

De plus — deuxième conclusion -, Jung, toujours dans ce rêve, je vous l'ai fait remarquer au passage, ne s'inclinera pas vraiment jusqu'au sol. Tout impressionné qu'il est, *il se réserve une marge*, un espace d'observation, de réflexion, et d'analyse face à ce qui là se présente à lui. Et cette marge, précisera-t-il, c'est aussi sa marge de liberté.

Face à ce qui le dépasse, à ce qui nous dépasse, en toute disproportion, *il faut penser*. Et il faut *prendre position*. Une position à la fois critique, et éthique.

Car, écrira Jung, l'homme, comme déjà Job face à Yahwé, même dans la disproportion où manifestement il se trouve face à ce qu'il découvre et qui peut dangereusement l'impressionner, le fasciner ou l'assaillir, garde son jugement, sa capacité de conscience, son pouvoir d'analyse, et surtout de prise de position et d'action. C'est là sa tâche, et c'est sa force.

Le laboratoire des alchimistes et la culture chrétienne

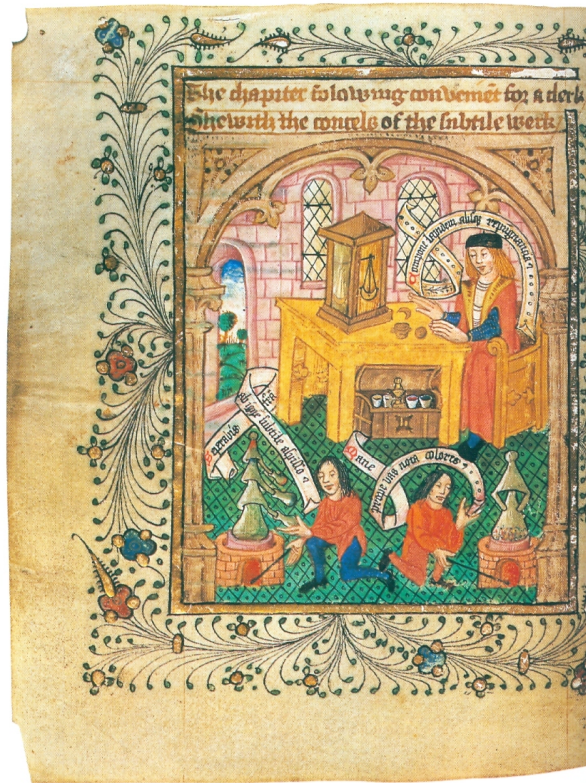
Or vous savez que Jung a consacré toute une partie de sa vie et de son œuvre à une évaluation critique du christianisme, de notre culture chrétienne et de ses idéaux les plus chers. Et ici encore sa découverte et sa pratique des arts lui a ouvert et lui a montré la voie.

A partir du milieu des années 30, et pendant plus de deux décennies, il se livrera en effet à une exploration et à une étude passionnées de l'iconographie et de la littérature de notre alchimie occidentale.

Un des caractères constants du travail des alchimistes, c'est qu'il est un travail discret, solitaire, presque secret, qui se développe en tous cas en dehors, ou plutôt en contrebas des théories établies et des dogmes reconnus.

Et c'est aussi un travail très concret, un travail de laboratoire, et tout à la fois un exercice de méditation et de pensée. On le voit ici, dans ce manuscrit du 15^{ème} siècle, où deux d'entre eux, au premier plan, s'affairent aux fourneaux, tandis qu'un troisième, plus proche de la traditionnelle représentation de Saint Jérôme dans sa cellule, se livre à l'étude attentive et précise d'objets symboliques divers, dont une soleil et une lune.

Le laboratoire et l'oratoire



13. Ordinal de Norton

Jung se trouvera ici chez lui. Lui qui sera un des premiers de son temps à se procurer et à étudier de près toutes sortes de grimoires alchimiques. Ces ouvrages, souvent largement illustrés, étaient le plus souvent considérés à leur époque comme hérétiques. Et il est bien vrai qu'ils se développent clairement en contrepoint des hautes vérités défendues et imposées par l'Eglise alors dominante. Mais Jung lui-même sera toujours réfractaire à toute espèce d'orthodoxie – y compris à l'orthodoxie freudienne.

