

Hallucination et Nebenmensch : Goya et Thérèse d'Avila

Mercedes Allendesalazar

DANS **CHAMP PSYCHOSOMATIQUE** 2007/2 n° 46 , PAGES 147 À 159

ÉDITIONS **L'ESPRIT DU TEMPS**

ISSN 1266-5371

ISBN 9782847951035

DOI 10.3917/cpsy.046.0147

Date de mise en ligne : 14/02/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-2-page-147?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour L'Esprit du temps.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Hallucination et Nebenmensch : Goya et Thérèse d'Avila

Mercedes Allendesalazar

En 1895, afin d'imaginer le fonctionnement de ce qu'il appelle l'appareil psychique, Freud commence par décrire la menace constante à laquelle toute vie est soumise. Lorsque la détresse de l'enfant, cette *Hilflosigkeit* primitive reste sans réponse, surgit le risque d'une excitation mortifère, qui ressemble à la violence intempestive de l'éclair – « une douleur qui laisse derrière elle des frayages à la manière d'un coup de foudre » – *als wenn der Blitz eingeschlagen hätte*¹. Comme si, en définitive, la vie, la vie au sens physique mais surtout psychique – puisqu'il s'agit ici de comprendre la genèse d'un « appareil » à sentir, à percevoir, à crier, à halluciner – naissait toujours menacée par la destruction, dans l'urgence d'être sauvée, dans la nécessité d'une personne secourable, « expérimentée » [*ein erfahrenes Individuum*] capable de porter remède à cette menace. Cette expérience du péril originaire, de l'impuissance constitutive du vivant, ce besoin impératif d'une personne capable de répondre à notre douleur et de la secourir va apparaître comme une sorte de paysage originaire à partir duquel il sera possible de comprendre la singularité de chaque moi, construit suivant des « frayages » [*Bahnungen*]. En effet, dans ces premiers rapports à l'autre, où circule une grande quantité d'excitation, se creusent des sillons plus ou moins profonds constituant en quelque sorte le noyau subjectif de chaque moi².

Avant de s'intéresser à l'hallucination proprement dite, Freud se penche sur ce qui pourrait apparaître comme ce qui la précède, c'est-à-dire sur une première forme naturelle d'appel, de demande

Mercedes Allendesalazar – Psychologue. 2 rue Dante 75005 Paris.

Champ psychosomatique, 2007, n° 46, 147-159.

1. S. Freud, *Esquisse d'une psychologie scientifique*, in *La naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1991, p. 327. *Entwurf einer Psychologie*, in *Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*, Frankfurt, S. Fisher Verlag, 1975, p. 316.

2. Lacan avait vu dans cet appareil « une topologie de la subjectivité ». Séminaire VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 51.

de contact : le cri. Dans cette demande et dans la réponse reçue, va prendre forme l'appareil psychique. Au départ, le cri représente surtout un appel juste, au sens d'un appel ajusté à la réalité du besoin, de l'absence qui fait souffrir. A la façon d'un langage sans paroles, mais déjà expressif, le cri indique à la fois le besoin et la croyance en l'autre, comme capable d'y porter remède. Ainsi, cette première détresse permet d'établir une alliance confiante avec un semblable, différent mais proche : « Par ce moyen, qui va s'intégrer dans l'action spécifique, l'entente [*Verständigung*] avec autrui se trouve assurée »³. On pourrait dire que, au départ, l'humain se constitue par ce besoin de « compréhension » du semblable, de rencontre, d'alliance avec lui. « Il n'y a pas d'humain s'il n'y a pas la possibilité de cette ressemblance » dira Fédida, qui définit l'inhumanité comme la disparition du semblable⁴. Lorsque le cri qui accompagne la détresse initiale est entendu, il devient chez l'enfant un pont efficace vers l'autre et une boussole intérieure. Car, au fur et à mesure que les soins s'installent et se répètent, ce cri se transforme en lien à la personne familière et secourable, donnant ainsi une forme, dans l'espace et dans le temps, à ses propres perceptions. Le monde commence alors à exister : « Nos propres cris confèrent son caractère à l'objet, alors qu'autrement et à cause de la souffrance, nous ne pourrions en avoir aucune notion »⁵.

