

## **Le monde visionnaire de H.R. Giger**

**Stanislav Grof, M.D.**

Il y a quelques années de cela, j'ai eu le privilège d'avoir de longues conversations avec Oliver Stone, le réalisateur et scénariste américain récompensé par trois oscars pour son œuvre. C'est avec une puissance artistique extraordinaire qu'il a fait le portrait, dans ses films, des aspects sombres de l'humanité contemporaine. Nous avons notamment parlé du film « Alien » de Ridley Scott, et des dessins d'H.R. Giger pour la créature et les décors, qui sont en grande partie responsables du succès du film (1, 2, 3, 4) (Giger 1979). Dans le Pavillon Dorothy Chandler à Los Angeles, Giger a reçu en 1979 un oscar des meilleurs effets spéciaux pour le premier « Alien » (le travail de Giger a d'ailleurs également inspiré les autres « Alien », même si sa contribution n'a pas été officiellement reconnue).

J'ai découvert le travail de Giger quand il a publié *Necronomicon* (Giger 1977) et j'ai toujours eu pour lui une admiration profonde – pas seulement pour son génie artistique, mais aussi pour le caractère visionnaire de son œuvre, pour sa capacité à décrire les recoins sombres et profondément enfouis de la psyché humaine, que les recherches actuelles sur la conscience mettent au jour. Lors de nos discussions, j'ai fait part à Oliver Stone de mes sentiments à ce propos, et j'ai découvert qu'il était lui aussi un fervent admirateur de Giger. Ses remarques sur la place qu'a pris Giger dans le monde de l'art et de la culture m'ont parus très originaux et intéressants. « Je ne connais personne d'autre » m'a-t-il affirmé « qui ait fait un portrait aussi précis de l'âme de l'humanité contemporaine. Dans quelques dizaines d'années, quand on parlera du vingtième siècle, on pensera à Giger. »

### **L'humanité au vingtième siècle : technologie, violence, sexe et drogues.**

Au départ, j'ai été surpris du caractère radical des propos d'Oliver Stone, mais j'ai rapidement réalisé qu'ils reflétaient une vérité profonde. Et, par la suite, quand je me suis trouvé face à des aspects perturbants de la civilisation industrielle, et à des évolutions

alarmantes dans les pays affectés par le progrès technologique, j'ai souvent repensé à nos conversations. Cet artiste a saisi avec une puissance inégalée les maux qui tourmentent la société moderne – la technologie rampante qui prend le dessus sur la vie humaine, la destruction suicidaire de l'environnement de notre planète, la violence qui prend des proportions apocalyptiques, les excès de la sexualité, la consommation massive de tranquillisants et de drogues, et l'aliénation que vivent les individus, dans le cadre de leur relation au corps, à l'autre, et à la nature.

On a souvent qualifié l'art de Giger de « biomécanique » et Giger lui-même a appelé l'un de ses ouvrages *Biomechanics* (Giger 1988). Ce terme saisit parfaitement le Zeitgeist du vingtième siècle, caractérisé par des progrès technologiques stupéfiants qui ont emprisonné l'humanité moderne dans une relation symbiotique avec un monde de plus en plus mécanique. Au cours du vingtième siècle, les inventions de la technologie moderne sont progressivement devenues des extensions et des remplacements de nos bras, nos jambes, nos cœurs, nos reins, nos poumons, notre cerveau, notre système nerveux, nos yeux et nos oreilles, et même nos organes reproductifs – cela a atteint un niveau tel que la frontière entre les moyens mécaniques et biologiques s'est presque effacée.

Les archétypes des histoires de Faust, de l'Apprenti sorcier, du Golem, et de Frankenstein sont devenus les mythes directeurs de notre temps. La science matérialiste, par les efforts qu'elle a déployés pour comprendre et contrôler le monde de la matière, a engendré un monstre qui menace notre survie même sur cette planète. L'être humain est passé du rôle de démiurge à celui de victime.

Le vingtième siècle est également caractérisé par un déchaînement de violence et de destruction sans précédent. Des guerres de destruction mutuelle, des révolutions sanglantes, des régimes totalitaires, des génocides, la torture et le terrorisme international dominent cette période. La première guerre mondiale est, à elle seule, responsable de la mort de dix millions de soldats et environ vingt millions de civils. Et on peut y ajouter des millions de morts liés aux épidémies et aux famines causées par la guerre. Les morts de la seconde guerre mondiale se chiffrent environ au double. Ce siècle a connu la bestialité de l'Allemagne nazie et de l'holocauste, les hécatombes diaboliques des purges

de Staline et son archipel du goulag, les débuts de la guerre chimique et biologique, le développement d'armes de destruction massive, et les horreurs apocalyptiques d'Hiroshima et de Nagasaki.

Il faut ajouter à cela la terreur civile qu'ont subie la Chine et les autres pays communistes, les victimes des dictatures d'Amérique du Sud, les atrocités et le génocide commis par les Chinois au Tibet, et la cruauté de l'Apartheid en Amérique du Sud. Les guerres de Corée, du Vietnam, et du Moyen Orient, les massacres en Yougoslavie et au Rwanda, constituent d'autres exemples des massacres sanglants et dépourvus de sens qu'a produits le siècle passé.

Sous une forme atténuée, la mort a aussi envahi les médias au vingtième siècle, devenant la distraction favorite du public. Certains sondages montrent que l'enfant américain moyen, au moment où il finit l'école élémentaire, a été témoin de 8000 meurtres à la télévision. Quand il atteint l'âge de 18 ans, le nombre moyen d'actes violents vus à la télévision atteint 200 000.

La nature et les proportions prises par la violence et les abus destructeurs de la science moderne – guerre chimique, nucléaire et biologique, expériences atroces faites sur les prisonniers des camps de concentrations – ont donné à cette période de l'histoire des traits clairement démoniaques. Certaines de ces atrocités sont nées d'une conception déformée de Dieu et d'impulsions religieuses perverties qui ont abouti au meurtre et au suicide de masse. Au vingtième siècle, nous avons assisté au suicide de masse des membres du « People's Temple » de Jim Jones, du « Heaven's Gate » de Marshall Herff Applewhite et de Bonnie Lu Nettles, du culte du « Temple Solaire », et d'autres groupes religieux déviants. De nombreuses organisations terroristes violentes font des passages à l'acte d'impulsions mystiques déviantes, comme le culte Aum Shinrikyo de Shoko Asahara qui a mené les attaques au gaz sarin dans le métro japonais, le gang de Charles Manson ou la Symbionese Liberation Army, ou encore les extrémistes islamistes. Cette tendance a été renforcée par la renaissance de la sorcellerie et des cultes sataniques, et par

l'intérêt accru pour les livres et les films portant sur les cultes démoniaques et l'exorcisme.

Une autre des caractéristiques importantes de cette période de l'histoire est la transformation spectaculaire qu'a subie la sexualité : un changement profond en matière d'attitudes, de valeurs, et de comportements. La deuxième moitié du vingtième siècle a connu dans le monde entier un basculement sans précédent qui nous a fait passer de la répression de la sexualité à des manifestations polymorphes d'impulsions érotiques. D'une part la disparition des contraintes culturelles a permis un relâchement global de la répression de la sexualité – liberté sexuelle des adultes, expériences sexuelles de la jeune génération, sexualité avant le mariage, augmentation du nombre de mariages civils et de mariages ouverts, libération gay, pièces de théâtres, programmes de télévision et films ouvertement sexuels. En même temps, les aspects sombres de la sexualité ont refait surface, de manière inédite, et sont devenus partie intégrante de la culture moderne – promiscuité excessive, grossesses adolescentes, pornographie adulte et pédophile, quartiers offrant toutes les formes de prostitution imaginables, parloirs dédiés au sadomasochisme, « marchés d'esclaves sexuels », shows burlesques étranges, clubs répondants à des besoins érotiques pervers et aberrants. Enfin, l'ombre la plus massive – l'épidémie de SIDA et sa diffusion mondiale inquiétante – a créé un lien indubitable entre mort et sexualité, Thanatos et Eros.

Pour beaucoup, les exigences excessives et le stress de la vie moderne, l'aliénation et la perte de sens profond et de valeurs spirituelles, engendrent le besoin de s'échapper en consommant et en recherchant le plaisir et l'oubli de soi. L'utilisation de drogues dures – héroïne, cocaïne et amphétamines – a pris des proportions astronomiques et est devenue une épidémie mondiale. Les empires des seigneurs de la drogue et les conflits violents qu'ils se livrent pour s'accaparer les profits du marché noir des stupéfiants contribuent de manière significative à la montée des taux de criminalité et sont responsables de la montée de violence dans les rues et les réseaux souterrains de nombreuses villes modernes.

### **L'art de Giger : un miroir de l'ombre de la civilisation industrielle**

L'art biomécanique de Giger rassemble les éléments essentiels du *Zeitgeist* du vingtième siècle en un amalgame inextricable. Les personnages résultant de la combinaison d'êtres humains et de machines sont un des leitmotivs de ses tableaux, de ses dessins et de ses sculptures. Son style inimitable mêle avec une grande maîtrise des éléments mécaniques dangereux et diverses parties du corps humain – bras, jambes, visages, seins, ventres, organes génitaux (5). Ce qui est tout aussi extraordinaire, est la manière dont Giger mêle dans son art sexualité déviante, violence et emblèmes de la mort. Des crânes et des os se transforment en organes sexuels ou en parties de machines et vice versa, à tel point et avec une telle fluidité que les images qui en résultent montrent avec une puissance symbolique équivalente l'extase sexuelle, la violence, l'agonie et la mort (6, 7, 8). La dimension satanique des scènes est amenée avec tant de talent qu'une dimension archétypale en émerge. (9)

Giger possède un style unique pour décrire les horreurs de la guerre moderne – le spectre qui pèse sur l'humanité à travers tout le vingtième siècle – il la montre comme faisant partie de la vie quotidienne ou comme la vision d'un avenir plausible qui nous hante. Son « *Necronom II* » par exemple, le squelette à trois têtes portant un casque militaire, mêle en un terrible amalgame des symboles de guerre, de mort, de violence, et d'agression sexuelle (10). Beaucoup des peintures de Giger montrent un monde futur laid, détruit par les excès de la technologie et ravagé par l'hiver nucléaire – un monde d'aliénation extrême, sans humains, ni animaux, dominé par des gratte-ciel sans âme, des matériaux plastiques, des structures métalliques froides, du béton et de l'asphalte (11a, b) (Giger 1981). Et, dans son tableau « *Atomic Children* », Giger imagine la population grotesque de mutants résultant d'une accumulation d'accidents nucléaires (12a, b, 13). Le thème de l'addiction aux drogues est suggéré par les seringues insérées dans les veines et les corps de nombreux personnages de son œuvre (14, 15).

### **Le monde visionnaire de Giger et la psychologie des profondeurs**

Un des motifs récurrents de l'art de Giger semble à première vue n'avoir pas grand chose à voir avec l'âme du vingtième siècle – je veux parler de l'abondance d'images montrant des fœtus torturés et malades (16, 17, 18). Et pourtant, c'est là que le génie visionnaire de Giger nous offre des prises de conscience profonde sur les recoins enfouis de la psyché humaine. Sa combinaison des éléments prénatals et périnatals, et du symbolisme de la sexualité, de la mort et de la douleur, révèle une profondeur et une clarté de compréhension psychologique qui dépasse de loin celle acquise par le modèle dominant de la psychiatrie. Cette dimension cruciale, visible dans l'œuvre de Giger, est absente de l'oeuvre de ses prédécesseurs et de celle de ses pairs, les surréalistes et les réalistes fantastiques.

La psychologie et la psychiatrie actuelles sont dominées par les théories de Sigmund Freud, dont l'œuvre pionnière a posé les fondements de la « psychologie des profondeurs » moderne. Bien que révolutionnaire à son époque, le modèle de la psyché proposé par Freud est très superficiel et étroit car il est limité à la biographie post natale et à l'inconscient individuel. Les membres de son cercle viennois qui ont essayé d'étendre le modèle ont été considérés comme des traîtres : c'est le cas de Rank et de sa théorie sur le traumatisme de la naissance (Rank, 1929) et de C.G. Jung qui a développé le concept de l'inconscient collectif et des archétypes (Jung 1990). Rank a été chassé du mouvement psychanalytique, et Jung l'a quitté à la suite d'une confrontation avec Freud. Dans les manuels officiels de psychiatrie, le travail de ces « traîtres » est généralement considéré comme une curiosité historique, inutilisable dans le cadre de la pratique clinique.

Les théories de Freud ont eu une influence majeure sur l'art. Ses découvertes du symbolisme sexuel et son interprétation des images du monde des rêves ont constitué des sources d'inspiration majeure pour le mouvement surréaliste. En réalité, Freud était considéré dans les années 20 comme le « saint patron » du surréalisme. L'imitation du modèle du travail sur les rêves de Freud a été à l'origine d'une mode de la juxtaposition en peinture d'objets sans rapport apparent les uns avec les autres, ce qui défiait la logique élémentaire.

La sélection de ces objets montrait, selon Freud, une préférence pour ceux qui avaient un sens sexuel caché.

Cependant, bien qu'il existe une logique et un sens plus profond qui relie les images apparemment incohérentes des rêves, et bien que l'analyse puisse révéler cette logique, ce n'est pas le cas pour les tableaux surréalistes. Ceux-ci montrent la juxtaposition choquante d'images le plus souvent empreintes d'un maniérisme vide, et passant à côté de la vérité et de la logique d'une véritable dynamique inconsciente. La meilleure illustration en est le fameux proverbe du surréalisme que le poète et philosophe André Breton a emprunté aux *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont. Cette affirmation succincte décrit l'esthétique de la juxtaposition d'images contrastées et représente un manifeste du mouvement surréaliste : « Aussi beau que la rencontre inattendue, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. »

L'alchimie médiévale a constitué une autre source d'inspiration majeure pour le surréalisme. André Breton a découvert un texte alchimique du dix-septième siècle, *Musaeum Hermeticum*. Une des pages illustrées de cet ouvrage, extrêmement complexe et énigmatique, montrait un vaste éventail de créatures et de personnages étranges – un synopsis visuel du premier et du second oeuvre du processus alchimique, qui réunissait tous les symboles les plus importants utilisés pour décrire « l'art royal » de l'alchimie (71). Cet étalage d'images apparemment incongrues, et la surprise que provoquait leur réunion, a fasciné Breton. C. G. Jung qui a mené une étude approfondie de l'alchimie pendant 20 ans, a découvert que le symbolisme alchimique, tout comme celui des rêves, reflète des dynamiques profondes de l'inconscient, et révèle d'importantes vérités cachées sur la psyché humaine (Jung 1993). Johannes Fabricius a montré, dans son étude complète de l'alchimie, que le symbolisme utilisé pour décrire les différentes étapes du processus alchimique se retrouve dans les découvertes de différentes écoles de la psychologie des profondeurs (Fabricius 1994). On ne peut clairement pas dire la même chose de la plus grande partie de l'art surréaliste.