Et en son temps, au temps de Jung, ils étaient très généralement tenus pour vraiment grotesques et absurdes. Mais Jung, dès ses premiers travaux de psychiatre, avait longuement exploré, non sans succès, les énigmes apparemment insensées de la psychose, et lui-même avait appris, on l'a vu, à se laisser penser avec les mains, en travaillant la terre, ou la pierre, ou avec le pinceau.

Encore faut-il alors accepter d'y perdre, au moins provisoirement, son latin, et accepter donc que s'éteignent les lumières qui jusque là avaient balisé le chemin. C'est ce que montre un grimoire alchimique du 16^{ème} découvert par Jung au cours des années 30.



14. le Lion dévorant le soleil

Le soleil, en effet, ici est durement attaqué. Il en prend un coup, et il saigne, pris qu'il est dans les crocs du lion qui le dévore et va l'avalé. Méchante affaire. Que Jung reconnaît pour l'avoir vécue lui-même, bien sûr. Mais qui surtout lui donne l'élan et la matière première nécessaire pour analyser *le mauvais sort fait au moi et à ses lumières* quand on s'engage vraiment dans le sens, évidemment aventureux, évidemment largement régressif, d'une plongée dans les arrières-fonds et les arrières-plans de soi-

même, souvent inscrits dans la mémoire du corps depuis les premiers temps de l'enfance, ou de plus loin encore, et souvent diablement animaux.



15. Chien-dragon dévorant

Voici qui va plus loin encore dans le sens — et l'apparent non-sens — d'une telle aventure. L'animalité semble ici plus dévorante et morcelante encore. C'est le sauve-qui-peut. Mais en vain. C'est l'enfer.

Jung, de là, pourra montrer que *le moi non seulement n'est décidément pas le maître dans sa propre maison*, comme l'avait déjà enseigné Freud, mais qu'en fait l'expérience des forces vives et les plus archaïques de l'inconscient est aussi une expérience des chaos les plus élémentaires, des violentes réellement les plus brutes, l'expérience, parfois, souvent, d'un *morcellement* plus que désespérant.

Il ne suffit pas de le savoir. Il faut le vivre. Et apprendre à le vivre. A partir de ses travaux sur l'iconographie et la littératures alchimiques, Jung approfondira sa problématique de la confrontation avec *l'ombre* pour parler, dans sa langue, de *Zerstückelung*, de "mise en morceaux".

La fréquentation des alchimistes et de leurs modes propres d'expression le conduiront, dans la dernière partie de son œuvre, à dramatiser sa pensée, pour la rendre plus concrètement proche encore de ce qu'il a appris et de ce qu'il peut nous apprendre. Ici encore, précédé par les alchimistes, il anticipe sur bien des avancées de la pensée psychanalytique contemporaine, notamment kleinienne et post-kleinienne, qui eux aussi explorent des régions et des modalités réellement effrayantes de nous-mêmes.

Au demeurant, tout n'est pas si sombre, évidemment. Si Jung s'attarde si longuement, et si attentivement à des telles fréquentations, c'est qu'il y trouve aussi une connaissance, certes muette, ou trop énigmatique pour être vraiment reçue, de bonheurs étrangement privilégiés, ceux-là mêmes que fait vivre le déroulement d'une analyse.



16. dans le bain

Cette gravure se trouve dans le même grimoire alchimique que la précédente. Je ne m'y attarderai pas. Sauf pour souligner la proximité, l'entente si proche, l'intimité sans voile, où se trouvent cet homme et cette femme, dans le creux, bien protégé, de leur rencontre.

C'est un des étonnements du lecteur qui suit Jung au fil de son œuvre. Il découvrira que lorsque Jung, au milieu des années 40, veut écrire un livre sur la pratique, toute moderne, de la psychanalyse, sur ses enjeux spécifiques et sur les conditions nécessaires à son bon déroulement, c'est encore en s'appuyant sur l'iconographie et la littérature des alchimistes qu'il l'écrira.