La figure du *Nebenmensch*, littéralement celui qui est à côté, celui qui est proche avant d'être étranger, évoque d'abord cette fonction protectrice du semblable qui rend possible le monde des perceptions et des objets, permettant ainsi à l'enfant, dans la sécurité des formes, de se sentir, lui aussi, exister. En 1927, dans *L'avenir d'une illusion*, ce même thème de la fonction protectrice de l'amour est repris : « C'est ainsi que la mère qui satisfait la faim, devient le premier objet d'amour et certainement aussi la première protection contre tous les dangers indéterminés qui menacent l'enfant dans le monde extérieur, elle devient, osons-nous dire, le premier pare-angoisse – *So wird die Mutter (...) zum ersten Angstschutz* ». La nostalgie du père s'enracine d'ailleurs dans le même besoin : « Ainsi le motif de la désirance pour le père [*Vatersehnsucht*] est-il identique au besoin de protection contre les conséquences de l'impuissance humaine »⁶. Deux ans après, dans *Malaise dans la culture*, lorsque Freud reprendra en quelque sorte la phylogenèse de ce concept du semblable, celui qui est proche et différent, le *Nebenmensch* deviendra le *Mitarbeiter* : « L'autre prit pour [l'homme] la valeur de ce compagnon de travail avec qui il était utile de vivre en commun »⁷.

Dès l'*Esquisse*, Freud notait la proximité entre hallucination, mémoire et désir : « Le souvenir primaire d'une perception est toujours une hallucination », « les rêves sont des réalisations de désir » et

3. *Esquisse*, éd. française, p. 376.

4. P. Fédida, *Humain/ Déshumain. L'oubli, l'effacement des traces, l'éradication subjective, la disparition in Humain/ Déshumain ; Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », Paris, P.U.F., 2007, p. 26.

5. *Esquisse*, éd. française, p. 377.

6. S. Freud, *L'avenir d'une illusion*, Paris, P.U.F./Quadrige, 1995, p. 24. Studienausgabe, Bd. IX, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt 2000, pp. 157-158.

7. S. Freud, *Malaise dans la culture*, Paris, P.U.F./Quadrige, 1995, p. 41.

« (...) les investissements par désirs primaires ont, eux aussi, un caractère hallucinatoire »⁸. Pourtant, dans ce qui apparaissait sous la forme d'une continuité entre le désir et l'hallucination lorsque le cri avait été entendu – entendu plus que compris – l'absence de réponse pouvait faire basculer l'équilibre entre hallucination et perception. Si le cri reste sans réponse, l'excitation produite par l'expérience d'angoisse s'intensifie du fait que la souffrance laisse derrière elle « des frayages particulièrement abondants », autrement dit, un terrain fragile, favorable aux éboulements⁹. Là où la satisfaction n'a pas lieu, la tension se transmet à la mémoire et le moi est alors obligé de puiser dans ses propres forces l'image mnésique de la satisfaction. Il y a un seuil entre la dimension hallucinatoire des désirs, des rêves, de la pensée et l'hallucination « douloureuse » considérée, à présent, comme « un réflexe de défense », parce qu'elle met en œuvre une quantité nouvelle d'excitation qui lutte inutilement pour faire cesser une souffrance initiale. Un tel seuil pourrait-il se lire, ici, dans une absence concrète de semblable ? Coupée de la perception de l'autre, la quantité d'excitation douloureuse se fixe, tourne à vide, envahit le moi. Est-ce la coupure, la mise en retrait par rapport à l'autre, l'absence du *Neben* et du *Mit* qui permettraient de tracer la frontière entre, d'une part, la dimension porteuse de désir et, en définitive, créatrice, expressive de l'hallucinatoire et, de l'autre, le versant destructeur, envahissant, douloureusement solitaire et stérile de l'hallucination ?

Au moyen de deux exemples différents, tirés de la peinture et de la mystique, je voudrais rendre compte d'une réponse possible à cette souffrance de l'hallucination, réponse qui interroge la pratique de l'analyste. Chez Goya et Thérèse d'Avila, elle consiste à remettre en question les seuils porteurs d'ombre et de lumière de l'hallucination et à accepter ce paradoxe, consistant lui-même à retrouver dans l'angoisse la part de désir vivant. Il y a chez eux comme un effort pour penser la possibilité, envisagée par Freud en 1895 et reprise autrement en 1937, dans *Constructions dans l'analyse*, de reconstituer cette continuité entre hallucination, langage et mise en place des perceptions. Cette remise en perspective a lieu par une sorte de déploiement du noyau expressif de l'expérience hallucinatoire grâce à la présence d'un témoin, médecin compétent et attentif pour le peintre, « confesseur lettré » pour la religieuse, figures en quelque sorte à mi-chemin entre le *Nebenmensch* et le *Mitarbeiter*. La mise à nu de ce noyau « commun » à la douleur et au besoin de la dire, afin qu'elle puisse être accueillie, accompagnée, portée, permet au peintre et à la mystique de transformer l'hallucination en vision « partagée ». Grâce à ce partage, l'hallucination acquiert un statut de véritable création qui rend possible à celui ou à celle qui

8. *Esquisse*, éd. française, p. 356.