Combiner les images d'une machine à coudre, d'une table de dissection, et d'un parapluie peut créer un élément de surprise chez celui qui regarde le tableau, mais il serait très difficile d'établir une connexion psychodynamique signifiante entre ces trois images. De la même manière, l'assemblage d'objets présent dans la plupart des tableaux surréalistes n'aurait pas grand sens pour un alchimiste qui connaît bien le symbolisme de « l'art royal ». L'art de Giger est très différent de ce point de vue. Les combinaisons d'images dans ses tableaux peuvent sembler incongrues et illogiques dans un premier temps, mais toute personne connaissant les découvertes récentes de la recherche sur la conscience y trouvera un sens. Les faits observés dans le cadre de la thérapie psychédélique et de la psychothérapie expérientielle ont confirmé que la compréhension qu'a Giger de la psyché humaine dépasse de loin celle qu'en ont les professionnels de la psyché qui suivent le modèle dominant, et n'ont pas encore accepté et intégré à leur corpus scientifique les découvertes les plus récentes.

### **Les intuitions de Giger relatives au traumatisme de la naissance.**

Giger a passé des mois à analyser ses rêves, et cette période d'exploration approfondie de soi a été une source d'inspiration pour sa collection de dessins intitulée *Feast for the Psychiatrist* (Le festin du psychiatre) (Giger 2000). Pour travailler sur ses rêves, Giger a utilisé une technique inventée par Sigmund Freud et décrite dans son *Interprétation des rêves* (Freud 1953). Mais l'autoanalyse de Giger l'a mené beaucoup plus loin que ne le fait d'ordinaire le modèle de Freud. En cherchant la source de ses cauchemars, de ses visions et de ses fantasmes dérangeants, Giger a découvert, sans l'aide des pionniers de la recherche moderne sur la conscience ni de la psychothérapie expérientielle, l'importance psychologique fondamentale du traumatisme de la naissance biologique.

Otto Rank, le renégat de la psychanalyse qui a écrit *The Trauma of Birth* (le traumatisme de la naissance), s'est principalement intéressé à l'aspect « paradis perdu » de la naissance – dans une comparaison défavorable de l'état prénatal et postnatal - et au désir de retourner dans le ventre maternel (Rank 1929). Giger, lui, met l'accent sur les diverses formes de détresse associés à la torture que représente pour le fœtus le passage par la

filière de naissance. Ce qui est intéressant, c'est qu'au moment où Sigmund s'est demandé si la naissance pouvait être importante sur le plan psychologique, en tant que source potentielle de toutes les anxiétés à venir, la manière dont il a appréhendé la naissance était plus proche de celle de Giger que de celle de Rank. Freud a mis l'accent sur les émotions, les sensations physiques et les stimuli nerveux difficiles générés par le passage dans la filière de naissance plutôt que sur la perte d'un paradis intra-utérin (Freud 1975).

Mais Giger va bien au-delà de la description relativement plate que fait Freud du passage par la filière de naissance – il a saisi la torture de l'épreuve que vit le fœtus quand il est dans les griffes de la « machine à donner la mort » de l'utérus. Ses tableaux regorgent de cercles d'acier et de serre-joints qui écrasent les têtes, de machines à bases de roues dentées mécaniques, de pistons qui compriment, et de pointes acérées. L'art de Giger montre aussi d'autres éléments que l'on retrouve généralement dans les sensations, les émotions et les visions qu'ont les individus qui revivent leur entrée dans le monde – des créatures grotesques, répugnantes, terrifiantes et démoniaques, des figures archétypales sadiques, du vomi et toutes sortes d'images autour de thèmes scatologiques.

Le terme utilisé pour décrire l'art de Giger – biomécanique – reflète la nature de la naissance humaine. La naissance se déroule dans le système biologique, dans les organes reproducteurs de la femme, et est gouvernée par les lois anatomiques, physiologiques et biochimiques. Mais le processus de la naissance présente aussi des aspects mécaniques, qu'il partage avec le monde des machines : des contractions puissantes de l'utérus, avec une pression variant entre 25 et 50 kilos, poussent le fœtus contre l'ouverture étroite du pelvis et ses surfaces dures, qui constituent un couple<sup>1</sup> puissant, et l'expérience dans son ensemble est semblable à un processus hydraulique. Giger n'est pas si loin de la vérité quand il utilise pour ses tableaux le terme de « machine à naissance » et qu'il décrit le mécanisme de la naissance comme un système de cylindres et de pistons (19).

---

<sup>1</sup> Force mécanique (N.d.T.)

Giger a eu l'intuition de ce domaine fascinant et important de l'inconscient humain, qui contient le souvenir dévastateur de notre passage à travers la filière de naissance, et son art s'en fait le miroir. Et pourtant, le courant dominant de la psychiatrie n'a pas encore reconnu et accepté l'importance de ce royaume profondément enfoui de la psyché, qui est également absent de l'œuvre de la plupart des prédécesseurs de Giger et de ses pairs – les surréalistes et les artistes du réalisme fantastique. La capacité de Giger à décrire le fantastique est à la mesure de celle de ses modèles – Hieronymus Bosch, Salvador Dali et Ernst Fuchs – mais personne d'autre dans le monde de l'art n'a fait preuve d'une telle profondeur dans les prises de conscience psychologiques.

Certains critiques ont dit de l'art de Giger qu'il révèle simultanément de manière télescopique et microscopique les secrets obscurs de la psyché humaine. En plongeant profondément son regard dans l'abysse de l'inconscient que l'humanité moderne préfère nier ou ignorer, Giger a découvert à quel point la vie humaine est formée par les événements et les forces qui précèdent notre venue au monde. Il a eu l'intuition de l'importance du traumatisme de la naissance, non seulement pour la vie postnatale de l'individu, mais également comme source d'émotions dangereuses qui sont responsables de beaucoup des maux de la société humaine. En regardant la tapisserie de bébés qu'il a peinte (16) Giger dit « Les nourrissons sont beaux et innocents. Et pourtant, ils représentent une étrange menace et le commencement de tout le mal. En tant que porteurs de toutes sortes de plaies, ils sont prédestinés à porter les agressions psychologiques et organiques de notre civilisation. »

Il est difficile d'imaginer une représentation plus terrifiante de l'épreuve de la naissance humaine que la « Machine à naissance » de Giger (19), la « Machine à enfants mort-nés I et II » (20, 21), ou sa « Machine à donner la mort III » (22). Des thèmes tout aussi puissants sont présents dans « Biomécanoïde I » (17) – où trois fœtus sont représentés sous la forme de guerriers indiens grotesques, le crâne ceint de bandeaux d'acier – et aussi dans l'autoportrait de Giger « Biomécanoïde II » sur l'affiche de la Sydow-Zirkwitz Gallery (18), ou dans « Paysage XIV » (16), qui montre une tapisserie entièrement constituée de bébés torturés. Le symbolisme de « Paysage X » (23) est plus

subtile et moins évident. Giger y combine l'intérieur de l'utérus, symbolisant la sexualité et la naissance, avec les croix noires utilisées par l'armée suisse pour l'entraînement sur cible, qui symbolisent à la fois la mort et la violence. On peut également aisément deviner les échos du symbolisme de la naissance dans « Suitcase baby » (« le bébé à la valise ») (24) et « Hommage à S. Beckett » (25), et dans l'ensemble de son œuvre.

Deux des thèmes de l'art de Giger ne montrent pas explicitement des images de fœtus mais représentent néanmoins des symboles périnataux importants – l'araignée et le volcan. L'araignée est une image qui apparaît souvent dans les séances de thérapie psychédélique ou de respiration holotropique dominées par le fait de revivre le début de la naissance. Ces araignées prennent d'ordinaire la forme de gigantesques tarentules terrifiantes (88, 89). Cette image est très significative car les araignées mettent fin à la liberté d'insectes qui volent librement dans l'espace en les enfermant et en les bloquant d'une manière qui menace leur vie ; ce qui est très similaire à ce que vit le fœtus lors du début de l'accouchement. Comme le décrit très justement C. G. Jung dans *Symboles de la transformation*, les araignées symbolisent souvent l'archétype du Féminin Dévorant (Jung 1956). Et la libération explosive qui se produit durant les dernières étapes de la naissance prend souvent la forme d'une identification expérientielle au volcan (102). Les araignées comme les volcans font partie des thèmes favoris de Hansruedi Giger (26, 27, 28).

Une fois que nous avons repéré les racines prénatales et périnatales de l'art de Giger, il est facile de comprendre pourquoi il a incorporé le thème des seringues, des substances toxiques et de l'addiction à la drogue à ses dessins, tableaux et sculptures (14, 15, 54). La plupart des perturbations de la vie prénatale résultent de la toxémie de la mère. Pour beaucoup d'entre nous, l'anesthésie administrée lors de la naissance représente la première expérience où on échappe à la douleur et à l'anxiété en passant dans un état de conscience altéré par la drogue. Ce n'est pas un hasard que la génération affligée par l'épidémie actuelle de drogue soit née après que les obstétriciens aient commencé à utiliser de manière routinière et sans discrimination l'anesthésie pour les femmes qui accouchent.

## **Les recherches modernes sur la conscience et la nouvelle cartographie de la psyché humaine.**

Le travail clinique fait au vingtième siècle sur différentes formes de psychothérapie expérientielle et sur l'utilisation de substances psychédéliques a eu des conséquences majeures pour les domaines de la psychologie et de la psychiatrie. Cela a ouvert l'accès à de vastes champs de l'inconscient de la psyché humaine, que ni la psychanalyse freudienne, ni la psychiatrie académique n'avaient reconnus ou cartographiés. La plupart des chercheurs qui ont étudié le LSD étaient équipés de la carte traditionnelle de la psyché dessinée par la théorie freudienne, limitée à la biographie postnatale et à l'inconscient individuel. Ils ont rapidement découvert que les expériences que faisaient leurs sujets sous LSD transcendaient tôt ou tard les limites étroites de ce modèle. Il est devenu évident que l'image freudienne de la psyché était extrêmement superficielle et incomplète (Grof, 1975, 2000).

En parlant de sa découverte de l'inconscient, Freud a comparé la psyché à un iceberg. Il a annoncé que nous considérions comme la totalité de la psyché – l'ego conscient – ce qui n'était en réalité que la partie émergée de l'iceberg. La psychanalyse révélait, selon Freud, la partie cachée de la psyché, l'inconscient individuel.

En poussant plus loin cette image, nous pouvons dire que la psychanalyse classique n'a découvert que la partie émergée de l'iceberg, tandis que la recherche psychédélique a découvert les profondeurs de la psyché humaine qui étaient restées invisibles même au regard des psychanalystes traditionnels. Comme l'a dit avec humour le grand mythologiste Joseph Campbell, « Freud pêchait le poisson assis sur une baleine. »

Au début des années soixante, après avoir longtemps tenté d'expliquer mes expériences psychédéliques et celles de mes clients en termes freudiens, et avoir supporté la frustration que cela engendrait, j'ai été forcé d'étendre drastiquement la cartographie établie par le modèle biographique traditionnel de la psyché en y ajoutant deux nouveaux domaines – le domaine périnatal et le domaine transpersonnel (Grof 1975, 2000). Ce modèle étendu était une synthèse créative des cartes établies par Freud et plusieurs de ses

renégats – Rank, Reich, Jung, Ferenczi – complétées, révisées et enrichies d’observations issues des séances de travail psychédélique et de respiration holotropique. En dépit de la masse de preuves cliniques venant à l’appui de cette nouvelle cartographie, les cliniciens et scientifiques du modèle dominant n’ont pas encore reconnu le besoin urgent qu’il y a d’étendre leur modèle.

*Le domaine périnatal de l’inconscient.*

Les personnes qui utilisent les nouvelles techniques puissantes de la psychothérapie vivent généralement une régression psychologique profonde et tendent à aller rapidement au-delà des souvenirs de l’enfance et de la petite enfance pour arriver dans les strates de leur psyché où résident les souvenirs du trauma de la naissance biologique. Ils rencontrent alors des émotions et des sensations physiques d’une intensité extrême qui dépasse souvent ce qu’ils considéraient jusque là comme humainement possible. Les expériences qui naissent dans ces strates de la psyché sont un mélange entre la rencontre dévastatrice avec la mort et la lutte pour naître (72).

La connexion intime qui existe dans l’inconscient de notre psyché entre naissance et mort est donc logique et compréhensible. Elle est le reflet du fait que la naissance est un événement qui contient potentiellement ou effectivement une menace de mort. L’enfant et la mère peuvent effectivement mourir pendant l’accouchement, et les enfants peuvent être victimes d’une asphyxie qui les fait naître bleus – parfois ils doivent alors être réanimés et parfois ils sont morts d’asphyxie. La naissance est aussi un processus qui contient des éléments violents – l’assaut des contractions utérines sur le fœtus, et la réponse agressive du fœtus (73, 74). Cette réaction fœtale prend la forme d’une fureur amorphe que vit l’organisme biologique dont la vie est gravement menacée. Cette expérience de souffrance intense et de menace vitale engendre chez le fœtus un sentiment d’anxiété insupportable.

Vue l’épreuve physique et émotionnelle que vit le fœtus, il n’est pas surprenant que le fait de revivre sa naissance soit généralement associé à des expériences terrifiantes et violentes qui s’accompagnent d’images de sacrifice, de mort, et du Mal. Mais il est plus surprenant qu’y soit souvent associée l’expérience d’une excitation sexuelle intense.

L'organisme humain semble être doté d'un mécanisme physiologique qui traduit la souffrance inhumaine – et particulièrement la souffrance choquante – en une étrange forme d'excitation sexuelle qui finit par se transformer en état de ravissement extatique. Par conséquent, dans les profondeurs de l'inconscient humain, la sexualité est inextricablement liée à la peur de la mort, de la douleur physique, du confinement claustrophobe, de la suffocation, et à la rencontre avec diverses formes de matière biologique, tels que le liquide amniotique, les sécrétions vaginales, le sang, les excréments, et l'urine.

L'éventail des expériences périnatales est très riche, et n'est pas limité aux éléments qui peuvent résulter des processus biologiques et psychologiques liés à la naissance. Le domaine périnatal de la psyché représente aussi une porte importante ouverte sur l'inconscient collectif, au sens jungien du terme, à la fois dans ses aspects historiques et mythologiques.