Son livre sur *le transfert*, de 1946, s'appuie sur l'analyse de cette gravure, et de bien d'autres, et il s'en nourrit. Car c'est ainsi qu'il peut le mieux faire voir, et

comprendre, en effet, quelle relation heureuse, chaleureuse, enfin réparatrice — et souvent inespérée -, peut

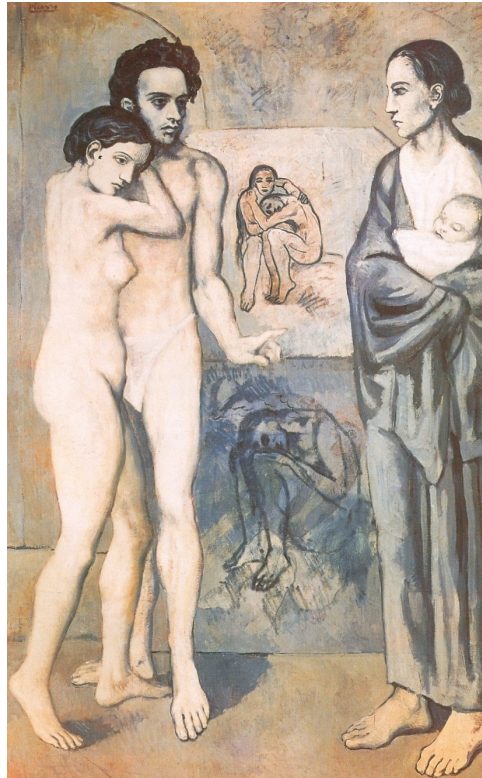
être donnée à vivre au cours d'une analyse.

A condition, bien sûr, que *le cadre* d'une telle relation soit bien établi, et assez sûrement protecteur – c'est aussi ce que montre déjà, à sa manière, cette gravure, qui peut nous aider, aujourd'hui même, à penser les risques et les règles de notre pratique psychanalytique.

La création moderne et contemporaine

Il faudrait ici, évidemment que nous nous attardions aux rapports de Jung avec la création moderne et contemporaine. Mais le temps nous manque.

Je m'en tiendrai donc à deux exemples.



17. Picasso

Jung a consacré, en 1932, un essai à l'œuvre de Picasso. Cet essai précède donc de peu ses premières études sur l'iconographie et la littérature alchimiques. Jung l'a

écrit à l'occasion d'une rétrospective de l'œuvre de Picasso organisée par le *Kunsthaus* à Zurich.

Lorsqu'il découvre l'œuvre de Picasso, Jung se dit tout d'abord *perplexe*. Puis il se montre *inquiet*. Car, observe-t-il en cette année 1932, la couleur dominante de cette peinture, pendant tout un temps, est le bleu. Et ce bleu, note-t-il, est vraiment un bleu nuit. *La nuit menace*. Et Jung pense au bleu du *Tuat*, de l'enfer égyptien.

De plus, voici que des figures bien inquiétantes se mettent en scène dans cette peinture. C'est tout d'abord une femme, manifestement accablée, avec son enfant sur les bras. Ou une jeune prostituée apparemment tuberculeuse ou syphilitique. Puis ce sont toutes sortes de fragments, d'éclats, d'entrechocs, jusqu'à ce qu'apparaisse le tragique Arlequin, lui-même tout éclaté, avec son habit fait de pièces et de morceaux.

Alors Jung vraiment s'effraie. Que va devenir Picasso à s'engager si loin en compagnie de figures et de formes si littéralement défaites? Il évoque *une descente aux enfers*, comme l'ont connue Homère, et Goethe, ou Nietzsche. Il pense aussi, bien sûr, aux schizophrènes qu'il ne connaît que trop bien.

Pourtant, non. Il faut voir aussi, souligne-t-il, la progressive mise en scène dans cette œuvre d'une joie antique, allègrement dionysiaque, et aussi le déploiement progressif des couleurs pendant longtemps contenues dans le seul habit de l'Arlequin.

