DESSINER DURANT LE TEMPS DE LA CATASTROPHE… AUX CONFINS DE L'ART-THÉRAPIE AVEC LES ENFANTS DU CAMP DE TEREZIN

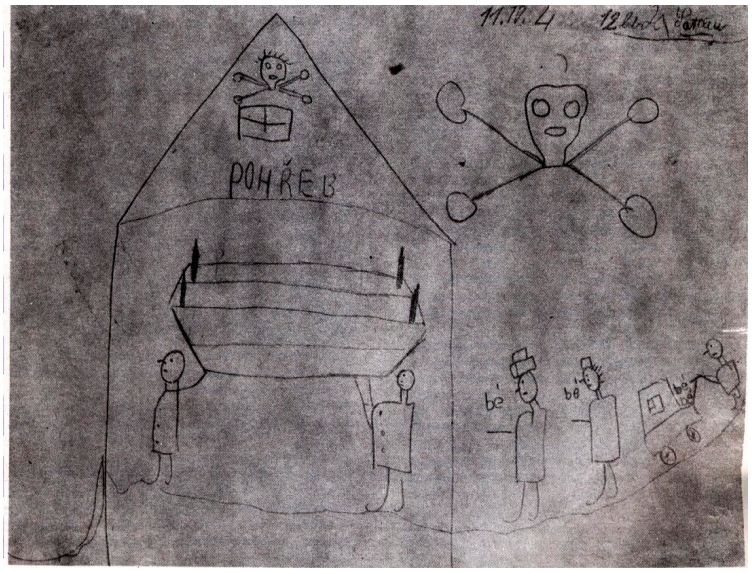
Danièle ROSENFELD-KATZ

"*Dis-leur à tes amis et connaissances, que, si tu ne reviens pas, ce sera parce que ton sang s'est arrêté et figé en voyant ces affreuses scènes barbares, comment ont péri les enfants innocents et sans protection de mon peuple esseulé.*

*Dis-leur que si ton cœur se change en [pierre], ton cerveau se transforme en froid mécanisme à penser et ton œil en simple appareil photographique, tu ne reviendras pas davantage vers eux.[…]Tiens-moi fortement par la main, ne tremble pas [*lacune*]car tu devras voir pire encore."* Z. Gradowski (1944, p. 24 - 25).

Theresienstadt ou Terezin en tchèque est le nom du ghetto créé en 1942 à 60 km de Prague pour les Juifs qui viennent du Grand Reich (Autriche, Protectorat de Bohème Moravie, Allemagne). Dans ce ghetto que les nazis veulent "*modèle*", "*pour la montre*" (Gradowski, 1944) plus de 140000 Juifs y sont déportés pour ensuite, au fur et à mesure être exterminés à Auschwitz, Sobibor, Belzec, Tréblinka. Alfred Brauner (1994) relate dans "*En attendant la mort*", l'expérience de Friedl Dicker-Brandejsovà, femme artiste du Bauhaus, déportée dans ce ghetto et qui, engagée politique, fut membre de l'organisation illégale du parti communiste de Terezin. Combat contre l'utime terreur, combat pour la vie durant ce temps de la catastrophe, elle propose aux enfants de dessiner, avant leur déportation à Auschwitz, avant leur assassinat. Elle fit partie du convoi du 6 octobre 1944. Il y

eut environ 15000 enfants à Terezin, une centaine seulement ont survécu. Aujourd'hui, arrachés à la politique de destruction nazie des *traces* de la "*solution finale*", 4000 peintures et dessins d'enfants, de la poésie et des extraits du journal illégal Vedem sont conservés dans un musée d'Etat à Prague.