L'intensité de la souffrance peut être si extrême qu'elle amène à l'identification à des victimes de toutes époques, et évoque des images archétypales du Mal – la déesse mère terrible (75), divers êtres démoniaques (76, 113a), et même des représentations de l'enfer. Quand on revit les différentes étapes de la naissance biologique, il en résulte quatre constellations d'expériences distinctes. Chacune est caractérisée par des émotions, des sensations psychosomatiques et une imagerie symbolique qui lui sont spécifiques. J'appelle ces schémas expérientiels caractéristiques des matrices périnatales fondamentales (MPF). Les liens entre les diverses étapes de la naissance et les images symboliques associées à ces matrices sont spécifiques et cohérents. En terme de logique ordinaire, la réunion de ces différents éléments ne fait pas grand sens, mais ces associations sont loin d'être erratiques ou arbitraires, et l'ordre qui les régit a une signification qui leur est propre. Elles reflètent ce qu'on peut appeler une « logique expérientielle », dans le sens où divers éléments de la MPF sont réunis, non pas parce qu'ils partagent des caractéristiques formelles, mais parce qu'ils sont reliés aux mêmes émotions ou sensations physiques.

## **Première Matrice Périnatale Fondamentale : MPF I (Union primale avec la mère)**

La première matrice périnatale (MPF I) est associée à la vie intra utérine avant le début de l'accouchement. Le monde expérientiel de cette étape peut être appelé « univers amniotique ». Le fœtus dans l'utérus n'a pas conscience des limites, et ne fait pas de distinction entre l'intérieur et l'extérieur. Ces caractéristiques se retrouvent dans les expériences de ceux et celles qui revivent les souvenirs de cet état prénatal.

Durant des temps de vie embryonnaire dépourvus de perturbation, nous faisons l'expérience de vastes régions sans limites. Nous pouvons nous identifier aux galaxies, aux espaces interstellaires, ou au cosmos dans son entier (77). Ou bien nous pouvons avoir le sentiment de flotter dans l'océan, et nous identifier à divers animaux aquatiques – poisson, méduse, dauphin, baleine - ou même à l'océan lui-même, ce qui reflète notre origine fœtale, l'époque où nous étions essentiellement une créature aquatique (78). J'appelle cette expérience l'extase océanique ou apollinienne. Les expériences intra-utérines positives peuvent également être associées à des visions archétypales de la Mère Nature – belle, nous offrant sécurité et nourriture inconditionnelle, le « bon utérus » (79). Nous pouvons avoir la vision de vergers où les arbres regorgent de fruits, de champs de maïs mûr, de terrasses agricoles dans les Andes, d'îles polynésiennes intactes. Les images mythologiques de l'inconscient collectif qui apparaissent souvent dans ce contexte décrivent divers royaumes célestes et autres paradis présents dans la mythologie de différentes cultures.

Quand nous revivons des moments de vie intra-utérine perturbée, les souvenirs du « mauvais utérus », nous ressentons la présence d'une menace imminente et nous nous sentons souvent empoisonnés (80). Les images classiques associées à cet état sont celles d'eaux polluées et de décharges toxiques, car de nombreuses perturbations prénatales sont causées par des changements toxiques dans le corps de la femme enceinte. Des séquences de ce genre peuvent être associées à des visions archétypales d'entités démoniaques effrayantes ou au sentiment d'un mal insidieux qui s'infiltré partout. Les expériences d'un utérus hostile sont peuplées d'animaux méchants et d'entités

démoniaques féroces (81). Les personnes qui revivent des moments où quelque chose interfère plus violemment encore avec l'existence prénatale, tels l'imminence d'une fausse-couche ou une tentative d'avortement, font généralement l'expérience d'une menace universelle, ou de visions apocalyptiques de fin du monde. De telles expériences sont le reflet d'interconnexions étroites entre les événements de notre histoire biologique et les archétypes jungiens.

### **Seconde Matrice Périnatale : MPF II (Engloutissement cosmique et Absence de sortie ou Enfer)**

Quand nous revivons le début de la naissance biologique, nous avons généralement le sentiment d'être aspiré par un gigantesque tourbillon (82, 83) ou avalé par une créature mythique (74, 84). Nous pouvons également avoir le sentiment que le monde entier ou le cosmos est englouti. De telles expériences sont associées à des images archétypales de monstres qui dévorent ou emprisonnent— Léviathans, dragons, baleines, vipères (85), boas constrictors géant (86, 87), tarentules (88, 80), ou pieuvres (90). Le sentiment d'être sous le coup d'une menace de mort écrasante peut conduire à une anxiété et à une méfiance généralisée qui est à la limite de la paranoïa. Le début de la seconde matrice peut aussi être associée au thème de la descente dans les profondeurs des mondes souterrains, des royaumes de la mort ou de l'enfer (91). Comme l'a décrit avec éloquence Joseph Campbell, c'est un thème universel dans les mythologies du voyage du héros (Campbell 1968).

Dans cette première phase de la naissance biologique, les contractions utérines réduisent périodiquement l'espace de vie du fœtus, et le col n'est pas encore ouvert. Les sujets qui revivent ce moment de la naissance se sentent enfermés dans un horrible cauchemar claustrophobe. Ils ressentent une douleur émotionnelle et physique atroce, et se sentent totalement impuissants et désespérés (92). Les sentiments de solitude, de culpabilité, d'absurdité de la vie, et de désespoir existentiel peuvent prendre des proportions métaphysiques. Une personne se trouvant dans cette situation sera souvent convaincue que cela ne s'arrêtera jamais et qu'il n'existe aucune porte de sortie. Le sentiment de

mourir, de devenir fou, et qu'on ne pourra jamais revenir est une triade expérientielle caractéristique de cet état.

Le fait de revivre cette phase de la naissance s'accompagne généralement de séquences comportant des personnes, des animaux et même des êtres mythologiques se trouvant dans une situation douloureuse et sans espoir, semblable à celle du fœtus pris dans la tenaille de la filière de naissance – donjon médiéval, chambre de torture de l'Inquisition, toutes sortes de machines pour écraser et étouffer (93, 94), camps de concentration, ou asiles de fous. Nous pouvons ressentir la souffrance d'animaux pris au piège, ou même atteindre le niveau archétypal de ce type d'expériences, en ressentant les tortures insupportables des pécheurs en enfer, l'agonie de Jésus sur la croix (96,97), ou encore les tourments de Sisyphe qui pousse son rocher vers le haut de la montagne dans le gouffre le plus profond de l'Hadès. Dans les séances dominées par cette matrice, les personnes voient aussi des archétypes symboliques grecs de souffrance sans fin, comme celle de Tantale, de Prométhée, et d'autres personnages représentant la damnation éternelle, tels le Juif Errant Ahasuerus ou le Hollandais Volant.

Quand nous voyons le monde à travers le prisme de cette matrice, nous sommes aveugles de manière sélective et incapables de voir quoi que ce soit de positif dans notre vie et dans l'existence humaine en général. Notre lien à la dimension divine semble irrémédiablement coupé et perdu. La vie n'est plus qu'un Théâtre de l'Absurde qui n'a aucun sens (98), une farce où jouent des personnages en carton et des robots dépourvus d'esprit, ou bien un cirque cruel où l'on montre des attractions humaines. Dans cet état d'esprit, la philosophie existentielle apparaît comme la seule description adéquate et signifiante de l'existence. L'œuvre de Jean-Paul Sartre, existentialiste de renom, par exemple, a été largement influencée par une séance mal gérée de prise de mescaline dominée par la MPF II (Riedlinger 1982) restée non résolue. L'obsession de Samuel Beckett pour la mort et la naissance, et sa recherche de la Mère montrent également de fortes influences périnatales. Quand on plonge plus profondément dans ces expériences, on a le sentiment de rencontrer la damnation éternelle. Et pourtant, cette expérience de noirceur et de désespoir abyssal qui nous fait voler en éclat est connu dans la littérature

spirituelle sous le nom de « nuit noire de l'âme » - une étape importante dans l'ouverture spirituelle, qui peut avoir un effet libérateur et purgatoire puissant.

### **Troisième matrice périnatale : MPF III (la lutte entre mort et renaissance)**

De nombreux aspects de cette expérience riche et haute en couleur peuvent être compris grâce à son association à la seconde phase clinique de la délivrance biologique, quand le col s'est ouvert et que la tête descend dans le pelvis. Les contractions utérines continuent, et comme le col est pleinement dilaté, le fœtus est peu à peu propulsé à travers la filière de naissance. Cette expérience s'accompagne d'une pression mécanique écrasante et d'une suffocation et d'une anoxie souvent significatives. Il est naturel que cette situation douloureuse et menaçante provoque une anxiété intense.

Au-delà de la compression des artères utérines causée par les contractions, diverses complications peuvent raréfier l'apport de sang au fœtus. Le cordon ombilical peut être coincé entre la tête et l'ouverture du pelvis, ou enroulé autour du cou. Le placenta peut se détacher pendant l'accouchement ou faire obstacle à la sortie (placenta previa). Dans la phase finale de la délivrance, le fœtus commence parfois à respirer prématurément et inhale toutes sortes de débris biologiques. Il peut en résulter un étouffement qui complique une situation déjà terrifiante. Les problèmes durant cette étape peuvent être si extrêmes que cela requiert une intervention, telle que l'usage de forceps ou la mise en œuvre d'une césarienne.

La MPF III constitue un schéma expérientiel extrêmement riche et complexe. Au-delà du fait de revivre de manière réaliste différents aspects de la lutte dans la filière de naissance, il comprend une variété d'images tirées de l'histoire, de la nature et des royaumes archétypaux. Les thèmes les plus importants sont ceux de la lutte titanique, du sado-masochisme et de l'agressivité, de la sexualité déviante, de phénomènes démoniaques, de la scatologie, et de rencontres avec le feu. De tels aspects de la MPF III peuvent être liés à certaines caractéristiques anatomiques, physiologiques et biochimiques de la phase de la naissance correspondante.

L'aspect titanique de la MPF III, par exemple, reflète le caractère phénoménal des forces qui opèrent dans l'étape finale de la naissance. Quand nous rencontrons cette facette de la troisième matrice, nous pouvons ressentir des courants d'énergie terriblement puissants qui circulent dans le corps et qui s'accumulent jusqu'à provoquer des décharges explosives. Nous pouvons alors nous identifier à des éléments naturels qui font rage, tels que volcans, orages électriques, tremblements de terre, raz-de-marée, tornades (102). Cette expérience peut aussi contenir des produits du monde technologique qui dégagent une énergie phénoménale – tank, missile, vaisseau spatial, rayon laser, centrale électrique, ou même réacteur thermonucléaire ou bombes atomiques. Les expériences titaniques de la MPF III peuvent prendre des dimensions archétypales et décrire des batailles gigantesques, telles que la bataille entre les forces de la lumière et les forces de l'ombre, les anges et les démons, ou les dieux et les Titans.

Les aspects agressifs et sadomasochistes de cette matrice reflètent la fureur biologique de l'organisme dont la survie est menacée par la suffocation, et par l'assaut destructeur introjecté des contractions utérines. Face à cet aspect de la MPF II, nous pouvons vivre des expériences d'une cruauté incroyable – des scènes de meurtre violent et de suicide, de mutilation et d'automutilation, de massacres divers, de guerres sanglantes et de révolutions. Les personnes concernées décrivent souvent des scènes de torture, d'exécution, de sacrifice rituel et d'autosacrifice, de duels sanglants, et de pratiques sadomasochistes.

Comme nous l'avons déjà dit, la logique expérientielle de l'aspect sexuel du processus de mort et de renaissance est, au premier abord, moins évidente. Il semble que l'organisme humain soit doté d'un mécanisme physiologique qui traduit la souffrance humaine, et notamment la suffocation, en une étrange forme d'excitation sexuelle qui finit par provoquer un ravissement extatique. Ce mécanisme est par exemple à l'œuvre dans les expériences vécues par les martyrs et les flagellants que décrit la littérature religieuse. D'autres exemples existent dans les documents sur les camps de concentration, les rapports sur les prisonniers de guerre, et les dossiers d'Amnesty International (Sargant

1957). Et il est bien établi que les hommes mourant de suffocation sur un gibet ont généralement une érection et parfois éjaculent.

Les expériences sexuelles qui se produisent pendant la MPF III montrent généralement l'intensité phénoménale d'une libido de nature déviante, pourvue d'une qualité mécanique et non sélective, et tournée vers l'exploitation et la pornographie. Elles comprennent des scènes de « red light district » (quartiers dédiés à la prostitution) et des mondes souterrains de la sexualité, de pratiques érotiques extravagantes, et de séances de masochisme. Il est tout aussi fréquent de voir des épisodes décrivant l'inceste et des épisodes d'abus sexuel ou de viol. Dans de rares cas, l'imagerie de la MPF III peut même montrer des aspects gores et extrêmement répugnants de crimes sexuels – meurtre à motivation érotique, démembrement, cannibalisme, et nécrophilie. L'excitation sexuelle dans cette zone de la psyché est inextricablement liée à des éléments hautement problématiques – douleur physique, suffocation, menace vitale, anxiété, agression, impulsions d'autodestruction, et interférence de diverses formes de matière biologique. Ceci pose un fondement naturel au développement des types majeurs de variations, déviations, perversions et dysfonctionnement sexuels.

L'aspect démoniaque de la MPF III peut présenter des problèmes spécifiques pour ceux qui la revivent, et également pour les thérapeutes et facilitateurs. Au moment où la nature étrange et fantastique de ces manifestations amène souvent la personne qui les vit à résister au processus, les thérapeutes et les facilitateurs doivent en avoir une compréhension suffisamment grande pour encourager la personne à y faire face pleinement. Les thèmes classiques dans ce contexte comprennent le Sabbat des Sorcières (Walpurgi's Night) (99, 100), des orgies sataniques et des rituels de messe noire, et la tentation par les forces du Mal. Le dénominateur commun qui relie cette phase de la naissance aux thèmes du Sabbat ou des rituels de messe noire est l'amalgame expérientiel de mort, sexualité déviante, douleur, peur, agression, scatologie, et impulsions spirituelles déformées. Cette observation est particulièrement pertinente dans le contexte de l'épidémie récente d'abus dans le cadre de sectes sataniques que rapportent les clients dans diverses formes de thérapie régressive.

L'aspect scatologique du processus de mort et renaissance a un fondement biologique très simple. Dans la phase finale de la délivrance, le fœtus peut rencontrer diverses formes de matière biologique – sang, sécrétions vaginales, urine, et même excréments. Cependant, la nature et le contenu des expériences de naissance revécue peut largement dépasser ce que le nouveau né est susceptible d'avoir effectivement vécu pendant la naissance : par exemple les clients rapportent des scènes où ils rampent dans les abats ou dans les égouts, où ils se vautrent dans des montagnes d'excréments, boivent du sang ou de l'urine, ou participent à des scènes répugnantes de putréfaction. C'est une rencontre intime et dévastatrice avec les pires aspects de l'existence biologique (101).