Jung, certes, reste inquiet. Et il faut dire que la suite ne lui donnera pas tort, puisque, nous le savons, Picasso vivra, après cette année 1932, un long temps de crise, et d'improductivité, qu'il ne dépassera qu'en se lançant dans la série de ses gravures centrées sur la figure du Minotaure aveugle.

En fait, vous l'aurez compris, si Jung reste inquiet pour l'artiste, pour Picasso, son attention se porte au premier titre sur *les processus* en cours dans son œuvre. Il voit les choses en perspective, il en suit le déroulement, il en évalue les moments critiques, et se demande ce qui va s'en suivre. Au point, oserai-je dire, que l'art lui importe en fait plus que les artistes.

Une autre œuvre de la création contemporaine qui a marqué Jung et l'a à la fois provoqué et soutenu dans sa pensée d'analyste, est celle d'Yves Tanguy



18. Yves Tanguy

Cette œuvre arrive dans les écrits de Jung de façon plutôt inattendue. C'est à l'occasion de son essai – si souvent mal compris – sur les “soucoupes volantes”, qu'il publie à la fin des années 50, peu avant sa mort.

Bien sûr, Jung n'a que faire de discuter de l'existence, ou non, des “soucoupes volantes”. Là n'est pas son propos. Ce qui l'intéresse, c'est la rumeur, persistante et visionnaire, à ce propos. Et ce qui lui importe, ce sont les formes que prend cette rumeur, que prennent ces visions: des trous, des ronds, des sortes de boules, et surtout ces formes apparemment organiques, dont on ne sait trop si elles apparaissent ou si elles disparaissent — si on se trouve au début ou à la fin des temps...

Alors il étend l'enquête, il remonte le cours de notre histoire, et découvre des visions de ce type dans des gravures et des récits du seizième siècle, et aussi du douzième siècle, notamment chez Hildegarde de Bingen, c'est-à-dire à des époques particulièrement critiques de notre histoire collective.

Or la peinture de Tanguy va par là, avec ses formes inchoatives, dont on ne sait trop si elles sont à l'origine d'un devenir, ou si elles ne sont qu'un reste de vie, après la destruction.

Et Jung s'interroge sur le désarroi, et plus radicalement encore *la détresse* qui se manifeste là, en même temps qu'il observe passionnément le début, peut-être, d'un monde qui naît et cherche ainsi les formes de son développement.

Il observe la destruction comme condition, et peut-être cause, du devenir. Et surtout son attention se porte et se concentre sur *ces structures organisatrices* de la représentation qui nous sont communes, car elles sont en fait transpersonnelles – ces structures organisatrices qu'il qualifie d'*archétypiques*, et que, plus que jamais, on peut voir ici à l'œuvre, après que nos arts, depuis le début du 20^{ème} siècle, se sont libérés de la narration, et même de la figuration.

L'œuvre d'Yves Tanguy l'a conduit à mieux ajuster encore sa pensée à ce propos.

Pour conclure

J'ai dit en introduction que la démarche de Jung face aux arts consiste tout d'abord à laisser venir à soi, à laisser advenir ce qui se présente des créations d'avant-hier, d'hier, et d'aujourd'hui, qu'elles viennent de très loin, parfois très loin, de cultures vraiment différentes de la nôtre, vraiment autres, ou de notre propre histoire.

Et nous avons vu au fil de ce long parcours qui nous a fait traverser à grands pas l'œuvre de Jung, qu'à s'engager de ce pas-là, une telle démarche, tout au contraire de donner lieu à une psychanalyse appliquée, une de plus, est faite de rencontres.

Des rencontres qui l'auront arrêté et surpris, puis amené à nourrir et à relancer sa façon d'être analyste, et, de là, à remettre en chantier, à retravailler et à renouveler sa pensée à chacune des étapes de son élaboration.

Encore faut-il, à le suivre, se laisser impressionner par ce qui alors se présente et se représente. En laissant, bien sûr, se produire l'émotion qui dans le creux et le mouvement du corps, face à une oeuvre d'art, mobilise à la fois le sentiment et la sensation. Mais aussi en observant à la fois aussi précisément que possible ce qui ce produit là, à l'occasion de cette œuvre.