9. *Esquisse*, éd. française, p. 339.

en souffre, de ne plus y succomber et même d'y puiser de nouvelles forces. Un autoportrait de la fin de sa vie, intitulé « Goya soigné par le Docteur Arrieta » et certaines remarques de Thérèse d'Avila, conseillant à ses religieuses en proie aux visions de s'adresser à un confesseur lettré, montrent le questionnement du peintre et de la religieuse confrontés à l'angoisse de leurs propres visions. Ainsi, par là même, c'est une sorte de « pensée rêvante » de l'hallucination présente chez le peintre et l'écrivain mystique que je voudrais tenter d'éclairer¹⁰.

Goya soigné par le docteur Arrieta

10. L'expression de « pensée rêvante » est de J.B. Pontalis, il la définit comme « une tension entre l'identité de penser et l'identité de rêver », cité par F. Coblenz « Une pensée rêvante ? » in *Passé Présent, Dialoguer avec J.B. Pontalis*, Coll. « Petite Bibliothèque de psychanalyse », Paris, P.U.F., 2007, p. 37.



Ives Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*,
édit. William Blake & Co, 2006

Ce tableau représente Goya, vers la fin de sa vie, à un moment de crise grave, peut-être même d'agonie¹¹. Sourd et malade, souffrant, semble-t-il, depuis longtemps de la fièvre typhoïde, abattu par l'état de misère, au sens propre et figuré, qui règne en Espagne après les guerres napoléoniennes sous la monarchie conservatrice de Ferdinand VII, le peintre a trouvé un refuge loin de la cour, à la campagne, au bord du Manzanares, dans sa maison, *La Quinta del Sordo* [Le Manoir du Sourd] dont il couvre les murs de peintures « noires ». Il songe depuis un moment à s'exiler définitivement près de Bordeaux. Cette toile n'est pas un autoportrait au sens classique comme les deux derniers, peints alors qu'il a déjà à 69 ans¹². Elle est plutôt un souvenir, presque la commémoration d'un événement : le sentiment d'avoir été sauvé. Dans ce tableau, Goya s'est représenté tel qu'il se voyait un an auparavant, accroché aux draps du lit, soutenu par son médecin et entouré de trois figures inquiétantes, indéfinies, visages humains et monstrueux qui ressemblent à des hallucinations. Le tableau comporte une légende très précise, un peu à la façon d'un « ex-voto laïque »¹³. L'anticléricisme acerbe et ironique du Goya des *Caprices* ne l'empêche pas de reconnaître la dimension transcendante, presque sacrée, en ce moment de crise, du geste salvateur de l'ami, auquel est dédiée l'œuvre en signe de gratitude. En bas du tableau, une description littérale de la scène représentée, prouve l'importance que le peintre accordait à la compréhension exacte de l'événement : « Goya reconnaissant, à son ami Arrieta : pour la justesse et l'attention [*acierto y esmero*] avec lesquelles il lui sauva la vie pendant sa grave et dangereuse maladie, endurée à la fin de l'année 1819, à l'âge de soixante-treize ans. Il le peignit en 1820 ».

Les couleurs sombres sont entrecoupées de blanc : il y a la blancheur du drap auquel s'agrippe le malade, le blanc de sa chemise et la pâleur de son visage. La couverture rouge vif évoque une sorte d'hémorragie intérieure dramatique, mais rappelle aussi que la vie est encore possible. Ce rouge vif éclaire l'habit vert sombre du médecin, seules masses de couleur légèrement différenciées des ocres du tableau et du fond noir. Restent le gris de la veste de Goya et du pantalon d'Arrieta – l'ami est assis à côté du malade – et la couleur plus foncée et brune des masques du fond de la pièce qui surgissent de l'obscurité et bordent, dans une proximité inquiétante, le couple formé par le médecin et son patient. Comme pour rendre compte peut-être d'une même dérélition, d'un même sentiment d'abandon, d'une même absence de défenses, le contraste violent entre l'intensité nue, glaciale de la lumière blanche et les couleurs brunes demeure exactement celui qu'utilisa Goya, quelques années auparavant, pour peindre la solitude des laissés pour compte – les

11. Goya soigné par le docteur Arrieta, 1820. Huile sur toile, 114,6 x 76,5, se trouve aujourd'hui à l'*Institute of Arts* de Minneapolis. Il a fait partie de l'exposition *El retrato español del Greco a Picasso*, 20 oct. 2004 – 6 fév. 2005, Musée du Prado, Madrid.