Quand l'expérience de la MPF III est plus proche de la résolution, elle devient moins violente et moins perturbante. L'atmosphère dominante est alors celle d'une passion violente et d'une énergie enivrante. L'imagerie montre la conquête de nouveaux territoires, la chasse d'animaux sauvages, des sports qui représentent un défi et des aventures dans des parcs d'attraction. Ces expériences sont clairement liées aux activités qui provoquent un rush d'adrénaline –voitures de course, saut à l'élastique, performances de cirque risquées, plongeon acrobatique.

A ce moment-là, on peut également rencontrer des figures de dieux et demi-dieux, et des héros légendaires représentant la mort et la renaissance. Nous pouvons voir Jésus, son tourment et son humiliation, le chemin de croix, et la crucifixion – et même vivre une pleine identification à sa souffrance (97, 103, 104). Que nous ayons ou pas une connaissance intellectuelle des mythologies correspondantes, nous pouvons vivre des épisodes de la résurrection du dieu égyptien Osiris, ou de la mort et de la renaissance des divinités grecques : Dionysos, Attis ou Adonis. L'expérience peut décrire l'enlèvement de Perséphone par Pluton, la descente aux Enfers de la déesse sumérienne Inanna, le voyage du Quetzalcoatl à travers les royaumes chtoniens, et les épreuves des héros jumeaux mayas du Popol Vuh.

Juste avant le moment de la renaissance psychospirituelle, nous pouvons nous trouver face à l'élément du feu. Ce thème peut apparaître soit sous sa forme ordinaire, soit sous la forme archétypale du feu du purgatoire (pyrocatharsis) (105, 106). Nous pouvons avoir le sentiment que notre corps est en feu, avoir des visions de villes et de forêts en feu, et nous identifier aux victimes d'immolation. Dans la version archétypale, le feu qui brûle semble éradiquer tout ce qui est corrompu en nous et nous préparer à une renaissance spirituelle. Un symbole classique de la transition entre la MPF III et la MPF IV est le phoenix, cet oiseau légendaire qui meurt brûlé et renaît de ses cendres (107).

L'expérience pyrocathartique est un aspect surprenant de la MPF III, car son lien avec la naissance biologique n'est pas aussi évident que pour d'autres éléments symboliques. La contrepartie biologique de cette expérience peut être une libération explosive d'énergies jusque là bloquées dans la phase finale de la naissance ou la sur-stimulation du fœtus par les étincelles de neurones périphériques. Notons que cette rencontre avec le feu trouve son parallèle dans l'expérience de la parturiente, qui a souvent l'impression à ce moment-là que son vagin est en feu.

Un certain nombre de caractéristiques importantes de la troisième matrice la distinguent de la constellation d'absence de sortie décrite dans la section précédente. La situation reste extrêmement difficile et présente de nombreux défis mais elle ne semble pas sans espoir, et nous ne nous sentons pas impuissants. Nous sommes partie prenante d'une lutte féroce et avons le sentiment que la souffrance a un but, un sens, une direction. En termes religieux, cette situation correspond à l'image du purgatoire plutôt que de l'enfer. De plus, nous ne jouons pas seulement le rôle de la victime impuissante ; nous pouvons choisir parmi trois rôles. Nous pouvons être observateurs de ce qui se passe, ou nous identifier à l'agresseur ou à la victime. Et la force d'attraction de chacun de ces rôles est telle qu'il est parfois difficile de les distinguer. De plus, alors que la situation d'absence de sortie ne provoque que de la pure souffrance, l'expérience de la lutte entre mort et renaissance représente la limite entre agonie et extase, et la fusion des deux. Par conséquent, ce type d'expérience peut être plus exactement décrit comme une extase dionysiaque ou volcanique, qui contraste avec l'extase apollinienne ou océanique de l'union cosmique associée à la première matrice périnatale.

### **La quatrième matrice périnatale : MPF IV (Expérience de mort et renaissance)**

La quatrième matrice périnatale fait référence à la troisième étape clinique de l'accouchement, et comprend l'expulsion finale de la filière de naissance et la coupure du cordon. Dans cette matrice, nous achevons le processus difficile et intense qui nous a propulsé dans la filière de naissance ; nous réussissons une libération explosive et nous émergeons dans la lumière. Cela s'accompagne souvent de souvenirs concrets et réalistes de divers aspects de cette étape de la naissance, par exemple l'anesthésie, la pression des forceps, et les sensations associées à diverses manœuvres obstétriques ou interventions postnatales.

Quand nous revivons notre naissance biologique, nous ne nous contentons pas de rejouer de manière mécanique l'événement biologique originel ; c'est aussi un processus psychospirituel de mort et de renaissance qui inclut des éléments supplémentaires importants. Le fœtus est complètement enfermé durant le processus de la naissance et n'a aucun moyen pour exprimer les émotions extrêmes qu'il ressent ou pour réagir aux sensations physiques intenses que provoque la naissance. Par conséquent le souvenir de ce moment-clé n'est pas digéré ni assimilé sur le plan psychologique. Notre définition de soi et nos attitudes envers le monde dans notre vie postnatale sont fortement contaminées par ce rappel constant de notre vulnérabilité, de notre inadéquation, et du sentiment de faiblesse que nous avons vécu lors de la naissance. Dans un sens, bien que, sur le plan anatomique, nous soyons nés, nous n'avons pas vécu cette naissance sur le plan psychologique. La « mort » et l'agonie durant la lutte pour la renaissance est le reflet de la douleur et de la menace de mort réelle présentes dans le processus biologique de la naissance. Cependant, la mort de l'ego qui précède la renaissance est la mort des anciens concepts que nous portons sur qui nous sommes et ce qu'est le monde, concepts forgés par l'empreinte de la naissance et maintenus en place par les souvenirs de cette situation encore vivants dans notre inconscient. Ce qui meurt, en fait, dans ce processus, est le faux ego que nous avons jusque là pris pour notre vrai soi.

Quand nous nettoyons ces anciens programmes en les laissant émerger dans notre champ de conscience, ils perdent de leur charge émotionnelle et, dans un sens, ils meurent. Mais nous y sommes tellement habitués et identifiés que l'approche de la mort de l'ego est vécue comme la fin de notre existence, ou même comme la fin du monde. Aussi effrayant que paraisse généralement ce processus, il est en réalité source de guérison et de transformation. Mais, paradoxalement, tandis que seul un petit pas nous sépare d'une expérience de libération radicale, nous nous sentons envahis par l'anxiété et le sentiment que nous sommes au bord d'une catastrophe cataclysmique. Nous perdons tous les points de référence connus, et nous n'avons aucune idée de ce que nous trouverons de l'autre côté, ou nous ne savons même pas si nous y trouverons quoi que ce soit. Cette peur tend à créer une énorme résistance susceptible de nous empêcher de continuer et d'achever l'expérience. En l'absence d'un accompagnement approprié, certaines personnes restent donc psychologiquement bloquées dans ce territoire problématique.

L'achèvement de l'expérience d'une naissance revécue prend la forme d'une mort et d'une renaissance psychospirituelles (108, 109), donnant naissance à un nouveau soi (110, 111). Quand nous dépassons la peur métaphysique rencontrée à ce tournant majeur, et que nous décidons de laisser les choses suivre leur cours, nous vivons une annihilation totale, à tous les niveaux imaginables – destruction physique, désastre émotionnel, défaite intellectuelle et philosophique, échec moral ultime, et même damnation spirituelle. Tout ce qui était important ou avait du sens dans notre vie semble avoir été victime d'une destruction sans pitié – sur un plan cosmique, nous avons touché le fond, la fin apocalyptique de tout.

Et pourtant, juste après cette expérience d'annihilation totale, nous sommes submergés de visions de lumière blanche ou dorée dotée d'un rayonnement surnaturel et d'une beauté exquise qui apparaît comme sacrée et divine (107, 108). A ce moment-là, nous recevons souvent la bénédiction d'un spectacle d'arcs-en-ciel magnifiques, de dessins de plumes de paon, de scènes célestes, et de visions archétypales d'êtres qui baignent dans la lumière divine (112). Nous pouvons vivre une rencontre puissante avec la Déesse Mère, soit sous sa forme universelle, soit sous la forme d'une manifestation spécifique à une

certaine culture (79, 113b). Après avoir vécu une mort et une renaissance psychospirituelles, nous avons l'impression d'avoir reçu rédemption et bénédiction. Nous vivons des moments d'extase délicieuse et avons le sentiment d'avoir retrouvé notre nature divine et notre statut cosmique. Dans cet état, nous sommes traversés par une vague d'émotions positives envers nous-même, les autres, la nature, et l'existence en général.

### *Le domaine transpersonnel de la psyché*

Le meilleur terme pour décrire le second domaine transbiographique qu'il m'a fallu inclure dans la nouvelle cartographie de la psyché est celui de *transpersonnel*, car ce domaine contient des matrices qui proposent un vaste éventail d'expériences dans lesquelles la conscience transcende les limites du corps et de l'ego, du temps linéaire et de l'espace en trois dimensions. Cela a pour conséquence l'identification expérientielle à d'autres personnes, d'autres groupes de personnes, d'autres formes de vie, et même à des éléments du monde non organique. La transcendance du temps donne accès aux souvenirs de nature ancestrale, raciale, collective, phylogénétique et karmique. Et il existe encore une autre catégorie d'expériences qui nous emmène dans le royaume de l'inconscient collectif que le psychiatre suisse C.G Jung a appelé archétypal. Cette région abrite des figures mythologiques et des thèmes de tous âges et de toutes cultures, y compris des archétypes que nous n'avons jamais étudiés ou dont nous n'avons jamais entendu parler (Jung 1990).

### *Les systèmes COEX et leurs dynamiques*

Pour offrir une compréhension plus complète de cette nouvelle cartographie, il me faut introduire un autre concept important – celui de l'existence dans la psyché de constellations de souvenirs dynamiques, que j'appelle systèmes COEX (ou systèmes d'expérience condensées). Ces phénomènes ont émergé de manière récurrente dans le travail fait avec différentes formes puissantes de psychothérapie expérientielle comportant des états de conscience holotropiques – la recherche clinique dans ce

domaine s'appuie sur des psychothérapies utilisant l'outil psychédélique et l'outil de la respiration holotropique, et sur des psychothérapies menées avec des individus qui traversent des crises psychospirituelles importantes, qu'on s'accorde à appeler « urgences spirituelles ».

Un système COEX est généralement composé de souvenirs à forte charge émotionnelle réprimée issus de divers moments de la vie de l'individu – existence prénatale, naissance, petite enfance, enfance, et étapes ultérieures de la vie. Les souvenirs sont liés pour former un système COEX car ils partagent la même qualité d'émotions et de sensations physiques. Les racines plus profondes d'un système COEX plongent dans le domaine transpersonnel des expériences de vie antérieure, de thèmes archétypaux, et de séquences phylogénétiques. Un certain système peut, par exemple, contenir les différentes couches de souvenirs d'expériences majeures d'humiliation, de situations dégradantes dont nous avons honte et qui ont entamé notre estime de soi. Un autre système aura pour dénominateur commun l'anxiété vécue dans diverses situations terrifiantes et choquantes, ou les sensations de claustrophobie ou de suffocation évoquées par des circonstances d'oppression et de confinement. Un autre thème commun est caractérisé par des sentiments de rejet et de privation émotionnelle, qui diminuent notre capacité à faire confiance aux hommes, aux femmes, ou autres en général. D'autres exemples de systèmes sont ceux qui s'organisent autour de situations qui ont généré de profonds sentiments de culpabilité et d'échec, ou d'événements qui nous ont donné la conviction que la sexualité est dangereuse ou dégoûtante, ou encore des expériences de violence et d'agression aveugle. Les systèmes COEX contenant des souvenirs de situations où notre vie, notre santé et notre intégrité physique ont été menacées, sont particulièrement importants.

La relation entre les MPF et les événements de la vie postnatale qui y sont liés fonctionne dans les deux sens. Quand le souvenir de la naissance est proche de la surface, la personne devient hypersensible aux situations présentant des éléments similaires, tels que des passages étroits et sombres, des situations de confinement où le mouvement est restreint, où il est difficile de respirer, la vue du sang et d'autres matières biologiques,

une excitation sexuelle provoquée, ou de la douleur physique. Ces situations, parce qu'elles sont associées à la naissance, deviennent encore plus traumatiques qu'elles ne l'auraient été autrement, ce qui ajoute de nouvelles couches au système COEX. Et, inversement, les couches d'empreintes traumatiques postnatales interfèrent avec la création d'une zone de souvenirs-tampon positifs, qui protégerait sinon l'individu de la remontée à la conscience d'émotions et de sensations physiques périnatales douloureuses. Quand elles sont ainsi activées, ces émotions et sensations ont une grande influence sur la vie quotidienne de la personne, car elles colorent sa perception du monde.

Cette cartographie étendue est d'une importance cruciale dans le cadre de toute étude sérieuse de phénomènes tels que le chamanisme, les rites de passage, le mysticisme, la religion, la mythologie, la parapsychologie, les NDE, et les états psychédéliques. Mais l'intérêt de ce modèle dépasse sa valeur académique. Il a des implications profondes et révolutionnaires pour la compréhension des troubles émotionnels et psychosomatiques, notamment de maladies mentales sur lesquelles on pose aujourd'hui un diagnostic de psychose, et il offre de nouvelles possibilités thérapeutiques révolutionnaires. Cela ouvre aussi un champ de perspectives totalement neuves pour apprécier l'art et le processus créatif.

### **Les thèmes périnataux et transpersonnels dans l'art de Giger**

Depuis l'enfance, Hansruedi Giger a été en relation avec la zone périnatale de son inconscient. Il a toujours été fasciné par les tunnels, les couloirs sombres, les caves, et les trains fantômes. Ses souvenirs du traumatisme de la naissance ont été à l'origine de nombreuses créatures impressionnantes, qui lui ont permis une compréhension profonde du symbolisme du processus périnatal. Il connaît intimement l'agonie de l'embryon qui se trouve dans un utérus hostile ou toxique, ainsi que la souffrance du fœtus pendant le passage ardu à travers la filière de naissance. Et il est parfaitement conscient du fait que la source de son savoir est le souvenir de sa propre naissance, comme on le voit ici dans sa description d'un de ses cauchemars, où il vit le sentiment terrifiant d'être englouti, sentiment caractéristique du début du processus de naissance (MPF II) :

« L’horreur me domine à nouveau. Des passants inoffensifs que mon esprit transforme en meurtriers fous qu’il faut éviter en faisant de grands détours. Tout me semble maléfique – les maisons, les arbres, les voitures. Seule l’eau peut apaiser mon esprit. J’ai l’impression que je vais être englouti par un gouffre. La pente du trottoir devient tellement forte que je suis sans cesse sur le point de tomber et de plonger dans le gouffre adjacent. Des rivières de larmes coulent de mes yeux, et je m’accroche à Li (sa petite amie de l’époque) sans qui je serais perdu. »

Les expériences de ce genre n’ont pas seulement eu lieu dans les rêves de Giger ; parfois elles se sont produites dans sa vie éveillée. Comme l’a dit Horst Albert Glaser à propos de Giger : « Cet artiste a toujours été intéressé par ce qu’on peut appeler les fissures dans le mur par ailleurs lisse de la vie quotidienne : les endroits où le rêveur tombe dans un gouffre sans fond, et le dormeur tord son corps dans tous les sens – ce sont ces lieux qui attirent son enfant intérieur effrayé. Ce qui semblait être un chemin de liberté plonge dans la noirceur du néant.

