

# PSICOPATOLOGIA DELL'ESPRESSIONE

ATTI DEL 2° COLLOQUIO INTERNAZIONALE  
SULL'ESPRESSIONE PLASTICA, BOLOGNA: 3-5 MAGGIO 1963

*A cura del*

PROF. GASTONE MACCAGNANI

*Con prefazione del*

PROF. MARIO GOZZANO



EDITRICE GALEATI, IMOLA  
1966

R. VOLMAT - R. ROBERT

**La création délirante et la création artistique :  
L'oeuvre et l'hallucination**

Nous avons commencé nos études des effets de la Psilocybine sur l'activité créatrice dès 1959, dans le cadre des recherches entreprises par notre maître JEAN DELAY sur cette nouvelle drogue onirogène. L'aspect visuel, spectaculaire des phénomènes produits, la luxuriance, la fantasmagorie illusionnelle ou hallucinatoire, l'émerveillement esthétique des sujets intoxiqués, leurs difficultés à décrire et à verbaliser les éléments sensoriels induits, nous ont conduit à nous adresser à 29 peintres amateurs et professionnels.

Nous avons dû, au fur et à mesure de nos expériences, adapter progressivement nos techniques. Et c'est au Ier Colloque international sur l'Expression Plastique de Liège en septembre 1961 que nous les avons rapportées pour la première fois.

Nous en ferons ici brièvement l'histoire. Au début de notre étude, dans la ligne des travaux antérieurs, et employant une technique classique, nous n'avons pas obtenu de peintures produites directement sous l'action de la drogue, mais seulement des oeuvres rétrospectives.

Cela nous amena à mettre au point une technique nouvelle, qui introduisait le comportement créateur lui-même au sein de l'expérience. Nous avons alors recueilli de manière constante des peintures sous drogue, et pu étudier l'action sur l'activité picturale elle-même. Cette deuxième série d'expérience comporta elle-même trois temps principaux.

Dans un premier temps, nous demandions au sujet de choisir une de ses oeuvres, et d'en exécuter la copie sous drogue. Nous disposions de deux documents : une peinture-modèle et une copie-expérimentale. Ce qui ressortit tout d'abord de leur comparaison fut « une transformation du style ». Nous pûmes ainsi analyser la structure de « l'oeuvre expérimentale ».

Dans un deuxième temps, nous avons abandonné notre demande de copie, et laissé les artistes entièrement libres de s'exprimer. Par contre nous réunissions les oeuvres antérieures et les oeuvres post-expérimentales. Après l'expérience, le peintre entre ordinairement dans « une nouvelle période », dont nous avons décrit les caractères structuraux.

Dans un troisième temps, voulant cerner au plus près le processus de la création picturale sous drogue, nous avons mis au point une technique photographique, employant des flashes successifs à intervalles réguliers. Les photographies ainsi obtenues, tenant compte de l'évolution du processus dans le temps, furent étudiées en relation avec les protocoles minutés des séances.

Nos techniques ont donc permis de recueillir des peintures créées pendant l'expérience elle-même. Ces oeuvres sont différentes structurellement de celles produites en fin d'expérience ou dans les jours suivants, oeuvres qui ne sont généralement que de simples illustrations des phénomènes hallucinatoires et illusionnels vécus pendant « l'ivresse ».

En effet en faisant peindre sous drogue, nous n'avons obtenu qu'exceptionnellement des peintures d'illusions et de perceptions sans objet. Les sujets présentant de tels troubles ne les peignent pas dans le même moment, et bien mieux, lorsqu'ils travaillent sous drogue, leur peinture n'a rien à voir avec leurs hallucinations.

Les reproductions de l'univers visionnaire que nous possédons n'ont été faites qu'après l'expérience et sur notre demande expresse.

Nous pouvons avancer que l'activité picturale sous drogue ne correspond pas à l'activité hallucinatoire. Il n'y a pas de correspondance dans le temps: le sujet halluciné ne peint pas, et lorsqu'il se met à peindre il n'est plus halluciné, et ne peint pas les hallucinations qu'il vient d'éprouver. Il n'y a pas de correspondance dans la structure: en effet l'oeuvre picturale (l'image peinte) et l'hallucination (l'image imaginaire) appartiennent à des catégories essentiellement différentes. Ce sont des réalisations distinctes de la conscience imageante.

L'oeuvre expérimentale n'est que très rarement délirante ou pathologique « stricto-sensu ». L'hallucination, si elle est reproduite, reste une représentation rare, parcellaire, élémentaire, et généralement peu signifiante. L'image hallucinée et l'image peinte semblent s'exclure.

Dans un comportement autistique et inactif, le sujet hallucine ses images, les projette dans l'imaginaire. L'artiste au contraire, dans son comportement actif et créateur, tend à réaliser ses pulsions non dans l'imaginaire, mais dans la quasi-réalité de l'oeuvre.