12. Tous les deux à Madrid, l'un à la *Real Academia de San Fernando*, l'autre au Prado.

13. J. Gallego, *Autorretratos de Goya*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Zaragoza, 1990, p. 78.

14. Le Préau des fous (1793-94), l'Hôpital des pestiférés (1798-1800), le Bandit déshabillant une femme (1798-1800) : le premier se trouve au *Meadows Museum* de Dallas, les deux derniers appartiennent à la collection particulière du marquis de la Romana à Madrid. Tous les trois furent exposés au Prado de Madrid en 1993
« Goya, el capricho y la invención ».

15. I. Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, William Blake and Co., Périgueux, 2006, p. 67.

fous de l'asile de Saragosse, les pestiférés, la femme agressée¹⁴.

Dans son livre magnifique sur les peintures noires de Goya, Ives Bonnefoy a traduit par « compétence ingénieuse et dévouement » les mots qu'utilise le peintre espagnol pour qualifier l'œuvre du médecin *acierto y esmero*¹⁵. J'ai été intéressée par la différence entre les deux domaines qui séparent le terme d'*acierto* de celui d'*esmero*. *Acierto* implique, en effet, l'habileté et la compétence, *acertar, estar en lo cierto* signifie être dans le vrai parce que la chose a été touchée, comme une flèche touche la cible avec justesse. Goya a-t-il utilisé le mot *acierto* pour souligner le primat de l'expérience, dire qu'il y a eu de pareils soins l'analyse d'un fait qui exigeait à la fois connaissance et observation ? Comme si Goya remerciait d'abord Arrieta d'avoir perçu la vérité effective de ce qui lui arrivait et surtout de ce dont il avait besoin ; comme si seule l'évaluation ou plutôt le choix, la décision juste du médecin, car il n'est nullement ici question de diagnostic, lui avait permis de trouver le remède efficace. Ce remède étant à la fois un verre, un simple verre d'eau peut-être, ou un médicament, on l'ignore, mais tout aussi importants que le verre, si ce n'est plus, les deux bras du médecin, de l'ami qui entourent le corps malade.

Le mot *esmero* n'appartient pas au domaine de la connaissance mais à celui de l'attention, du soin, de l'effort, de l'application, du désir de faire au mieux. *Esmero* pourrait se traduire très librement par une sorte de vigilance, d'amour attentif capable d'offrir le soin le plus approprié. Il y a là entre *el acierto y el esmero* une différence de domaines qui se croisent et se rejoignent dans le tableau, allant du registre de la connaissance à celui du désir – dans le mot *esmero*, on trouve non seulement un dévouement mais surtout un dévouement modeste, effacé mais habile et lucide, semblable à celui des « petites mains » qui travaillaient jadis dans l'ombre, chez les grands couturiers. La gratitude du peintre envers Arrieta provient-elle de la certitude qu'il doit son salut au regard « juste » de son médecin, mais aussi à la façon dont celui-ci a fait preuve d'amitié en le tenant littéralement entre ses bras pendant le temps qu'ont duré ses hallucinations ? Car Arrieta entoure de son regard et de ses deux bras le corps inanimé du peintre. Il semble prêt à tout pour le soutenir. Son visage attentif est si proche de celui presque défait de Goya que l'on pourrait croire qu'ils se touchent. Ses deux mains, la main qui offre le verre et l'autre, passée derrière le dos, sont toutes les deux posées sur la chemise blanche du malade et tiennent celui qui lutte entre la vie et la mort avec la même force que celle avec laquelle il s'agrippe encore au drap.

Goya semble avoir voulu mettre en scène un fait exceptionnel qui requiert une explication, une description redoublant celle du tableau pour éviter qu'il ne soit mal compris et lui donner tout son poids. Encore sous le choc de ce qui ressemble à un miracle, peut-être par peur que le langage pictural ne reste balbutiant face à l'ampleur de l'événement vécu et de l'émotion conservée dans la mémoire, le peintre choisit d'y revenir, d'insister sur ce qu'il a peint par une légende écrite en bas du tableau. Il s'agit de ce moment précis où un homme est sauvé par un autre homme. Comme l'écrit Bonnefoy, « ce n'est pas la santé et la maladie qui sont ici en balance, c'est sombrer ou ne pas sombrer »¹⁶. C'est donc la description d'un moment de

16. *Idem.* p. 68.