Plusieurs des tableaux de Giger présentent le thème du vortex qui engloutit le sujet et le transporte dans une réalité parallèle terrifiante (29). Ceci est lié de près à un autre type d’expérience du début de la naissance – le thème de la descente dans les profondeurs du monde souterrain, dans le royaume de la mort, ou en enfer, qui est bien connu dans les descriptions de visions d’initiation des chamans et dans la mythologie du voyage du héros, que décrit Joseph Campbell dans son livre *Le héros aux mille visages* (Campbell, 1968).

Ce thème a joué un rôle important dans les rêveries d’enfance de Giger, où son esprit créait des labyrinthes monstrueux et des escaliers en spirale, qui ont constitué une source d’inspiration pour ses séries *Puits* (30a, b, c, d, e). L’atmosphère claustrophobe et cauchemardesque d’une MPF II pleinement développée domine beaucoup des tableaux où Giger dépeint avec talent les tourments, l’angoisse et la situation désespérée du fœtus

pris dans l'état des contractions utérines, et l'épreuve que cela constitue pour la parturiente (21, 22, 31).

Ces descriptions intenses de la situation bloquée vont au-delà de la souffrance du fœtus et de la mère, et mènent à des images qui dépeignent des situations d'épreuve également désespérées. Par exemple, l'art de Giger montre des chambres de torture, dans lesquelles des créatures étranges sont attachées, poignardées, mutilées, écrasées et crucifiées. Avec un regard d'explorateur, il retrace de manière incisive cette souffrance jusque dans les sources archétypales des profondeurs de la psyché, où elle prend des dimensions infernales. La galerie de mutants étranges de Giger a un caractère unique. Ces créatures bizarres ne sont pas, comme Frankenstein, composées de parties hétérogènes du corps humain, et ne sont pas non plus des robots androïdes, des automates sans vie qui ne ressemblent que de loin à des personnes et imitent l'activité humaine. Les biomécanoïdes de Giger sont d'étranges hybrides, entre machine et être humain, qui rappellent les Cyborgs de l'odyssée de l'espace Star Trek, et leur environnement est également à la fois biologique et mécanique. Comme nous l'avons vu, cette combinaison caractérise la naissance.

Les personnes dont les séances de thérapie psychédélique ou holotropique sont fortement influencées par le MPF II voient un monde semblable à celui que décrivent la philosophie et l'art existentiels ou le Théâtre de l'absurde – dépourvu de sens, absurde, menaçant, et même monstrueux. Ils se réfèrent souvent aux grands artistes qui ont particulièrement bien traduit cette atmosphère dans leur œuvre – Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Franz Kafka et Ingmar Bergman, qui font partie des auteurs préférés de Giger et constituent une source d'inspiration pour certains de ses tableaux (25, 32).

Giger offre des prises de conscience uniques sur les dynamiques de la MPF III. Le riche éventail de symboles qui caractérise cette matrice joue un rôle particulièrement important dans son art. Les images de naissance et de mort, de sexualité, de torture et d'autres formes de violence, d'excrétions et sécrétions corporelles, de thèmes sataniques et religieux y apparaissent successivement ou simultanément. Cette agrégation d'éléments

qui paraîtrait sinon incompréhensible prend tout son sens quand on comprend son lien avec les étapes finales de la naissance biologique.

Pendant cette phase du processus, le fœtus vit les contractions utérines comme un assaut douloureux et terrifiant et il répond par une fureur biologique amorphe. Un accouchement long et compliqué, comportant une souffrance physique et émotionnelle extrême peut amener la mère et l'enfant aux frontières de la mort – un royaume peuplé d'archétypes sataniques et infernaux. La douleur physique et la suffocation créent une excitation sexuelle importante. De plus, diverses formes de matière biologique (sang, urine, et même matière fécale) font naturellement partie de la naissance. Mais revivre la naissance n'est pas seulement un processus intensément biologique ; c'est aussi un processus profondément psychospirituel. Cela explique le caractère sacré de ces expériences et le symbolisme religieux qui y est associé. Seul le domaine périnatal de l'inconscient qui reflète l'étape finale de la naissance peut réunir ces éléments apparemment disparates en une gestalt sensée et cohérente sur le plan logique.

La recherche sur les états de conscience extra-ordinaires a démontré que la MPF III joue un rôle essentiel dans la psychopathologie individuelle et collective. A l'échelle de l'individu, la MPF III offre un modèle pour une grande variété de conditions cliniques, allant de la dépression profonde aux délires messianiques, en passant par les tendances agressives, divers troubles psychosomatiques et un vaste éventail de dysfonctionnements sexuels et d'aberrations. Ici encore, les cauchemars de Giger offrent des prises de conscience inestimables, comme le montre le récit qu'il fait d'un de ses rêves terrifiants où la cuvette des toilettes se transforme en un mélange du vagin denté castrateur de Freud et de l'appareil génital féminin qui engloutit et menace la vie lors de l'accouchement :

Les premiers signes d'anxiété se manifestent quand j'ai soudain envie de pisser et que je vais aux toilettes. Les rebords de la cuvette montent lentement vers mon pénis, semblables à un vagin complètement ouvert, comme s'il voulait me castrer. Au début, je trouve l'idée amusante. Mais, soudain, toute la pièce se rétrécit de plus en plus, les murs et les tuyaux commencent à ressembler à de la peau flasque

couverte de blessures, et de petites créatures répugnantes me fixent du regard depuis les recoins sombres et les fissures.

La cuvette des toilettes, objet humble et ordinaire de la vie quotidienne, recèle pour Giger des niveaux de sens plus profond, et apparaît dans plusieurs de ses tableaux (32, 33, 34). Vue la manière dont il traite ce thème, on peut raisonnablement en conclure que la cuvette des toilettes symbolise pour lui l'aspect scatologique de la naissance et que la source plus profonde de sa peur de castration est le souvenir de la coupure du cordon ombilical.

Non seulement il paraît conscient de la relation évidente entre le complexe de castration et la perte du pénis, thème qui le fascine visiblement (35, 36), mais il a également l'intuition des racines périnatales de sa peur de la castration. Plusieurs explorations de soi menées de manière indépendante ont confirmé le lien psychodynamique profond entre le concept freudien de vagin denté et les périls de la naissance (94), et entre le complexe de castration et la coupure du cordon ombilical, qui sépare l'enfant de la mère (95).

A l'échelle collective, la recherche sur les états de conscience extra-ordinaires suggère avec force que les dynamiques de la MPF III sont une source profonde de formes extrêmes de pathologies sociales – tels que les guerres, les révolutions sanglantes, les génocides, les camps de concentration (Grof 2000). Des preuves convaincantes indiquent aussi que les éléments non résolus de cette matrice de naissance engendrent et nourrissent des atrocités, des fléaux de société tels que le nazisme, le communisme et le fondamentalisme religieux (de Mause 1975, 1982, Grof 1977, 2000). Sous une forme plus atténuée, la MPF III peut expliquer l'avidité insatiable et le besoin d'acquérir qui sont caractéristiques de l'espèce humaine. Dans la vie quotidienne, les expériences de MPF III expliquent l'attention excessive que les media et le public accordent dans le monde entier à diverses formes de distractions qui s'inspirent de ce niveau de la psyché. Depuis de nombreuses années, le trio sexe, violence et mort constitue la formule favorite de l'industrie du cinéma. Il est responsable du succès au box office de nombreux films

grand public. Les prises de conscience psychologiques incisives de l'œuvre de Giger sont donc particulièrement pertinentes sur le plan social.

Giger exprime la dimension scatologique de la MPF III de différentes manières. Il est fasciné par les cuvettes des toilettes, les camions poubelles, et les déchets. Et il est tout à fait conscient de la connotation érotique qu'ont pour lui ces objets et ces activités (37). Il peint fréquemment dans ses tableaux des abats, des cadavres en décomposition, des formes répugnantes de vers et d'insectes, des excréments et du vomi (38, 39, 40). L'expression la plus pleine de ces thèmes scatologiques se trouve dans les esquisses faites pour le film « Poltergeist » et dans la description d'Harkonnen qu'il a écrite pour Alejandro Jodorowski, qui lui avait demandé de lui soumettre des dessins pour le film « Dune » (Giger 1977). La vision que Giger donnait des traits d'Harkonnen présentait un riche éventail de thèmes périnataux, comme on peut le voir dans les extraits ci-dessous :

Harkonnen se tient debout sur une levée de terre, une sorte de colline, son corps est constitué d'excrément et d'os aux angles déchiquetés qui tombent peu à peu en poussière et sont balayés par les tempêtes qui font constamment rage. Il émet en continu des os et des excréments. Une sorte d'escalier gravit la colline jusqu'au château qui est gardé de part et d'autre de l'entrée par des lances faites d'os, qui ont une volonté propre et empalent souvent les citoyens, juste pour s'amuser ...

... Un système hydraulique permet de rapprocher les deux murs du pont-levis, en écrasant les visiteurs hostiles au château. Ceux qu'on appelle les nettoyeurs de murs enlèvent leurs restes collés sur le mur quand le pont-levis est levé et **ceux-ci tombent dans un convertisseur (fall into a conversion paint)**. Harkonnen est un gigantesque Moloch, qui fonctionne en convertissant les êtres humains vivants en énergie. Chaque visiteur est exploité matériellement ou spirituellement (comme je l'ai été pour ce projet de film). Quiconque entre dans le château y demeure pour le restant de ses jours, ce qui peut ne durer que quelques secondes ...

... En face de l'entrée du château, il y a un système d'éjection. De temps à autre, et notamment durant les attaques, de gigantesques quantités d'os carbonisés et de merde sont projetées dans les environs, accompagnées de foudre et de feu.

Les tableaux les plus puissants de Giger traitent de nombreux thèmes sataniques, intimement mêlés à des éléments fœtaux et sexuels, et à des images de violence, de souffrance et de mort. Ces tableaux communiquent avec force la compréhension profonde qu'avait Giger de cet aspect du domaine périnatal inconscient. Le tableau de Baphomet, par Eliphas Levi, le fascine : il s'agit d'un personnage symbolique obscur, ayant des traits humains, animaux et divins.( 41). Cette créature, qui apparaît dès les manuscrits médiévaux des Templiers, a constitué à plusieurs reprises une source d'inspiration artistique pour Giger, qui a intuitivement saisi la totalité de l'éventail de significations portées par ce personnage archétypal et son lien avec le domaine périnatal. Sa représentation de Baphomet comprend non seulement des éléments violents, de mort et de scatologie, mais aussi un symbolisme sexuel et fœtal (42).

Dans certains des travaux de Giger, l'élément satanique représente le thème principal, comme dans « Satan I et II » (43, 44) et ses tableaux de la série *Sortilège* – la divinité féminine ressemblant à Kali, flanquée de fœtus phalliques en forme de préservatif (45) ou Baphomet dont la corne semble pénétrer le pelvis d'un personnage féminin debout au-dessus de lui (41). « Départ pour le Sabbat » (46), « Danse sabbatique » (47), « Sorcière » (48), « La fiancée de Satan » II (49), « Vlad-Tepes » (50) et « Lilith » constituent d'autres exemples frappants.

### **L'art de Giger et les tabous de la société occidentale**

De nombreuses personnes ont eu du mal à comprendre l'art extraordinaire de Giger et il s'est trouvé pendant de nombreuses années au cœur de controverses brûlantes. Giger a été l'objet de nombreuses réactions de colère de la part des profanes. Les critiques d'art l'ont attaqué à coup de jugements et d'étiquettes psychiatriques, questionnant sa santé mentale et son intégrité. Il a en revanche été admiré et loué par des personnages en vue de la vie

culturelle, tels Ernst Fuchs, Roberto Venosa, Martina Hofmann, Alex Grey, Salvador Dali, Alejandro Jodorowsky, Ridley Scott, Oliver Stone, Albert Hofmann, Timothy Leary et bien d'autres. Et, bien sûr, la Los Angeles Academy of Motion Picture Arts and Sciences lui a remis un oscar pour ses excellentes performances au cinéma.

Essayant d'expliquer le rôle de l'artiste dans la société humaine, Freud écrit que l'artiste s'est retiré de la réalité pour se réfugier dans ses fantasmes oedipiens, dont il se sent coupable, et que sa manière de retrouver un chemin vers le monde objectif consiste à présenter ces fantasmes dans son œuvre. Les fantasmes interdits révélés dans l'art sont, d'après Freud, exclusivement liés au complexe d'Œdipe et aux impulsions de la libido pré-génitale. Mais l'art de Giger va bien plus loin, et provoque donc une controverse plus forte. Giger tâtonne en aveugle dans les replis des tréfonds de la psyché humaine, qui sont restés dans un état de forte répression, bien que les percées résultant du travail de Freud aient grandement diminué le tabou autour de la sexualité.

La zone périnatale de l'inconscient est perçue comme particulièrement dangereuse car elle représente un enfer émotionnel et instinctuel lié au souvenir d'une situation où notre vie a été potentiellement ou effectivement menacée – la naissance biologique. Elle abrite également les racines les plus profondes du tabou de l'inceste – le souvenir du contact intime avec les organes génitaux de la mère. Et Giger dépeint cette zone périnatale sous la forme correspondant à une exploration de soi approfondie – avec des images symboliques puissantes plutôt que des mots. Cela constitue une manière particulièrement efficace pour lever la répression qui empêche normalement les éléments périnataux de venir à la conscience.