(Photo 7) - Sattler K. (16.11.1932-4.10.1944, Auschwitz)

Alfred et Françoise Brauner, respectivement docteur ès lettres et sociologue de l'enfance, pédiatre et pédopsychiatre ont dès 1937 collecté les dessins d'enfants produits durant la guerre d'Espagne républicaine. Ils accueillent en 1945, 400 enfants rescapés des camps d'Auschwitz et de Buchenwald. Plus tard, forts d'un savoir sur le trauma, ils s'engagent: autisme, psychose infantile, handicap et s'occupent d'enfants rescapés des guerres du Liban, d'Afghanistan, du Golfe (Sudres, 2004).

Reconnaissance de son travail et de son engagement éthique, A. Brauner fut l'unique président non-médecin de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-thérapie créée en 1964. Filiation clinique et éthique, nous aurions retrouvé "Les Brauner" auprès des enfants de Szrebrenicza, de la cage de Bukovar, dans tous les lieux où se sont perpétrés et se perpétuent des assassinats de masse,

des génocides. Voici ce que Jean Hatzfeld écrit sur le dernier génocide du 20e siècle, le Rwanda : "*En 1994, entre le lundi 11 avril à 11h et le samedi 14 mai à 14 h, environ 50 000 Tutsi, sur une population d'environ 59 000 ont été massacré à la machette, tous les jours de la semaine, de 9h30 à 16h, par des miliciens et voisins Hutus, sur les collines de la commune de Nyamata, au Rwanda. Voilà le point de départ de ce livre*" (Hatzfeld, 2003 ; p.13).

Art-thérapie et temps du désastre

"*Des meurtriers sont faciles à deviner. Mais cela : contenir la mort,toute la mort, dès avant la vie si doucement la contenir et n'être pas méchant, cela est ineffable*". R-M Rilke (in : Elégies de Duino.IV)

L'expérience de Friedl Dicker-Brandejsovà interpelle tout art-thérapeute car elle porte une interrogation radicale: Comment *faire* art-thérapie aux limites d'une humanité chauffée jusqu'à la calcination par l'humaine inhumanité du programme d'extermination nazie dans un monde où "*Hier ist kein Warum*", "*Ici il n'y a pas de pourquoi*" (Levi, 1987 ; p.11).

Peut-on imaginer, art-thérapeute, ce "*peindre en attendant la mort*" dans ce paradoxe où l'art-thérapie est une thérapie par l'expression, production de choses sensibles, expérience d'une *Gestaltung* artistique dans son "*lien profond avec le "faire" poïétique* pour qu'un sujet advienne dans sa liberté, sa vérité et réponde de ses créations ? (Florence, 1993 ; p.108). Quelle liberté, quelle vérité, quel statut pour ces dessins d'enfants dans le camp de Theresienstadt: archivage, traces mémorielles ou encore et toujours manifestations *sensibles* de ce temps du camp, de la création possible d'un lieu, d'un site de rassemblement et d'ouverture dans un monde clos, compacifié où régnaient la terreur et la désolation? L'Art, écrit H. Maldiney "*ouvre des lieux pour être ou pouvoir être*" (Maldiney, 1997 ; p.107).

Qu'est-ce que dessiner dans un camp où règnent la faim, le typhus, le manque d'hygiène, où, comme le souligne G. Semprun : "*Depuis deux ans, je vivais sans visage -Nul miroir à Buchenwald. Je voyais mon corps, sa maigreur croissante, une fois par semaine, aux douches. Pas de visage sur ce corps dérisoire. De la main, parfois, je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes saillantes, le creux d'une joue…*" (Semprun, 1994 ; p.240). Aucun regard, aucun miroir, aucune parole. Ce monde est celui des affects, des émotions, de la perception, de

l'analité et du déchet, des aboiements de la meute, obscénité du regard, gestes qui harcèlent et humilient, volonté d'une toute puissance qui veut dominer la mort en la donnant par milliers, par millions.

Quel désir, quelle éthique pour Friedl Dicker-Brandejsovà dans ce temps du peindre, non pas *après* Auschwitz, mais *pendant* Auschwitz, pendant le temps de la catastrophe, pendant le temps de l'extermination ?