Il y a, au premier plan, le geste protecteur du médecin, la chaleur de son corps contre celui de Goya, ses yeux ouverts à la même hauteur que les yeux révoltés du malade, enfin, ce verre encore rempli qu'il s'apprête à lui donner ; mais ce que Goya donne surtout à voir est le souvenir qu'il en a gardé. Est-ce cette restitution du passé, l'œuvre silencieuse et agissante de la mémoire qui redouble la force dramatique de ce tableau ? Comme si Goya s'était souvenu que seul avait pu le sauver le regard d'Arrieta regardant dans ses propres yeux, à moitié fermés, ces têtes sans corps, ces visages cauchemardesques qui le fixaient du fond de sa nuit, sans que Goya lui-même ait pu véritablement les distinguer. En donnant, par ce partage de l'invisible une forme à l'hallucination qui submerge, qui happe, qui fait disparaître, Arrieta sauve son ami.

Ce que Goya éclaire dans sa légende écrite est le lien entre les yeux et les mains du médecin : il ne s'agit pas tant pour Arrieta d'halluciner à la place de son patient, de prendre en charge ces figures monstrueuses qui s'agitent dans son âme que de les accueillir comme faisant intimement partie de lui-même, afin que le malade, en sentant contre lui le corps du médecin, tenu par ses mains, retrouve ses perceptions et puisse donner une forme à ce qu'il voit, c'est-à-dire redevenir sujet, l'artiste qu'il était : Francisco de Goya y Lucientes. Comme si la seule issue du médecin devant l'hallucination du malade était de commencer par lui enlever sa solitude et de lui offrir son corps comme un véritable support, presque comme une toile pour que l'égaré redevenir peintre et puisse y déposer sa créature « hallucinée », son œuvre. Le tableau de Goya montrerait-il ce moment de bascule où l'hallucination peut, grâce au corps à corps avec l'ami médecin et à sa compétence,

17. J.C. Rolland, *Guérir du mal d'aimer*, Paris, NRF, Gallimard, 1998, p. 108.

retrouver une forme qui redonne vie ? « Parole silencieuse, dira J.C. Rolland de la parole de l'analyste, dont la fonction n'est pas de dire, mais de soutenir, comme un échafaudage, comme une construction, une autre parole »¹⁷. Ce tableau dit et répète l'importance cruciale de ce regard qui permet de donner une forme à l'hallucination, de la rendre visible parce que le corps du médecin accepte de servir d'échafaudage. Corps et regard du médecin, capables de transformer l'hallucination en tableau, de lui offrir une scène, un lieu afin de rendre ainsi possible ce mouvement qui conduit des rivages de la mort vers l'affirmation de la vie.

Je voudrais pour terminer donner toute sa place à l'interprétation qu'Ives Bonnefoy propose de cet « échafaudage » qui sauve :

« La perception du bras de l'ami (...) [est] le seul acte qui a eu lieu dans l'espace de l'*ex-voto*. Le seul, mais aussi bien l'événement décisif, ce qui sauve.

Pourquoi ? Parce que par cette pression qui est profondément espérante d'une réaction de vie chez le malade, pression tout à l'effort de rassembler en lui l'énergie qui lui rendra force et surtout désir, de boire le médicament, de se retourner vers le monde, vient de passer l'évidence d'une affection d'Arrieta pour Goya totalement désintéressée, et avec celle-ci la preuve que quelque chose d'autre existe – a réalité, peut-être reconnu être – que les glissements de ces voracités obscures qui englobent leurs proies, à tout niveau des gouffres de la matière, avant d'être presque aussitôt elles-mêmes déchiquetées, dévorées. La compassion du docteur Arrieta, son intensité en cet instant absolue, n'est en rien effaçable par les tristes preuves de la matière. De celles-ci elle n'a pas tenté, illusoirement, le déni comme faisait le rêve religieux des siècles passés, elle n'a pas pour autant baissé les yeux devant leur prétention à être le tout sinistre du monde, elle est montée d'un degré, disons, dans l'escalier qui sort des ténèbres. Et ce fait, en se produisant, a suffi pour rendre à Goya surpris, bouleversé, la force de chasser de son esprit, disons à nouveau de son âme, les démons du doute et du désespoir. Il peut revivre. Il peut, comme le tableau le suggère, rouvrir les yeux, accepter de voir »¹⁸.

18. Op. cit., p. 70-71.

La vision qui sort des ténèbres

Thérèse d'Avila, petite-fille d'un juif converti humilié par l'Inquisition, avait parfaitement compris le danger des visions, le besoin de les défendre et de les rendre acceptables. Comme on comprend les choses lorsque la vie est en péril, elle avait compris que le seul moyen pour que celles-ci cessent de représenter un danger était d'être capable de les « supporter » et de les partager.