L'art de Giger est très apprécié de ceux qui reconnaissent la vérité profonde qu'il exprime et admirent le courage qu'il montre en regardant en face et en révélant un aspect hautement problématique de la psyché humaine, qui est responsable de nombreux maux dans le monde. Une grande partie de l'hostilité qu'on lui a montrée résulte d'un déni déterminé de l'existence et de la nature universelle du domaine périnatal de l'inconscient. Il est certainement plus confortable de considérer que les images de Giger sont

l'expression de sa dépravation, de sa perversion ou de sa psychopathologie, plutôt que des éléments que nous portons tous dans les profondeurs de notre inconscient. Et pourtant, il est impossible d'expliquer des phénomènes comme le nazisme, le communisme ou les meurtres des extrémistes religieux et les suicides de fanatiques, comme des conséquences de négligences dans la manière de nourrir un nouveau-né, d'un apprentissage sévère de la propreté ou du dysfonctionnement des dynamiques familiales (comme le suggère Sigmund Freud).

Cependant, certains des admirateurs de Giger ne s'intéressent pas à son art pour sa maîtrise et la profondeur de sa compréhension psychologique. Son musée à Gruyères attire aussi de nombreux visiteurs adeptes de la culture gothique et autres amateurs des thèmes noirs et provoquant qui choquent. Certains voient en lui un mage noir qui s'adonne aux pratiques qu'il dépeint dans ses tableaux – l'occultisme, les pratiques sexuelles déviantes, et la dévotion satanique. Ils seraient fort surpris d'apprendre que Giger est en réalité un homme timide, doux, aimable et aimant, qui a utilisé son art pour lutter contre ses angoisses, son insécurité, et ses démons intérieurs. Comme il l'a confié à ses amis, il a dépeint ces domaines infernaux de la psyché dans son art non pas parce qu'il s'y adonne, mais en raison de la peur que suscitent en lui les habitants de ces sombres royaumes.

### **Les expériences de l'enfance de Giger et le traumatisme de naissance**

La découverte de l'importance capitale des niveaux périnataux et transpersonnels de l'inconscient – les domaines de la psyché humaine qui n'ont pas encore été reconnus par les courants dominants de la psychiatrie – ne rend pas les expériences postnatales de la petite enfance et de l'enfance insignifiantes sur le plan psychologique. Les prises de conscience de Freud concernant la sexualité infantile, le complexe d'Œdipe, et les divers traumatismes psychosexuels ont toujours leur place en psychologie. Mais, au lieu d'être les sources premières des problèmes émotionnels, psychosomatiques et interpersonnels, ces situations créent des conditions qui facilitent la réémergence à la conscience, depuis les

niveaux périnataux et transpersonnels de la psyché, d'émotions et de sensations physiques plus profondes.

De nombreuses expériences traumatiques dans l'enfance et la vie d'Hansruedi étaient profondément liées au souvenir de sa naissance. Ce lien est devenu le pont qui a permis aux éléments périnataux d'émerger dans ses cauchemars et, à travers eux, dans son art. Il a par exemple trouvé l'inspiration pour sa série de tableaux intitulée *Puits* (30a, b, c, d, e), dans des rêves terrifiants qui prennent racines dans ses souvenirs de sa naissance et d'épisodes de son enfance qui y sont reliés. Un de ces souvenirs est celui d'une fenêtre secrète dans l'escalier de la maison parentale à Chur, qui débouchait directement à l'intérieur du Three Kings Hotel. Cette fenêtre était, dans la réalité, toujours cachée par un vieux rideaux brun, et Hansruedi n'a jamais vu ce qu'il y avait derrière. Mais dans ses rêves, la porte était ouverte et révélait d'immenses cages d'escaliers en bois dont les marches traîtres s'enfonçaient vers un abysse béant et sans fond.

Un autre des souvenirs d'enfance d'Hansruedi était en rapport avec une cave de la maison de ses parents. Dans son enfance, Hansruedi a appris du propriétaire de l'hôtel qu'il existait deux passages souterrains à Chur, et que tous deux partaient du palais de l'évêque. L'hôtelier lui a également dit qu'il était de notoriété publique qu'un des passages était relié à la cave familiale. L'idée de ces corridors souterrains a eu un grand impact sur son imagination. Comme pour la fenêtre, en réalité, la sortie qui allait de la cave à l'hôtel avait toujours été fermée, mais dans ses rêves, la porte s'ouvrait sur un labyrinthe monstrueux et dangereux doté d'un escalier en spirale aux marches de pierre couvertes de moisissures. Il ressentait à l'égard de ces images un mélange très ambivalent d'attraction et de peur. L'association entre ces lieux issus de l'enfance d'Hansruedi et les souvenirs de sa naissance pourrait expliquer à la fois la manière dont il a appréhendé ces lieux et leur forte présence dans ses cauchemars, puis dans son art.

Un autre exemple de lien avec la dimension périnatale est la réaction extrême qu'a Giger à tout ce qui est lié à la torture, la mutilation, le démembrement ou l'empalement. Ces thèmes apparaissent régulièrement dans les séances de thérapie psychédélique et de

respiration holotropique quand les personnes revivent le trauma de la naissance. Dans ce contexte, la souffrance physique et émotionnelle associée au fait de revivre la naissance biologique est intensifiée car les expériences périnatales sont souvent parsemées d'images de souffrance extrême et de torture qui appartiennent au domaine de l'inconscient collectif. Le thème du démembrement est particulièrement significatif : c'est un thème archétypal majeur qui caractérise l'expérience psychospirituelle de mort et de renaissance dans les visions d'initiation des novices chamans.

Ces thèmes ont joué un rôle important dans la biographie de Giger comme dans son art. Quand il était à l'école d'arts appliqués de Zürich, un de ses camarades lui a montré une photo des tortures infligées au meurtrier de l'empereur de Chine, datant de 1904. On avait empalé l'assassin sur un pieu avant de couper ses membres un par un. Après avoir vu cette photo, Hansruedi n'a pas pu trouver le sommeil pendant des semaines. Les images des camps de concentration nazis l'ont affecté avec une force égale.

L'image des membres coupés constituait l'aspect le plus puissant de la photo de torture chinoise. Giger a aussi vu des membres amputés lors de ses visites au Civic Museum de Chur, dont la section égyptienne présente des parties de momies démembrées. À l'âge de six et sept ans, il a passé de nombreux dimanches matins seul dans ce musée, dans un hall souterrain doté d'une immense voûte et mal éclairé par quelques puits de lumière. Cet endroit le fascinait et représentait aussi pour lui un « test de courage » car il le terrifiait. Il se sentait irrésistiblement attiré à y retourner. Le thème des membres coupés a aussi joué un rôle important dans la forte réaction émotionnelle d'Hansruedi à la scène du film de Jean Cocteau de 1946 « La Belle et la Bête », avec Jean Marais et Josette Day, où les candélabres du vaste hall sont soutenus par des bras qui sortent des murs.

L'image de bras et de jambes coupés s'est imprimée dans l'esprit d'Hansruedi et est très présente dans ses tableaux et ses sculptures, jusqu'à ce jour. Son tableau « Préserver la vie » (52), la sculpture « Mendiant » (53), et les signes astrologiques d'un des chef d'œuvre de Giger, la « Fontaine du Zodiaque » (54) en sont des exemples frappants. Des êtres créés en reliant des bras avec des jambes en sens inverse représente le thème central

de *The Mystery of San Gottardo*, le concept de film créé par Giger, et qui existe pour l'instant sous la forme d'un livre accompagné de croquis (Giger 1998). Giger a fortement réagi à un autre aspect qui ressortait dans la photo chinoise : le thème de l'empalement. Il a également rencontré ce thème dans l'histoire du prince de Transylvanie Vla Tepes (qui signifie Vlad l'Empaleur), qui aimait exécuter ses ennemis en les empalant sur des pieux (50). On dit qu'il prenait son petit-déjeuner entouré des têtes de ses ennemis empalés exposées sur des poteaux. L'empereur romain Sigismund avait accordé à Vlad l'insigne de l'ordre du Dragon, un ordre prestigieux, et Vlad a alors acquis le surnom de Dracula (fils du Dragon). Sous ce nom, il est devenu le modèle de la célèbre histoire d'horreur du même nom, écrite par Bram Stokes, et des innombrables livres et films de vampires qui ont suivi.

Giger s'est même laissé fasciner par un conte régional à propos d'un épouvantail empalé sur un bâton, et il demandait sans cesse à sa mère de lui relire cette histoire. En y repensant plus tard, il a vu en l'épouvantail un symbole puissant du non sens de l'existence. Faisant écho au conseil donné par le roi Midas à Silenus dans le livre de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra*, Giger écrit : « Je pense que cette vie attachée à un bâton, pour qui la rédemption passait par une mort attendue avec impatience, me montrait le non sens de l'existence, d'une existence qui n'avait même jamais commencé. » Les individus qui sont sous l'influence d'une matrice périnatale deux (MPF II) sont souvent préoccupés par le non sens de la vie, et s'intéressent à la philosophie et la littérature existentialiste, ainsi qu'au théâtre de l'absurde. L'intérêt que montrait Giger pour Samuel Becket et notamment pour son œuvre *En attendant Godot*, peut s'expliquer ainsi (25, 32).

Le thème de la torture a joué un rôle majeur dans l'intérêt que Giger a montré pour l'histoire de Madame Tussaud et de son musée de cire, notamment la « Chambre des horreurs » et la « Chambre de torture ». Il était particulièrement intrigué par les modèles qu'elle avait utilisés pour les têtes de criminels exécutés à la guillotine sur la Place de Grève pendant la révolution française. Giger a même essayé de construire une petite guillotine pour guillotiner des personnages en plastique. L'image de la guillotine a rappelé à Giger un souvenir de la « Machine à tester sa force » qu'il avait vue au festival

des fusiliers confédérés tenu peu après la deuxième guerre mondiale à Chur. De nombreuses personnes ayant souffert d’empoisonnement alimentaire après avoir mangé des saucisses faites par le boucher Lukas pour l’événement, l’année suivante, la machine a été modifiée : on y a inclus une fourche qui perçait l’effigie d’une des saucisses de Lukas. Dans son dessin « Hau den Lukas » (Percez Lukas), la machine à tester sa force est devenue une guillotine castratrice, parfaite représentation du vagin denté de Freud (35). Les cauchemars de castration de Giger et son intérêt pour les guillotines constituent également sa source d’inspiration pour les préservatifs et autres appareils castrateurs pour le film « Le préservatif de l’horreur » (Kondom des Grauens) (36).

Giger parle à de nombreuses reprises dans ses écrits de ses obsessions d’enfant, que ses parents qualifiaient de « Fimmel », autrement dit « folie ». L’une d’elle était une obsessions pour les trains et les trains fantômes. Hansruedi a découvert le train fantôme à six ans à Chilbi, la foire annuelle sur la place centrale de Chur. Il décrit combien il avait aimé alors le comportement inconvenant des opérateurs, qui faisaient souvent semblant d’avoir fait sauter un fusible, et utilisaient l’obscurité pour peloter et embrasser des femmes terrifiées. Le train fantôme lui a tellement plu qu’il s’est senti déprimé quand la fête foraine est partie trois semaines plus tard.

Plus tard, à l’âge de douze ans, Hansruedi a créé son propre train fantôme, et il faisait payer aux enfants du quartiers cinq Rappen (centimes de franc suisse) le voyage en train fantôme à travers un couloir sombre plein de squelettes, de monstres, et de cadavres réalisés en carton et en plâtre. Les amis d’Hansruedi manipulaient les fantômes, les méchants, les pendus et les morts qui se levaient de leur cercueil. Il aimait observer ses assistants masqués qui profitaient de la situation pour toucher les filles, goûtant le plaisir par procuration, mais il était bien trop timide pour participer à ces activités coquines.

Giger reste aujourd’hui encore fasciné par les petits trains. Il a construit un petit chemin de fer qui traverse le jardin et contourne une des pièces du rez-de-chaussée de sa maison d’Oerlikon. Les passagers de ce petit train peuvent admirer un riche éventail de sculptures, dont beaucoup révèlent des thèmes périnataux, et la remarquable Fontaine du

Zodiaque (54). Il a même sérieusement envisagé de construire un petit train pour son musée du Château de St Germain à Gruyères, mais il a dû abandonner l'idée en raison du coût et des difficultés techniques.

La recherche sur les états de conscience holotropiques a montré une connexion psychodynamique profonde entre la peur des trains et le souvenir de la naissance. Grâce à l'exploration de soi, les personnes souffrant de cette phobie découvrent souvent que, dans leur inconscient, l'expérience d'être emportée par la puissante force mécanique du train et de passer dans les tunnels est liée de très près au souvenir de la naissance biologique, qui met en jeu des éléments similaires. Le rôle important que joue le fait de perdre le contrôle dans cette situation peut être illustré par une phobie similaire liée aux voitures. Certaines personnes ont beaucoup de difficultés à se laisser conduire, mais aucun problème si elles sont au volant. La fascination d'Hansruedi pour les trains est peut-être une réaction contre-phobique au trauma de naissance. Cela est d'autant plus plausible dans le cas du train fantôme, où l'impact émotionnel choquant est délibérément amplifié par les accessoires effrayants.

Une autre des obsessions d'enfance d'Hansruedi était sa passion pour les bretelles (55). Il préférait les bretelles dont les boucles en caoutchouc reliées par la soie était très abîmées, et les échangeait contre des bretelles neuves avec ses petits camarades. D'après Hansruedi, un des fantasmes qui sous-tendait son obsession était l'idée que le caoutchouc lâche et que le pantalon tombe. Il voyait également un lien entre sa fascination pour les boucles en caoutchouc abîmées et sa détestation des vers et des serpents. Ces créatures sont très présentes dans les tableaux de Giger (38, 39, 42, 56). Il rapporte que de trouver un vers dans ses excréments serait la chose la plus terrifiante pour lui – même les objets mécaniques ressemblant à des vers ou des serpents, tels que les tubes et les tuyaux le mettaient mal à l'aise.

Cette aversion semble être le thème central d'un système COEX important, qui comprend des souvenirs provenant de différentes périodes de la vie d'Hansruedi. Une des couches de souvenirs contient celui d'une visite traumatisante à l'île Maurice. Un matin, après

avoir nagé dans l'océan indien le soir précédent, il s'est rendu compte que ce qu'il avait pris dans l'obscurité pour des algues était en réalité des vers d'eau géants de près de deux mètres. Une couche plus ancienne du même système COEX est un souvenir d'enfance d'une visite avec sa mère à la tombe de sa grand-mère. Alors qu'ils retournaient la terre, un vers bien gras est apparu. Hansruedi s'est dit « Mon Dieu, c'est une partie de ma grand-mère ! » Horrifié, il a lâché la pelle et est sorti en courant du cimetière.