Quel désir, quelle éthique pour Friedl Dicker-Brandejsovà à tenir sur cet inattendu, cet évènement inimaginable que fut l'univers du camp et œuvrer pour que les enfants dessinent ?

Comment *faire*[1] dans ce temps de la catastrophe lorsque vacillent tous les repères psychiques sous le choc d'un sens qui s'exhibe, surexposé dans l'obscénité d'une toute puissance assassine qui veut maîtriser et détruire pour le rendre transparent l'empire des invisibilités, celui de la mort, celui de l'énigme des origines de la vie ? En d'autres termes, comment *faire* lorsque l'espace de l'*illusion* est ruiné par le cru d'une visibilité qui se veut totalitaire et totalisante, abolissant toute perspective ?

Comment *faire* dans ce temps de l'horreur, de la jouissance du mal, du déferlement de la haine, des stratégies d'abolition de la loi, de l'éthique, du Nom-du-père, de métaphorisation possible de soi et de l'autre, écrasement haineuse de la différence, de l'altérité ?

Comment *faire* lorsque dans ces situations extrêmes tous les processus de secondarisation psychiques sont attaqués, que l'impératif de survie conduit à une brutale régression libidinale vers les investissements du narcissisme primaire où les pulsions d'autoconservation deviennent dominantes au détriment des pulsions libidinales d'objet ?

Comment *faire* dans ce moment du possible naufrage lorsque la langue du Troisième Reich, la langue nazie "*change la valeur des mots et leur fréquence*" innocule de la "*toxicité*", des "*doses d'arsenic*", "*assujettit la langue[allemande]à son terrible système*"et "*gagne avec la langue son moyen de propagande le plus puissant, le plus public, et le plus secret »* (Klemperer, 1996 ; p.40-41). Dans ce temps de la dissèmination qui atteint le langage, dans cette pratique d'euphémisation de l'extermination : "*traitement spécial*", "*solution*

---

[1] Le *faire* de l'art-thérapeute est le *faire poïétique de la Gestaltung,* il ne relève en rien du *sujet pragmatique,* celui de la prescription. Il se situe dans le registre de l'érotique, celui d'un montré-caché. De façon plus précise, en accord avec J. Broustra (1996), le *faire* se situe du côté d'une *« directivité en «* esquive »*…soutient de l'expression de l'autre qui n'élude pas le questionnement par la mise en jeu de la reformulation.* »

finale", "*poux*", "*nettoyage*", "*évacuation*", "*désinfection*" etc., comment arrêter la destructuration à l'œuvre au cœur du psychisme, puisque comme l'affirme Lacan, "*l'inconscient est structuré comme un langage*" et que "*l'inconscient, c'est le discours de l'Autre*" (Lacan, 1966 ; p.16) *?*

Comment *faire* lorsque l'ordre symbolique est manipulé délibéremment par un Autre mis en position d'absolu (Lacan, 1994 ; p. 431) qui s'affiche *vrai* dans sa tromperie à la manière dont Primo Levi le décrit : "*En supposant par l'absurde que le menteur devienne véridique pour un instant, lui-même ne pourrait pas répondre au dilemme. Dans l'acte de mentir, il est un acteur entièrement fondu avec son personnage, on ne peut plus le distinguer de lu*i" (Levi, 1989).

Comment *faire* pour qu'une telle "*négation de la réalité n'aille pas jusqu'à la fuite hors de la réalité*" (Levi, 1989 ; p.31).

A l'instar de Friedl Dicker-Brandesjovà comment les art-thérapeutes peuvent-ils dans un temps de désubjectivation radicale pour un sujet soumis à des terreurs sans nom, tenir sur l'ouvert, créer un espace psychique pour que la personne poursuive ses processus de symbolisation et d'imaginarisation ?