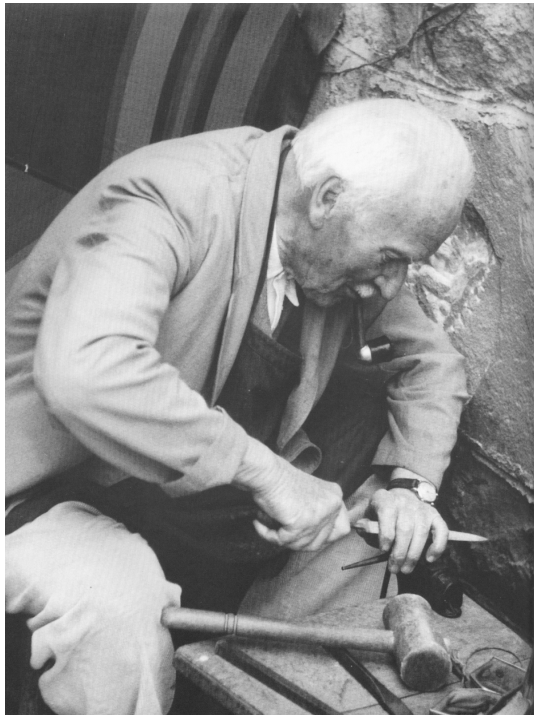
Alors une telle observation, d'abord toute phénoménologique, progressivement peut conduire à une appréhension et à une intelligences à la fois des *structures* organisatrices de la représentation et de l'expérience, et des *processus* en jeu dans les arts, souvent à une échelle toute autre qu'individuelle.

Certes Jung a pu se montrer préoccupé par le sort personnel d'un artiste, on l'a vu à propos de Picasso. Mais l'enjeu le plus décisif de l'art, si on le suit, n'est décidément pas là. Il est pour le moins transgénérationnel, c'est-à-dire que l'art a partie liée avec les avancées – ou les reculs – d'une culture au gré de ses

transformations au long cours, d'une génération à l'autre, sur des temps et à des rythmes souvent sans commune mesure avec ceux d'une vie personnelle.

De l'art, je dirai donc, avec et après Jung, qu'il nous met aux prises, physiquement et émotionnellement, avec ce qui, de fait, mais le plus souvent à notre insu, nous surprend, nous occupe et préoccupe, nous hante, nous agit et nous agite, mais aussi nous anime du plus lointain de nous-mêmes, *en le donnant enfin à voir et percevoir, à vivre, et à penser.*

Mais à condition de s'engager vraiment dans la rencontre et la confrontation, et si possible avec les mains.



19. Jung en sculpteur

On voit ici Jung à l'œuvre. En sculpteur. C'est dans la cour de la maison qu'il s'est faite construire, et qu'il en partie construite lui-même, au bord du lac de Zurich, où il aimait à se retirer l'été, souvent seul.

Et voici, pour terminer, une des sculptures qu'il a réalisées en ces lieux, et qui se trouve encastrée dans le mur de cette maison, en forme de tour.



20. le trickster

C'est un *trickster*, qui manifestement le regarde, et nous regarde, goguenard. Je l'ai photographié moi-même lors d'une visite à cette maison.

Vous savez qu'un *trickster*, comme son nom l'indique, est une figure, un personnage typique, archétypique, qui se fait un plaisir de nous regarder d'un drôle d'œil, et qui, en fait, n'en finit pas de nous jouer des tours.

Jung l'a inscrite, cette figure, dans le mur de sa maison, de sa "Tour", sans doute pour bien se souvenir, toujours, et peut-être pour nous rappeler, que si ce qui nous vient des profondeurs les archaïques de nous-mêmes, ou de nos hauteurs les plus idéales, ou de nos surprises ordinaires, peut nous impressionner, nous passionner, ou nous effrayer, il vaut mieux ne pas perdre de vue que *l'inconscient aussi nous joue des tours*, de drôles de tours, — jusqu'à se moquer peut-être, je le crains, de la lourdeur de nos approches, et, sans doute, en particulier, de celle de cet exposé que je viens de vous faire.

Je vous remercie pour votre attention.