La racine périnatale de ce système COEX pourrait être le souvenir de la coupure du cordon ombilical, ou un épisode encore plus ancien, datant de la vie prénatale. Les vers comme les serpents représentent des symboles périnatals important. Les images de vers apparaissent souvent dans la phase scatologique de la MPF III, accompagnées de scènes de décomposition et de putréfaction de cadavres. Les boas constrictors symbolisent les contractions utérines qui écrasent l'enfant pendant la naissance (86, 87) et sont aussi des symboles de la grossesse, en raison de la manière dont leur corps se distend après qu'ils aient avalé leur proie tout rond. Les vipères représentent la mort imminente (85), mais aussi l'initiation, comme le montrent les fresques de la villa des mystères à Pompéi, qui décrivent un rituel d'initiation dionysiaque. Les vipères comme les boas constrictors sont des figures importantes de l'art de Giger.

Le lien entre les vers, les matières scatologiques (vase, vomi, abats), et la naissance est évident dans la description minutieuse que fait Giger d'un de ses cauchemars (déjà mentionné ci-dessus) :

Je suis assis sur mon lit et je regarde Li danser dans une robe jaune, qui arrose la pièce d'étincelles de lumière jaune. L'espace est tissé de formes géométriques rouges et les posters sur les murs se détachent, couche après couche. Les murs pulsent au rythme de mon cœur. Les premiers signes d'anxiété se manifestent quand j'ai soudain envie de pisser et que je vais aux toilettes. Les bords de la cuvette se rapprochent lentement de mon pénis comme un vagin grand ouvert qui veut me castrer. Au départ, je trouve l'idée amusante. Mais, soudain, toute la pièce commence à devenir de plus en plus étroite, les murs et les tuyaux prennent

l'aspect d'une peau flasque marquée de blessures purulentes, et de petites créatures repoussantes me regardent depuis les recoins sombres et les fissures.

Je me retourne et cours vers la sortie, mais la porte est de plus en plus loin, très étroite et très haute. Les murs m'oppressent comme deux masses de bourrelets de chair. Je bondis vers la porte, ouvre le verrou et me précipite dans le couloir, le souffle court. M'étant débarrassé du spectre, je me dirige vers la chambre de Li et m'allonge. Le petit Boris (le fils d'Evelyne, une amie de Li) est là dans la chambre et veut jouer avec moi. Il commence à sauter sur le lit à côté de moi et à me donner des coups de pieds. Je suis aussi impuissant qu'un petit enfant et je n'arrive pas à me défendre. Li finit par me libérer de mon minuscule bourreau qui s'est entre temps transformé en un petit diable violet et vert, arborant une expression méchante et agressive. Li amène Boris à sa mère, qui était dans la cuisine. Mais les quelques coups de pieds dans l'estomac ont suffi. J'ai envie de vomir. Je suffoque du manque d'air dans la pièce. Je ne pense qu'à une chose : ouvrir la fenêtre et m'échapper dans le jardin, car la chambre est au rez-de-chaussée. Mais, au moment où je m'apprête à le faire, je remarque une femme qui me regarde bizarrement. J'ai déjà du vomi dans la bouche. Je me retourne et me précipite dans le couloir, mais, soudainement, je m'arrête net – j'ai peur de me retrouver à nouveau dans les toilettes étroites. Dans la cuisine, je vois Evelyn avec son fils qui me regardent. Le seul sanctuaire est la petite salle de bain et la baignoire bleu rouillée à l'émail qui s'écaille. J'attrape alors Li par la main et je la traîne jusqu'à la salle de bain, et je vomis dans la baignoire. Le vomi jaillit sans arrêt de ma bouche, comme un vers épais et gris à la peau usée qui se transforme en substance visqueuse primitive, et, à un moment donné en intestins vivants d'un porc qu'on a abattu.

Pendant tout ce temps-là, je tiens fermement Li par le poignet gauche. Au début elle se débat pour libérer la canalisation de la baignoire à l'aide d'un stylo bille. Au bout du compte, elle ne supporte plus l'odeur répugnante, imprégnée d'ail, et

nous vomissons en cœur dans la baignoire, la main dans la main, pendant que le chauffe-eau nous fixe d'un oeil malveillant... »

(Vers la fin du rêve) ... “La peur de perdre le contrôle de mes sens rend mes actions de plus en plus confuses. Tout à coup, je ne supporte plus cette torture ! Il faut que je me tue. Le revolver chargé devient alors hautement dangereux. Je demande à Li de vider le chargeur et de jeter les munitions. Mais elle ne sait pas comment faire et je dois prendre le revolver et le faire moi-même. En le faisant, tout à coup, je me rends compte que ma peur est ridicule. Toute l'horreur de la situation disparaît et – Dieu merci- je me réveille.

Hansruedi avait également une obsession pour les armes. Son oncle Otto lui avait appris à fondre le plomb et à travailler le bois et le métal : ce sont les compétences requises pour fabriquer des armes. Hansruedi revenait de vacances chargé d'arcs, de flèches, de haches en plomb, de menottes, de Tomahawks en silex, de coups de poing américains, de couteaux, et de poignards. L'oncle Otto lui avait également appris à pêcher et à chasser. Un jour, à Chur, Hansruedi a rencontré Goli Schmidt, un antiquaire excentrique, et il a commencé à passer la plupart de son temps libre avec lui. Goli habitait une hutte où régnait un bazar d'objets qui allait pratiquement jusqu'au plafond. Il croyait aux fantômes et pouvait toucher sans ciller un câble de 220V dénudé. Il utilisait comme tonique un café matinal arrosé d'essence. Il a appris à Hansruedi à manier les armes et lui a fourni de nombreuses armes pour sa collection.

La première conférence donnée par Hansruedi au lycée portait sur l'histoire du revolver. Mais sa relation aux armes représentait plus qu'un intérêt passager. L'après-midi, quand il n'avait pas école, il prenait sa collection d'armes et emmenait ses amis dans un terrain réservé aux manœuvres militaires. Lui et ses amis tiraient sur les cibles prévues pour les militaires et faisaient sauter des cars abandonnées avec de la TNT (trinitrotoluène). Il a manqué par deux fois, durant ses escapades, de se faire tuer. D'après Hansruedi, au jour d'aujourd'hui, quatre personnes lui ont tiré dessus – et il a tiré sur une personne. Dans

tous les cas, soit les cartouches étaient de mauvaise qualité, soit les balles sont passées à un cheveu de sa tête.

Il a aussi failli être tué par un inconnu dans sa chambre. L'intérêt d'Hansruedi pour l'usage des armes a complètement disparu quand il est devenu conscrit et qu'il a fait l'expérience des abus des officiers et des difficultés de la vie militaire, mais son intérêt esthétique pour les armes en tant qu'objets a persisté.

Un des exemples intéressants qui montre à quel point la perception qu'a Hansruedi de la vie quotidienne a été influencée par son accès aisé au niveau périnatal de son inconscient est la réaction qu'il a eu en voyant la collecte des ordures à Cologne en 1971, devant la maison Floh de Cologne. Il était fasciné par ce camion poubelle allemand, qui a fait l'objet d'une série de tableaux, où il apparaît sous différentes formes. Le camion poubelle a de multiples significations pour Hansruedi – et elles ont toutes des connotations périnatales importantes. Au-delà du rapport évident à l'impermanence, à la décomposition, à la scatologie et à la mort, le camion poubelle représente également le vagin denté castrateur de Freud, ainsi que le système reproducteur dangereux - car il dévore et engloutit - de la femme qui accouche. Giger a rendu ce lien relativement explicite dans certains de ses tableaux, où il transforme l'ouverture où l'on jette les ordures en vulve (37). La face arrière du camion poubelle lui rappelait aussi les fours des crematoriums des camps de concentration nazis, et les camions poubelle sont donc devenus pour lui des symboles de meurtres sacrificiels.

Beaucoup de ses tableaux contiennent des personnages portant des bandeaux serrés, des anneaux d'acier fermés par des vices, des têtes dans des serre-joints, et des corps bardés de cordes et de lanières (7, 45). Ces images rappellent un aspect important de l'expérience de la naissance – les heures d'enfermement qui menacent notre vie. Ce lien est assez évident dans les tableaux montrant des fœtus contraints (17, 18).

Cependant, Giger se souvient également de situations d'enfance qui semblent avoir intensifié ses souvenirs périnataux de constriction. A l'âge de trois ans, il a suivi avec sa

mère une procession de carnaval. Sa mère l'avait habillé pour l'occasion en garçon d'ascenseur, le forçant à porter un pantalon long et une veste en satin rouge décorée de bandes argentées. Son costume comportait aussi un chapeau revêtu de velours retenu par un élastique serré sous le menton. Il aurait préféré de loin porter le costume d'un de ses héros d'enfance et avait honte de se présenter ainsi vêtu aux autres enfants. Mais il a été obligé de faire bonne figure.

A l'âge de quatre ans, de nouvelles couches importantes sont venues s'ajouter à ce système COEX, à nouveau en raison de vêtements contraignants que sa mère l'a forcé à porter. Elle lui avait fait un lot de combinaisons qui étaient fermées par une série de petits boutons dans le dos, depuis la nuque jusqu'à l'entrejambe. A chaque fois qu'il essayait de faire caca, il faisait aussi pipi. Comme les boutons l'empêchaient de faire le deux en même temps, il faisait toujours pipi dans sa culotte. Comme il n'a pas réussi à convaincre sa mère de changer l'emplacement des boutons, il a fini par résoudre le problème en attendant jusqu'à l'heure du coucher pour sortir de cette camisole de force et se soulager.

Si un psychiatre ou un psychanalyste analysait l'art d'Hansruedi dans une perspective freudienne traditionnelle, limitée à la biographie postnatale et à l'inconscient individuel, sa conclusion serait qu'il est issu d'une famille hautement dysfonctionnelle et il s'attendrait à trouver des traumatismes majeurs dans son enfance et sa petite enfance. Cependant, sauf si les souvenirs traumatisants d'Hansruedi ont été complètement réprimés, ou si le récit qu'il en fait est inexact, la famille dans laquelle il a grandi était relativement normale. Il n'y a rien, apparemment, dans son expérience, qui s'approche même de loin, de l'enfance d'Edgar Allan Poe, un des héros d'Hansruedi. Le père inconstant, insoumis et alcoolique de Poe a quitté sa famille quand Edgar avait dix-huit mois. Quelques mois plus tard, sa mère fragile est morte. Depuis la naissance de Poe, elle souffrait de tuberculose, et Edgar a été confié avant l'âge de trois ans à un homme qui ne l'aimait pas. Il n'y a rien non plus dans l'histoire d'Hansruedi de comparable à celle de Toulouse Lautrec, qui s'est cassé les jambes quand il était enfant. En raison d'une faiblesse génétique, ses jambes n'ont jamais guéri et il a été infirme pour le reste de sa vie. Giger n'a pas non plus vécu un traumatisme comparable à celui de la peintre Frida

Kahlo, qui a été victime d'un accident et a été ensuite forcée d'utiliser son art pour échapper à une douleur intolérable et à une vie alitée.

Hansruedi dit avoir eu une « belle » enfance, même s'il n'aimait pas les domestiques qui tentaient de le rendre plus discipliné. Il présente sa mère comme un être merveilleux, gentil et qui l'a soutenu. Il avait le sentiment d'être son « bien-aimé » et ses amis lui enviaient sa relation avec elle. Il est difficile de voir en elle le modèle des femmes qu'il représente dans son art – des personnages féminins qui irradient une énergie sexuelle dangereuse et apparaissent comme des dominatrices démoniaques et sadiques. Ce thème semble trouver son origine dans les niveaux profonds de la psyché, en deçà de la biographie postnatale, dans les domaines périnatal et transpersonnel de l'inconscient. Ces mêmes sources profondes expliquent également les difficultés qu'a eues Giger dans ses relations aux femmes depuis l'enfance.

Hansruedi décrit son père, Hans-Richard Giger comme un homme introverti et rigide. Il aidait tous ceux qui avaient des problèmes. Médecin et pharmacien respecté, il était également président de l'Association des Pharmaciens et du Service de Secours Alpin. Hansruedi le dit stricte et autoritaire. Leur relation n'était certainement pas caractérisée par la proximité ou l'intimité – Hansruedi se plaint d'avoir eu du mal à comprendre son père, et affirme qu'il le connaissait à peine. Mais cette image de Hans-Richard Giger n'a rien à voir avec l'homme brutal, dominateur, et colérique que décrit Kafka dans la célèbre lettre qu'il a écrite à son propre père. Ce père-là peut expliquer l'identification de Kafka aux victimes impuissantes et menacées qu'il décrit dans ses livres *Le Procès* et *Le Château*.

Le père d'Hansruedi n'a frappé son fils qu'une seule fois, durant une confrontation majeure, où sa colère semble avoir été justifiée. Hansruedi avait à l'époque volé des câbles d'électricité sur un chantier de rue. Les câbles faits de cuivre et de plomb étaient recouverts de bitume. Hansruedi a fait brûler les câbles dans la cave de la maison parentale afin d'en extraire le plomb pour fabriquer des balles. La fumée a pollué et

pratiquement détruit la pharmacie de son père en recouvrant tout d'un film noir, collant et gras. Le nettoyage s'est révélé laborieux et coûteux.

Le père d'Hansruedi ne semble pas avoir eu de grandes ambitions pour son fils. Suivant la coutume de l'époque, il pensait qu'il reprendrait la pharmacie. Il est clair qu'il ne s'intéressait pas au talent artistique d'Hansruedi et ne lui a offert ni compréhension ni soutien dans ce domaine. D'après Giger, son père pensait, tout comme les habitants de Chur que « le mot artiste réunissait en un seul terme ceux d'alcoolique, de dépravé, et de simplet ». Il mit beaucoup d'énergie à orienter Hansruedi vers une profession respectable – si celle de pharmacien ne lui convenait pas, alors architecte ou ingénieur en dessin technique. En réponse à l'opinion de son père qui stipulait que l'art ne « rapportait rien », Hansruedi est entré à l'Université des Arts et de l'Artisanat de Zürich pour étudier l'architecture. Il en est sorti trois ans plus tard, diplômé en poche. Avant que son goût pour la peinture ne se développe pleinement, il a travaillé avec le designer Andrea Christen à Knoll International, une multinationale qui fabriquait des meubles de bureau.

Dès le début de sa scolarité, Hansruedi a montré peu d'intérêt pour l'apprentissage formel. Il est difficile de savoir s'il ne s'intéressait pas au contenu enseigné, s'il lui était impossible de recevoir un enseignement conventionnel, ou s'il a été victime d'enseignants incompetents et d'un système scolaire de mauvaise qualité. La maternelle catholique Marienheim était dirigée par une nonne âgée, dont le tiroir regorgeait d'images de Jésus à but éducatif. Ces images montraient Jésus à divers degrés de souffrance, allant de quelques gouttes de sang sur le visage surmonté de la couronne d'épines à des images où le visage tout entier était couvert de sang. Elle choisissait son image en fonction du niveau de désobéissance des enfants. En montrant l'image, elle décrétait que la quantité de souffrance endurée par Jésus était le reflet de combien ils avaient été « méchants ». Cette expérience de la petite enfance explique pourquoi Jésus et le thème de la crucifixion est si présent dans les tableaux et les sculptures de Giger, par exemple dans « Untitled » (57), « Jesus candelabrum » (58), « Table Jésus » (59), « Satan I et II » (43, 44), « Le serpent crucifié » (56), et « Le Sortilège I » (60). A un niveau plus

profond, Jésus est un symbole périnatal puissant, associé au processus psychospirituel de mort et de renaissance.