En quoi ce peindre durant ce temps du désastre fait-il paradigme, transmission d'un certain savoir pour nous enseigner sur ces situations d'exclusions psychiques radicales auxquelles certains de nos patients sont soumis, sur l'existence d'un agir de "*cruauté extrême*" selon l'expression de Fethi Benslama (2001 ; p.62) qui vise à détruire l'humain dans l'humain en organisant dans une rationalité technicienne son retranchement, son exclusion de la communauté des vivants ?

Quel espace psychique offrir pour qu'un *jeu* se déploie, cette "*aire intermédiaire*" qui, comme l'affirme D.W.Winnicott "*se situe entre le subjectif et ce qui est objectivement perçu*", maintenir "*à la fois ce qui est séparés et reliés l'un à l'autre, réalité intime et réalité extérieure*" (Winnicott, 1975 ; p.30-31) lorsque l'Autre mis en position d'absolu est délibéremment menteur, trompeur et meurtrier (Moscovitz, 1999 ; p.57) ?

Quelle possible articulation entre présence et absence, véritable *fort-da* freudien, pour que se marque *un* point d'appui, partage, limite, séparation entre sacré et profane, entre mort et vie, puisque la spécificité d'une politique d'extermination est de compacifier, d'amalgamer, de confuser toutes les valeurs et, ultime outrage, de faire disparaître toutes traces de l'extermination, toutes traces des victimes ?

Comment *faire* pour que dans ce temps de la catastrophe se réalise un déplacement signifiant permettant au sujet de questionner cet Autre

mis en position d'absolu (Lacan, 1994 ; p.430-431), occuper la posture tragique de Job ou d'Antigone, interroger sans relâche sa cruauté, son inquiétante étrangeté ?

Comment *faire* pour que se réarticule voix, œil, regard et parole, après les moments cruciaux désubjectivant où se sont mis en acte la volonté de destruction du semblant, de destitution symbolique de l'Autre par une pratique systématique de négativation de la métaphore paternelle ?

Comment faire pour que le sujet crée, sublime[2], fabrique une chose sensible à la place de cet Autre comme absolu, colonisant par cet acte le lieu de cette étrangeté en y réintroduisant de l'énigmatique, façon singulière d'apprivoiser ses terreurs, ses angoisses de néantisation, car, comme l'indique J. Lacan : "*La façon dont une certaine expérience compose avec ce terme dernier de la relation humaine[l'Autre absolu], la façon dont elle réintroduit à l'intérieur de cela toute la vie des échanges imaginaires, la façon dont elle déplace le rapport radical et dernier à une altérité essentielle pour la faire habiter par une relation de mirage, c'est cela qui s'appelle la sublimation.*" (Lacan, 1994 ; p. 431).

En d'autres termes, dans un atelier d'art-thérapie, comment le mode du *faire* créateur peut-il assurer les conditions de la résilience afin que se poursuive pour un sujet le cycle des métamorphoses signifiantes?

Etre enseigné par cette expérience, c'est interroger sans relâche les conditions et les processus de production de cette place hors-humanité où les exclus sont assignés à résidence afin que par la *Gestaltung* se réarticulent destruction et création.

Souci éthique, politique, thérapeutique, il s'agit de repérer et de combattre les radicalités exclusives qui organisent les meurtres identitaires, réels ou symboliques dans le silence bruissant des témoins, familles, institutions, organisations, entreprises, Etats.

Dessiner malgré tout:
Une chambre funéraire à Theresienstadt

---

[2] La sublimation, c'est une *« prise de position du sujet par rapport à la problématique de l'Autre, qui est, ou bien, cet Autre absolu, cet inconscient fermé, cette femme impénétrable, ou bien, derrière celle-ci, la figure de la mort, qui est le dernier Autre absolu »* (Lacan, 1994 ; p.430-431).