L'écrivain mystique part du principe qu'il existe toutes sortes de visions, avec ou sans image ; elle ira même jusqu'à en proposer une analyse subtile destinée à servir de point de repère à ses compagnes et à les rassurer¹⁹. Thérèse s'adresse toujours à des destinataires concrètes dont elle a la charge en tant que prieure et fondatrice : les religieuses du carmel réformé, qui mènent une vie de prière et de contemplation. Or, ce qu'elle va essayer de leur donner est le fil permettant à la prière quotidienne et aux visions extraordinaires de se rejoindre afin d'enlever à ces dernières leur caractère démoniaque, détaché de toute réalité. Car, de même qu'il existe une prière muette – dangereuse et subversive pour l'Eglise officielle qui poursuivait ceux qui la pratiquaient – il existe une forme de vision sans image susceptible de devenir particulièrement inquiétante. En même temps, malgré cet effort pour que les visions n'apparaissent pas coupées de la vie, Thérèse tient par-dessus tout à les différencier de toute autre forme d'image visible, car les visions échappent aux perceptions de la conscience et touchent indiscutablement au règne de l'angoisse :

« Ne croyez pas, mes sœurs, que toute imagination soit une vision, et s'il s'agit d'une vision, tout en comprenant que cela puisse être possible, ne soyez ni agitées ni affligées, car le démon y gagne beaucoup. Il aime énormément voir une âme inquiète et affligée car il voit bien que ceci l'empêche de s'employer tout entière à aimer et à louer Dieu. »²⁰

Une vision, à la différence d'une simple imagination, répond à une logique de la douleur suscitée par l'absence, par un vide auquel elle confère une forme sans pour autant le remplir. Or, la seule façon d'éviter que cette vision ne tombe, à la façon d'une marchandise illicite, dans un régime de contrebande, de trafic souterrain, dangereux parce que séparé de celui de la communauté, consiste à lui procurer un témoin extérieur : un confesseur capable de l'accueillir, de la transformer ; en empruntant l'idée à Bion, on pourrait presque dire de la métaboliser en lui ôtant son côté toxique, mortifère.

Dans le *Livre des Demeures*, où, à travers une fiction, se construit une pensée « rêvante » de l'image invisible, Thérèse, à la manière d'un Winnicott avant la lettre, n'a de cesse que de répéter à ses religieuses que le vrai danger des visions consiste en leur déni, en leur suppression. Dans l'hallucination négative, telle que la présente le psychanalyste anglais, « quelque chose a été supprimé, « deshalluciné », et secondairement le patient a une hallucination qui dénie la suppression. C'est complexe parce que tout au début, quelque chose a été vu, puis omis, puis une longue série d'hallucinations a alors essayé de remplir le trou

19. J'ai développé cette pensée de l'image et de la vision dans *Thérèse d'Avila, L'image au féminin*, coll. « L'ordre philosophique », Seuil, Paris, 2002.

20. *Livre des Demeures* VI-X-1. Il existe plusieurs traductions françaises de ce livre, celle de M. Auclair, la plus vivante, *Thérèse d'Avila, Œuvres complètes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989 et celle plus « littéraire » de Mère Marie du Saint Sacrement, revue par B. Sesé, en deux vol. Paris, Cerf, 1995.

21. D.W. Winnicott, « L'hallucination qui nie l'hallucination » in *La crainte de l'effondrement*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 49-50.

produit par la scotomisation »²¹. C'est exactement ce déni, cette forme d'hallucination qui, d'après Thérèse, isole et enferme. Pour lutter contre le danger d'un effacement de la vision, effacement vécu comme une menace de folie et de solitude, elle soutient que l'image, l'image de la vision invisible, l'image, non pas tant de la représentation que de la démesure sombre de la vie intérieure, ne peut en aucune façon se déployer dans la solitude. Née de la détresse, la vision réclame le partage : elle demande une aide, un appui extérieur, un témoin capable de l'authentifier en lui conférant une réalité.

Lorsque Thérèse se pose le problème des visions, elle conseille à ses filles de tenter à tout prix de repérer un vrai lettré au milieu de la gent habituelle des semi-lettrés craintifs (*medio-letrados espantadizos*) qui peuplent les couvents. Face au danger des visions, comparable pour la religieuse à celui de la mélancolie, seul un confesseur lettré peut délier les chaînes qui rattachent l'âme à sa douleur en arrachant la vision des griffes informes du démon. Il y a là comme une première opération de repérage par le confesseur lettré d'une forme « en puissance », d'une forme qui n'en est pas une encore. Les vrais lettrés sont pour Thérèse ceux qui acceptent cette indétermination et donnent une forme à l'impensable en inscrivant la production des créatures dans la même logique divine qui autorise toutes les possibilités :

« Ceux qui sont très lettrés (*los que tienen letras muchas*) n'ont jamais peur des prodiges de Dieu car ils ont compris qu'il peut encore beaucoup plus. Et enfin, si certaines choses n'ont pas été explicitement définies, ils doivent en trouver d'autres par où il est possible de les faire accepter. [...] De cela j'ai une très grande expérience, je l'ai aussi de ces demi-lettrés timorés (*medio-letrados espantadizos*) qui me font payer si cher (du moins je crois que celui qui ne croit pas que Dieu peut beaucoup plus, et qu'il lui a semblé bon quelquefois de le communiquer à ses créatures, celui-là garde une porte bien fermée pour recevoir la moindre faveur). Que cela ne vous arrive jamais mes sœurs, mais croyez que tout est possible à Dieu et beaucoup plus encore »²².