Le peintre-en-expérience présente des phénomènes psychopathologiques de dissolution et d'irruption pulsionnelle non seulement au niveau de sa conscience, mais encore au niveau de son activité créatrice. C'est dire qu'il ne dispose pas d'une voie unique pour satisfaire ses besoins instinctuels, mais d'une double voie, l'une bien sûr vers l'imaginaire, l'autre vers la quasi-réalité.

Lorsqu'il peut totalement investir ses désirs nouveaux dans le sens de la création, il exclut la voie qui tend à la construction hallucinatoire. Quand au contraire il se désintéresse de son oeuvre, qu'il ne peut parvenir à s'y satisfaire, il retournera vers la première possi-

bilité d'issue: l'investissement de ses désirs dans des images phantasmatiques.

Le sujet emploiera successivement ces deux possibilités si l'irruption pulsionnelle est trop intense pour trouver et réussir une actualisation dans une seule voie.

Mais là encore, les productions demeurent distinctes: une création délirante, une oeuvre plastique. L'oeuvre plastique peut servir de point de départ ou de support à l'ouvrage hallucinatoire, mais jamais l'hallucination ne pourra féconder la création picturale.

L'oeuvre et l'hallucination sont des images fort différentes, avons nous déjà dit: les images délirantes hallucinées sont remarquablement bien construites, agencées habilement, d'une parfaite finition, très élaborées et vivement colorées. Au niveau de l'oeuvre au contraire, la projection des tendances se fait brutalement, avec une violence de destruction: rupture et évanescence des formes, mélanges nuls ou anarchiques des couleurs aboutissant à des tons neutres, sales ou ternes par emploi abusif des blancs, perturbations des relations spatiales. Au niveau de l'oeuvre, les pulsions pré-génitales peuvent se réaliser directement, en dehors de toute verbalisation ou de toute construction intellectuelle ou imagée. L'agressivité anale et orale arrive à s'investir au fur et à mesure de la création et de la destruction de l'oeuvre.

Nous avons fait aussi à ce propos une autre observation: nos expériences chez les peintres nous ont apparu plus intéressantes, plus fécondes que chez les sujets normaux inactifs. Et ceci, non seulement parce qu'une peinture demeurerait, avec ses qualités d'objectivation et d'expression propres. Mais aussi parce que la verbalisation elle-même paraissait plus aisée, et semblait facilitée.

Le sujet inactif s'enferme dans un monde personnel, autistique, dont les images sont peu communicables. Il abandonne une aptitude et des possibilités d'ouverture vers autrui. Au contraire, l'artiste, qui infléchit son expérience à travers un moyen d'expression, demeure dans le sens de la communication.

Chez le sujet inactif, la parole tend et tente d'exprimer un univers phantasmatique, imaginaire, dont l'essence même est d'être inexprimable. Le peintre, lui, crée son oeuvre, et parle non seulement en fonction d'elle-même, mais aussi en fonction de son activité, et de son univers intérieur. Il faudra d'ailleurs soigneusement distinguer ce qu'il dira selon que la verbalisation se fera à l'un de ces différents niveaux de fonctionnement: oeuvre, activité créatrice, conscience.

L'oeuvre et l'hallucination sont donc deux phénomènes distincts. Il est exclu que la drogue produise chez l'artiste un état délirant qui, à son tour, induirait une oeuvre délirante. L'oeuvre ne sort pas du délire.

Nous pouvons alors nous demander à quoi correspondent les modifications de la peinture sous drogue. Elles ne sont ces pas sous la dépendance des troubles psycho-sensoriels. Non plus de toute

évidence sous celle des perturbations somatiques et particulièrement motrices.

Les troubles du système temporo-spatial ont plus d'importance. On a tenté de les relier à un certain dysfonctionnement neurologique de centres cérébraux bien précis: lobe occipital surtout, lobe temporal également. Des analogies ont pu être en effet relevées avec les apraxies constructives, les apractognosies et les agnosies visuelles. On a pu arguer aussi de la fréquence des métamorphopsies et des paliopsies. Mais en fait on ne relève aucun signe de déficit neurologique vrai. On se trouve à un niveau bien plus élevé d'atteinte globale de la personnalité. Il ne s'agit plus de praxie, mais de conduite, plus de gnosie, mais de conscience.

La libération instinctivo-affective prend à vrai dire, avec la dissolution de la conscience et des techniques, la place essentielle. Le sujet est ainsi amené à un certain niveau de régression, où les pulsions peuvent certes être encore verbalisées, mais s'inscrivent cependant de préférence dans des comportements non verbaux.

Le rythme est le phénomène central de cette expérience de dissolution artificielle de la personnalité. La continuité temporelle est rompue. La prévision est impossible. L'oeuvre devient ou tend à devenir « une inscription instantanée ». La distance du peintre à son oeuvre est réduite ou annulée. Tout intermédiaire disparaît entre ce que le sujet veut exprimer et le moyen de le faire. Le rythme traduit l'instantanéité du vécu temporel. Le dynamisme qui anime l'acte créateur réalise au mieux « l'action-painting » des recherches artistiques actuelles.