"*Pour savoir, il faut imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en 1944. N'invoquons plus l'inimaginable… Mais nous le devons, ce très lourd imaginable. Comme une réponse à offrir, une dette contractée envers les paroles et les images que certains déportés ont arrachés au réel effroyable de leur expérience… Les lambeaux nous sont plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulaient impossibles. Images malgré tout; donc: malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. Images malgré tout : malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.*" G. Didi-Huberman (2003 ; p. 11)

A l'instar de G. Didi-Huberman, pour ces enfants, pour Friedl Dicker-Brandejsovà, l'épreuve est celle d'une énonciation sur l'énoncé de ces dessins dans les limites de cet "*impossible qu'est le réel*" pour Lacan. A cerner ce trou, la perspective est de les réinscrire dans le monde des vivants afin qu'ils nous enseignent et que nous portions, art-thérapeutes, leur épreuve à la dimension éthique d'une clinique. Dans ce but, un dessin, celui de Karel Sattler né le 16-11-1932, assassiné à Auschwitz le 4-10-1944 (dessin 1).

A l'arrière du pavillon "*L.410*", Friedl Dicker-Brandejsovà organise l'atelier de création. Karel Sattler dessine. Il convoque la *Gorgone*. Elle n'a pas de regard, les orbites sont vides et l'enfant se dresse, verticalité signifiante dans l'inouï de ce face à face. La mort surplombe, envahit l'espace du dessin. L'implacable de la machine nazie est représenté par cette famille marchant vers"*la mort*". L'enfant respecte l'ordonnancement culturel judaïque. Le père en tête avec son chapeau traditionnel, derrière lui la mère, chapeautée également, ensuite les enfants, le plus grand poussant le landau du bébé. Le *bé bé* comme il est écrit sur le dessin. Le bébé qui lui aussi doit mourir. Et le hors-sens de cette mort du bébé *aussi* fracture le dessin par les lettres apposées *bé bé.*

Le *pourquoi ?* de l'enfant insiste même si "*Ici, il n'y a pas de pourquoi.*" Son dessin est la trace de cette lancinante question: Pourquoi? Et celle-ci rappelle A. Didier-Weill est "*l'expression de cette possibilité qui reste à l'homme de faire appel dans la nuit où l'Autre se spécifie de ne pas répondre*" (1995, p. 93). Vivante, sa pensée ne céde en rien au "*surmoi archaïque, qui tend à introduire un silence absolu, [et qui est] traduisible par : "Pas un mot*" (1995, p.

31). L'enfant graphe l'impérium de la toute puissance meurtrière. Il montre que les génocidaires assassinent toutes les générations, meurtre de la filiation par haine de l'espèce humaine.

Rappel de sa culture, l'enfant représente l'impensable programmé, la mort de son père, de sa mère, sa propre mort ainsi que celle du bébé en dessinant une chambre funéraire. Le cercueil est placé dans une maison, des hommes le portent, des cierges sont posés aux quatre coins. Les limites sont traces signifiantes de l'interdit de la confusion des espaces, celui sacré de la mort, celui profane de la vie.

"*Tu veux regarder ? Eh bien vois donc ça ! "*Karel Sattler nous donne "*quelque chose en patûre à l'œil*" et nous déposons dans ce dessin notre regard dit Lacan comme "*on dépose les armes"* (1973, p.116). Et l'effet pacifiant, apollinien vient d'un scandale, d'une transgression, la tâche aveugle du dessin. En effet, représenter une chambre funéraire à Theresienstadt relève d'un acte remarquable. Il n'y eut jamais pour un Juif, à Theresienstadt, Belzec, Sobibor, Auschwitz ou dans tout autre camp de la mort de chambre funéraire.

Assassinés dans une chambre à gaz.

Morts sans sépulture.