Le témoin lettré, capable d'accepter ce qu'il ne comprend pas, ce qu'il ne maîtrise pas, ce qui le dépasse – puisque tout reste possible pour Dieu – sauve la vision grâce à la restitution par son écoute de la part d'être qui lui manquait. Le confesseur lettré est surtout un témoin. Dans *Les absents de la mémoire*, C. Kolko a insisté sur la place de témoin où l'analyste est convoqué. Le témoin est celui qui permet d'imaginer, de reconstruire ce qui est, non pas refoulé mais « hors scène », délié d'un enchaînement causal, temporel et spatial : « Encore faut-il que l'analyste accepte de se porter témoin d'un dire

22. *Livre des Demeures* V-1-7 et 8.

dont le sens a été aboli, faute d'avoir pu prendre en compte la réalité de ce que le sujet vivait quand cela était dénié par l'ensemble des protagonistes »²³. On peut remarquer ici que le déni n'est pas tant, au départ, le déni de celui qui hallucine, que le déni de ceux qui, en refusant de prêter leur regard de témoins, contribuent à mettre en place une hallucination au lieu d'une perception, chez celui qui souffrait de cette réalité.

Au contraire, le témoin de Thérèse, en acceptant que Dieu « peut encore beaucoup plus », contient ce qui ne comporte pas de définition explicite, ce qu'il ne comprend pas. Par cette affirmation, cet éloge, cette défense de l'impensable, il lui confère une réalité, et ainsi, une possibilité d'être pleinement accepté. Avant de devenir le *Mitarbeiter*, le compagnon de travail qui rend possible le tissage de la vision, le confesseur lettré commence par jouer le rôle du *Nebenmensch*, le semblable, celui qui reçoit le cri de l'enfant sans avoir forcément la possibilité de le comprendre.

Dans le *Livre des demeures*, il est intéressant de noter que pour exister véritablement la vision exige qu'il y ait tissage, construction d'un espace à deux. Cet espace peut apparaître de différentes manières. Par exemple, la vision n'est jamais « vue » directement, mais toujours rapportée, soit par transmission orale soit par l'image d'une autre personne qui voit et qui est vue, car la nature de la vision exige cette complémentarité, ce dédoublement pour qu'il y ait mise en place d'un espace autonome. Thérèse va raconter parfois un cas qui lui a été rapporté ou bien elle dira qu'elle a vu une personne en proie aux visions – « Je vis cette personne à qui Dieu fit cette grâce, extrêmement fatiguée tout au début »²⁴...

Le destinataire apparaît comme la condition de la vision. Cette oscillation, ce dédoublement, soigneusement entretenus, à chaque fois qu'il est question de visions, donnent une nouvelle consistance à une expérience innommable, étrangère à la lisibilité immédiate des assurances quotidiennes. Elles permettent aussi de transformer la vision en une véritable création à deux, en une œuvre indépendante douée d'une vie propre grâce à la présence de ce couple de personnages qui préfigure et annonce dans le récit un nouveau couple d'acteurs complémentaires sans lesquels il ne pourrait y avoir de vision, comme si la nature secrète de celle-ci avait exigé, pour exister, la présence d'un témoin à qui elle pût être transmise. Car, si Thérèse, dans un premier temps, joue le rôle du destinataire qui recueille la vision de « cette personne extrêmement fatiguée », il lui faudra à elle aussi, par l'écriture, trouver un destinataire capable de prêter encore une fois vie à son propre récit de la vision et, en le recueillant à son tour dans une ronde ininterrompue, de le faire advenir au statut d'un événement, d'une création pouvant être transmise et non d'une simple hallucination.

23. C. Kolko, *Les absents de la mémoire, figures de l'impensable*, coll. « Actualité de la psychanalyse », Paris, Erès, 2004, p. 72.

24. *Livre des Demeures*, VI-VIII-2.

Une vision « solitaire » demeure en souffrance. Mal soutenue, mal reçue, la vision garde un noyau répétitif mortifère et, à l'opposé des visions qui libèrent grâce à leur partage, elle risque de faire basculer du côté de l'égarément ou, pire encore, du bûcher celles qui ne réussissent pas à défendre leur création. L'originalité de cette création qui sauve de la mort consiste en ce qu'elle a besoin de se faire à deux. Comme le cri du nourrisson, comme le moment de crise que dépeint Goya dans sa toile, comme le symbole dont parlent Abraham et Torok, la vision exige « une restitution de ce qui a été coupé », un témoin extérieur et intime, un être vivant qui ressemble d'abord au *Nebenmensch*, puis au *Mitarbeiter*, capable de rendre à la vision son « intégrité », sa part de réalité manquante²⁵.

Pour Thérèse d'Avila, le critère de « vérité » – on pourrait dire le seul critère de réalité de la vision – est sa capacité à être communiquée, à trouver une présence qui sache traduire son appel dans une langue nouvelle et partageable. Dans le cas de la vision, comme dans celui du *Witz*, du mot d'esprit freudien, on est bien en présence d'une opération de rassemblement, réunissant deux moitiés, opération réparatrice, à l'extrême opposé de la fragmentation du ver de terre de Ferenczi se mutilant pour supporter la douleur et continuer à vivre²⁶ :

« Nul ne peut se satisfaire d'avoir fait un mot d'esprit pour soi tout seul, [...] au travail du mot d'esprit est indissolublement lié le profond besoin de communiquer le mot d'esprit à autrui ; bien plus ce profond besoin est si fort qu'il lui arrive bien souvent de se réaliser en passant par-dessus de sérieuses réserves. [...] Le processus psychique de formation du mot d'esprit ne semble pas être achevé lorsque ce dernier vient à l'idée de son auteur, il subsiste quelque chose qui, en communiquant à autrui ce qui est venu à l'idée [de l'auteur du mot d'esprit], va mener à son achèvement ce processus inconnu qu'est la formation du mot d'esprit ».²⁷

Sans témoin ou sans confesseur lettré, capable de garantir, par sa présence, l'intégrité de la vision, celle-ci pourrait n'être, d'après la religieuse, que ruse, pur acharnement du démon. En revanche, au moyen de la forme que lui arrache celui qui est capable de la porter dans son inachèvement, son indétermination, sa douleur, la vision, comme le tableau de Goya, comme le mot d'esprit, peut devenir véritable grâce, don, étincelle de vie transmissible.

25. N. Abraham, M. Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 393.

26. S. Ferenczi, « Traumatisme et aspiration à la guérison », *Psychanalyse IV*, Œuvres complètes, Paris, Payot, 1982, p. 279.

27. S. Freud (1905), *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, coll. « Folio Essais », Gallimard, 1988, pp. 262-263.

Mercedes Allendesalazar – *Hallucination et Nebenmensch : Goya et Thérèse d'Avila*

Résumé : Les réflexions de Freud dans *L'Esquisse*, à propos de la forme que prend l'hallucination en fonction de la réponse apportée par la personne secourable, le *Nebenmensch*, pourraient être envisagées à partir de deux perspectives différentes : la peinture et la mystique. Il y a, d'abord, l'autoportrait de 1820 où Goya s'est représenté soutenu par son médecin – « Goya soigné par le docteur Arrieta » – avec pour toile de fond trois visages qui ressemblent à des hallucinations ; puis, le *Livre des demeures* (1577) de Thérèse d'Avila, dans lequel l'écrivain mystique propose une pensée de la vision qui fait vivre, grâce à celui qu'elle appelle un confesseur « lettré ». Comme dans le mot d'esprit c'est la présence du destinataire qui permet, dans les deux cas, de transformer l'hallucination douloureuse en vision créatrice.

Mots-clés : *Nebenmensch* – Hallucination – Cri – Peinture – Vision – Désir – Douleur – Partage.

Mercedes Allendesalazar – *Hallucination and Nebenmensch : Goya and Teresa of Avila*

Summary : The thoughts of Freud in *L'Esquisse* concerning the form of the hallucination according to the response of the good Samaritan, the *Nebenmensch*, could be examined from two different perspectives : painting and mysticism. First of all there is Goya's self-portrait made in 1820, where the artist shows himself supported by his doctor : “Self-portrait with Dr Arrieta”, and in the background three faces, which look like hallucinations, can be seen ; then, “The Interior Castle” (1577) by Teresa of Avila, in which the mystic proposes a reflection on the life-giving visionary experience, thanks to the man she calls a “learned” confessor. As with a witticism, the presence of the reader or viewer transforms the painful hallucination into a creative vision.

Key-words : *Nebenmensch* – Hallucination – Scream – Painting – Vision – Desire – Pain – Sharing.