Si l'inconscient dit Freud ne connaît pas la mort, Karel Sattler s'adresse désormais à cet Autre absolu, la mort. L'enfant se tient dans l'écart signifiant qu'il établit entre l'Autre de l'avant Theresienstadt et l'Autre absolu qui domine le temps de la catastrophe et dont la théologie mensongère s'affiche à la porte du camp : "*Arbeit macht frei*", "*le travail rend libre.*"

En dessinant une chambre funéraire l'enfant arrête la jouissance d'un œil obscène visionnant l'intérieur de la chambre à gaz. Il repousse au-delà de l'empire du visible sur lequel règne l'Autre absolu, l'énigme de l'empire des invisibilités. L'enfant se tient debout face à cet Autre absolu qu'est la mort, maintient le miroitement entre visible et invisible, son manque, son désir radical d'exister là-bas, à Theresienstadt. M.J Mondzain écrit : "*L'invisibilité…c'est celle de l'élision immanente de l'objet du désir de voir*" (2002, p. 40).

Son dessin est défi, transgression dans ce monde où "*Ici, il n'y a pas de pourquoi".*

L'enfant affronte un point d'horreur qui fait rupture dans son monde de l'avant Theresienstadt. Il affronte la destruction du premier des commandements bibliques : "*Tu ne tueras point parce que tu peux tuer*" écrivait E. Lévinas (Levinas, 1976, p.55). Il fait face à cet Autre absolu, la mort élevée au rang d'une épiphanie criminelle par "*l'exercice criminel d'une souvertaineté étatique*" (Aroneau, 1961).

Le point d'horreur, c'est la mise en œuvre par l'Autre absolu de sa théologie criminelle.

Le point d'horreur, c'est la découverte que le bras séculier de l'Autre absolu qui met à mort, l'*autre* n'est pas un monstre mais son *semblable*. Hannah Arendt écrit : "*La leçon que nous a apprise cette longue étude sur la méchanceté humaine : le terrible, l'indicible, l'impensable banalité du mal*" (Arendt, 1991, p. 408). L'"*agir de cruauté extrême*" est un fait anthropologique, un fait de l' "*Espèce humaine*" (Antelme, 1957). G. Bataille note: "*Il est généralement dans le fait d'être homme un élément lourd, écoeurant, qu'il est nécessaire de surmonter. Mais ce poids et cette répugnance n'ont jamais été aussi lourds que depuis Auschwitz. Comme vous et moi, les responsables d'Auschwitz avaient des narines, une bouche, une voix, une raison humaine, ils pouvaient s'unir, avoir des enfants : comme les Pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre à gaz...*" (1988, p. 226).

L'enfant, durant le temps de la catastrophe prit le parti psychique de s'affronter à l'Autre absolu. Etablissant un certain pacte avec lui, tout en maintenant l'éthique, le Nom-du-Père, son économie psychique en fut altérée. Ce déplacement, cette métamorphose noua singulièrement le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, topologie borroméenne où le quatrième se consista dans une chose sensible échappée aux assassins de la mémoire. Ce *reste* est réponse *actuelle* au cri desespéré de l'historien juif Itshak Schipper avant sa déportation à Majdanek : "*L'histoire est écrite, en général, par les vainqueurs. Tout ce que nous savons des peuples assassinés est ce que leurs assassins ont bien voulu en dire. Si nos ennemis remportent la victoire, si ce sont eux qui écrivent l'histoire de cette guerre [...] ils peuvent aussi décider de nous gommer complètement de la mémoire du monde, comme si nous n'avions jamais existé*" (Ertel,1991, p. 23). Ce dessin fait partie des traces "*rescapées*" pour les vivants selon le bien-dire de G. Didi-Huberman. Il enseigne notre pratique clinique afin que d'autres vivants qui traversent un temps de catastrophe puissent le transvaluer en création car "*Il y a une minute du monde qui passe, on ne la conservera pas sans devenir elle-même*" (Gasquet,Osthaus et Bernard, 1986, p. 113).

Ex-nihilo…Fiat lux !

"*J'ai essayé de regarder au fond des yeux la souffrance de l'humanité, je me suis expliquée avec elle, ou plutôt "quelque chose"en moi s'est expliqué avec elle, des interrogations desespérées ont reçu des réponses.*" E. Hillesum (in S. Germain, 1999*)*

Temps du désastre, temps de la barbarie, temps du crime contre l'humanité, Karel Sattler crée. Friedl Dicker-Brandejsovà par son acte transférentiel remarquable, son ouverture psychique à l'évènement, deleuzienne avant Deleuze, son *faire* poïétique favorise l'éclosion d'une chose sensible subversive où s'articulent sacré et profane, mort et vie.

Femme artiste du Bauhaus, cette *pas-toute* inscrite dans la loi, le Nom-du-père, faille la toute puissance totalitaire et totalisante de l'Autre absolu, oppose à la rationalité technicienne de l'extermination, le phénomène esthétique qui est la "*vraie barrière qui arrête le sujet devant le champ innomable du désir radical pour autant qu'il est le champ de la destruction absolue*" (Lacan, 1986, p.256). Elle tient sur l'ouvert, l'énigme au-delà de l'empire des visibilités. Elle refuse "*l'exténuation imaginale qui, par abus du visible condamne la vitalité du regard et sa liberté*" (Mondzain, 2003,p. 18).

Par ses propositions plastiques, elle affiche la souveraineté d'un langage artistique qui permet à l'enfant de tenir sous la violence des attaques psychiques de ce temps du camp et de soutenir une altération psychique, qui dans sa réarticulation est de vie. L'enfant fait front, il pose *sa* question, refuse d'être chosifié, réïfié, objectivé dans le discours et dans le regard de l'Autre absolu.

Véritable acte éthique et clinique, Friedl Dicker-Brandejsovà n'a pas cédé à un imaginaire qui serait d'anéantissement. Elle a réarticulé en la posant, la dimension symbolique de l'Autre absolu. A partir de ce cerne, de la nomination de ce point d'horreur, celui-ci peut devenir appui signifiant pour l'enfant. Dans un véritable processus de destruction créatrice s'ouvre un espace possible pour exister, *fiat lux* à partir d'un signifiant sidérant surgit du *ex-nihilo*.

A l'épreuve de Friedl Dicker-Brandejsovà, de Karel Sattler et de son dessin, dans le temps de *l'après*, une exigence éthique et clinique : Oser penser l'impensable, oser regarder l'horreur, oser entendre l'inentendable, refuser de céder à la jouissance d'un Autre absolu trompeur et meurtrier, refuser de céder sur le désir constitutif de tout acte thérapeutique.

Pour tout art-thérapeute il s'agit d'accueillir ce *toujours possible agir de cruauté extrême,* de favoriser la prise d'appui sur ce point d'horreur en promouvant une "*transformation dans le champ du symbolique*" (Adorno, 1978). Affirmation de la souveraineté d'une

Gestaltung dont les langages plastiques dans la fulgurance de leur déterritorialisation subvertissent tout langage réificateur et aliénant.

Si pour J-P Klein "*la thérapie permet elle-même une conversion"*c'est à l'art-thérapeute qu'est confié l'opération d'une conversion éthique radicale, puisque, comme le souligne J. Lacan, elle est celle qui "*introduit le sujet à l'ordre du désir*". Pratiquer une art-thérapie dans le temps de la catastrophe, c'est pour l'art-thérapeute tenir sur cette éthique freudienne, pratiquer "une thérapie de l'*ellipse*" (Darrault-Harris et Klein, 1993) en tenant sur le "*manque*", le "*vide*", le "*rien*". Il s'agit de mettre en œuvre une art-thérapie qui soit art de la subversion des langages, érotique dans le sens d'une éthique du montré-caché des formes, mi-dire signifiant pour que dans ce temps de l'*après,* contrairement à ce que T.W. Adorno (1978) écrivait, il soit *encore* possible pour nos patients d'écrire des poèmes, de créer, d'articuler la mort et la vie.

Danièle Rosenfeld-Katz
Psychanalyste, Maîtresse de conférences des Universités.

In : *Exclusions et Art-Thérapie. Sudres Jean-Luc (Dir), Harmattan, Paris, 2010.*