A l'école élémentaire, tous les niveaux étaient réunis dans la même classe. Hansruedi était le seul garçon dans une classe de sept enfants. Les filles voulaient jouer à des jeux où l'on s'embrasse, mais lui les trouvait gênant. Il préférait jouer aux chevaux et aimait mettre un harnais aux filles et les fouetter. Il se rappelle s'être souvent masturbé pendant les cours à l'école. Les toilettes de l'école étaient pour lui le lieu de pratiques sexuelles interdites. Son fantasme favori mettait en scène le thème de « la demoiselle en détresse », dans lequel il jouait le rôle du sauveur héroïque. Dans beaucoup de ces fantasmes il délivrait des griffes d'un ennemi cruel une petite fille qui habitait Villa Saflisch. Cette villa rappelait à Hansruedi son film préféré : « La Belle et la Bête » de Jean Cocteau.

### **Les sources transpersonnelles de l'inspiration de Giger**

En prenant appui sur ce que nous savons de l'enfance de Giger, nous voyons que les problèmes avec lesquels il luttait étaient plus le reflet de sa vie intérieure que de circonstances extérieures difficiles. Nous pouvons faire référence ici au psychanalyste jungien James Hillman, qui, dans son ouvrage *The Soul's Code : On Character and Calling* ( Le code de l'âme : de la personnalité et de l'appel), affirme que notre personnalité et ce que nous sommes appelés à faire résultent des « particularités que vous percevez comme étant vous ». Il critique la tendance dominante dans la psychologie et la psychiatrie actuelle à faire porter aux difficultés de l'enfance la responsabilité de tous les problèmes de la vie. Il donne de nombreux exemples d'individus importants qui semblent avoir eu dès l'enfance l'intuition du rôle qu'ils seraient amenés à jouer, et qui s'y sont attelés avec une détermination sans faille (Hillman 1996). Bien qu'Hillman ne pousse pas son raisonnement plus loin sur les autres facteurs possibles, les recherches dans le domaine de la conscience ont montré que des influences plus profondes contribuent à notre formation, et notamment des influences périnatales, prénatales, karmiques, archétypales, et même astrologiques.

L'art de Giger vient clairement des profondeurs de l'inconscient collectif : son processus créatif prolifique en témoigne. Il rapporte n'avoir souvent pas de concept a priori sur le tableau. Dans la création de certains de ses tableaux géants, par exemple, il a commencé dans le coin en haut à gauche et a dirigé l'aérographe vers la toile. La force créative le traversait tout simple, et il devenait son instrument. Et pourtant, le résultat final montrait une composition parfaite et souvent même une symétrie bilatérale remarquable.

En écoutant Hansruedi décrire son travail, je me suis rappelé la manière dont Jung parlait du travail du génie – en prenant notamment l'exemple de Nietzsche. Nietzsche décrivait ainsi son état de conscience durant le processus créatif :

Quelqu'un sait-il encore clairement à la fin du dix-neuvième siècle ce que les poètes d'une époque plus solide entendaient par « inspiration » ? Au cas où vous n'en auriez pas la moindre idée, je vais le décrire. Si nous possédions encore le moindre vestige de superstition, il serait difficile de mettre de côté l'idée que nous sommes une simple incarnation, une voix ou un médium pour une force toute puissante. L'idée de la révélation, au sens de quelque chose qui nous fait entrer dans des convulsions profondes et nous fait éclater, devenant soudain visible et audible, doté d'une précision et d'une certitude indescriptibles, décrit ce simple fait. On entend – on ne cherche pas ; on prend – on ne demande pas qui donne ; une pensée apparaît soudain comme un éclair, elle vient avec nécessité, sans faillir – je n'ai jamais eu le choix en la matière (Nietzsche 1992).

Willis Harman et Howard Rheingold ont démontré dans leur ouvrage *Higher Creativity : Liberating the Unconscious for Breakthrough Insights* (Une plus grande créativité : libérer l'inconscient pour permettre des percées et des prises de conscience) que Nietzsche n'était pas une exception en la matière ; ils présentent plusieurs artistes et scientifiques dont l'inspiration créatrice a des sources transpersonnelles (Harman and Rheingold 1984).

### **Le potentiel thérapeutique et spirituel de l'art de Giger**

Giger est dans l'histoire de l'art le maître inégalé des aspects cauchemardesques de l'inconscient périnatal – qui sont sources de psychopathologies individuelles et sociales, et de beaucoup de souffrance dans le monde contemporain. Mais les dynamiques périnatales contiennent également un grand potentiel de guérison et de transcendance, qui passe par la mort et la renaissance spirituelle.

Dans l'histoire des religions, une profonde rencontre avec l'Ombre, qui se manifeste sous la forme de la nuit noire de l'âme ou de la tentation, est souvent requise pour l'ouverture spirituelle. Ce thème est présent dans les épreuves difficiles que traversent Sainte Thérèse d'Avila, Saint Jean de la Croix et Saint Anthony, et on retrouve des éléments similaires dans l'histoire du Bouddha, de Jésus et de Mohamed. Christopher Bache, chercheur en histoire des religions, a repéré de nombreuses expériences périnatales difficiles dans les états mystiques de Thérèse d'Avila et de Saint Jean de la Croix (Bach 1985, 1991). Les thèmes périnatales sont également mis en avant dans *The Play of Consciousness* (« Le jeu de la conscience »), qui est l'autobiographie spirituelle de Swami Muktananda Paramahansa, à l'origine de la lignée du Sidha Yoga (Swami Muktananda 2004).

Le fait de trouver une expression créative aux dynamiques tempétueuses de l'inconscient a permis à de nombreux grands artistes de maintenir l'équilibre de leur santé mentale, et même de traverser une bonne partie des expériences non résolues.

Le grand peintre espagnol, Francisco Goya, qui était hanté de visions terrifiantes, avait le sentiment que la peinture lui donnait un certain contrôle et une certaine maîtrise. Marie Bonaparte, princesse grecque et étudiante assidue de Sigmund Freud, écrit dans son ouvrage en trente-trois volumes *La vie et l'œuvre d'Edgar Allan Poe : une étude psychanalytique* que l'inconscient de ce génie torturé était extrêmement actif – rempli d'horreurs et de tourments (Bonaparte 1934). Elle suggère que c'est grâce à son talent littéraire extraordinaire, que Poe n'a pas passé sa vie dans un hôpital psychiatrique ou dans une prison. Jean-Paul Sartre a utilisé l'écriture pendant environ quatorze ans pour surmonter les effets secondaires d'une expérience de mescaline mal gérée, qu'il avait

conduite seul, et à la suite de laquelle il s'était retrouvé coincé dans une zone difficile de son inconscient périnatal (Riedlinger 1982).

On ne peut pas séparer la quête déterminée d'expression créative de Giger de son implacable exploration de soi et de son auto-guérison. Dans la psychologie analytique de C. G. Jung, on présente l'intégration de l'Ombre et l'Anima, deux des thèmes essentiels dans l'art de Giger, comme des étapes thérapeutiques majeures dans ce que Jung appelle le processus d'individuation. Giger lui-même vit son art comme une guérison, et comme un moyen important de maintenir son équilibre mental. L'art de Giger peut aussi avoir un effet thérapeutique pour la personne qui s'ouvre à lui, car, comme la tragédie grecque, il peut permettre une puissante catharsis émotionnelle en mettant à jour et en révélant les secrets obscurs de la psyché humaine.

Comme le dit Giger : « Depuis que j'ai emprunté le chemin de l'art, c'est comme une espèce de trip sous LSD dont on ne revient pas. J'ai l'impression d'être un funambule ; je ne vois pas de différence entre le travail et le temps libre. Soudain, je me suis rendu compte que l'art est une activité vitale qui m'empêche de tomber dans la folie. » Comme Goya, qui a lutté pour canaliser ses visions terrifiantes en les peignant, Giger peint pour surmonter ses cauchemars claustrophobes effrayants. Il décrit ce processus quand il parle d'une série de rêves qui ont été sa source d'inspiration pour une série de tableaux appelée *Passages* :

La plupart du temps, dans ces rêves, j'étais dans une grande pièce blanche sans fenêtres ni portes. La seule sortie était une ouverture métallique sombre, qui, pour aggraver les choses, était en partie obstruée par une épingle à nourrice géante. En général je restais coincé en passant par cette ouverture. La sortie, au bout du long conduit de cheminée, dont je ne voyais qu'un petit point de lumière, était, pour mon malheur, bloquée par une puissance invisible. Puis, je me retrouvais coincé en essayant de passer par ce tuyau, les bras contre le corps, incapable d'avancer ou de reculer. Je commençais alors à ne plus pouvoir respirer et la seule manière de sortir était de me réveiller. J'ai depuis peint certaines des

images de ces rêves dans la série *Passages* et j'ai, du coup, été libéré de souvenirs récurrents de ce traumatisme de naissance. Mais les *Passages*, qui sont devenus pour moi le symbole du fait d'advenir et de cesser d'exister, avec tous les degrés de plaisir et de souffrance que cela implique, me tiennent encore jusqu'à ce jour (Giger 1974).

La quête personnelle de Giger comporte une autre dimension très importante. Il semble avoir eu l'intuition non seulement du potentiel de guérison, mais aussi du potentiel spirituel de l'immersion en profondeur dans le monde sombre des images périnatales. Le thème de la crucifixion, par exemple, apparaît souvent dans ses tableaux. L'exemple le plus frappant est le tableau intitulé « Untitled », qui dépeint clairement une expérience psychospirituelle de mort et de renaissance (57). Giger utilise aussi ce thème dans ses sculptures, comme dans le « Candle Candelabrum » et le « Support de table », toutes deux construites autour de la même représentation de Jésus crucifié (58, 59). Des visions de Jésus apparaissent souvent dans les sessions de travail psychédélique et de respiration holotropique qui font émerger les dernières étapes du processus de naissance (96, 97, 103, 104). Voici d'autres exemples de la dimension spirituelle du travail de Giger : son escalier montant au château d'Harkonnen, réalisé pour le film « Dune » d'Alejandro Jodorowsky – deux lignes de dangereux symboles phalliques de mort courent le long de l'escalier (61) qui semble mener au paradis -, ou encore ses tableaux « Le Magicien » (62) et « Mort » (63).

Au début des années quatre-vingt, Giger a créé une série de tableaux extraordinaires, qui a pour titre *Victoire* (64), et dépeint des figures féminines démoniaques d'un rouge fluorescent. Ces images mêlent des éléments biomécaniques à un symbolisme de sexualité féroce et de mort, et dégagent une puissance archétypale impressionnante. Le rougeoiement qui rayonne de ces tableaux évoque l'aspect pyrocatartique du processus psychospirituel de mort et de renaissance. Les commentaires de Giger sur ces tableaux révèlent qu'il est tout à fait conscient du caractère périnatal de ces visions. Il nous dit « Cela doit ressembler au point de vue qu'a le nouveau-né quand il se retourne après avoir été expulsé du corps de sa mère. » Le titre « Victoire » suggère l'expérience du

nouveau-né, qui se rappelle encore la puissance démoniaque de la mère qui accouche, et ressent aussi le triomphe et l'exaltation de la libération, d'avoir échappé à l'étau de la filière de naissance.

La conscience qu'a Giger du potentiel de transformation du processus périnatal est illustré de manière théâtrale dans son chef d'œuvre «Temple Passage», créé au milieu des années soixante-dix. Ces tableaux, qui devaient constituer les murs intérieurs du temple montrent des aspects essentiels des dynamiques périnatales. Dans le concept originel de Giger, l'entrée du temple était constituée d'une ouverture en forme de sarcophage, avec deux sacs de cuirs lestés. Chaque visiteur aurait dû douloureusement se frayer un chemin par cette entrée étroite en forçant avec les mains tendues ce qui reproduit les sensations de la naissance.

L'intérieur du temple devait être constitué de quatre tableaux qui se fondaient sur le bord en une perspective progressive. A l'entrée, qui était aussi la sortie, il voulait placer un wagon en fer forgé de la forme d'un sarcophage, qui se déplacerait sur des rails à travers une substance visqueuse primitive, étrange amalgame de matières organiques et d'éléments technologiques – une signature de l'art de Giger. D'après Giger, le sarcophage représente l'impermanence, le passage de tout ce qui advient et la dissolution (65). Le fait que Giger soit si préoccupé par ce thème – la nature implacable du temps qui produit le vieillissement et le déclin – explique aussi sa fascination pour les montres, qui trouve son expression dans sa collection *Watch Abart* (L'art déviant des montres) (Giger 1993).

Le tableau du côté droit du temple, « la Mort », met en évidence le symbolisme de la deuxième matrice périnatale (MPF II) sous la forme d'un mécanisme monté à l'arrière d'un camion poubelle, « la porte vers l'enfer idéale, à travers laquelle passe tout ce qui n'a plus d'utilité » (66). Cette image a une signification symbolique puissante pour Giger et est clairement surdéterminée. Comme nous pouvons le déduire de ses autres tableaux, l'ouverture du camion poubelle représente les organes génitaux menaçants, le vagin denté (37). De plus, Giger mentionne le fait que, pour lui, l'ouverture du camion poubelle est

associée aux fours des crematoriums des camps de concentration nazis. Ce camion poubelle archétypal est flanqué de deux figures étranges : celles de pilleurs de cadavres émergeant d'un océan d'os.

Le tableau sur le côté gauche, « Vie », présente toutes les caractéristiques essentielles de la troisième matrice périnatale (MPF III) – naissance, mort, sexualité, et agression (67). Giger dépeint ces aspects fondamentaux de la nature de manière stylisée, révélant la brutalité du processus de la vie. Au centre du tableau se trouve un phallus géant qui pénètre un énorme pelvis métallique, encadré d'une mandorle formée d'une fermeture éclair surdimensionnée. Ce phallus est composé de quatre paires de nouveaux-nés souffreteux empilés les uns sur les autres, et représentés dans différentes étapes, allant de la naissance à la mort.

Le quatrième tableau, qui était face à l'entrée, représente la transition entre la MPF III et la MPF IV – émerger du monde des tensions et pressions mécaniques, de la souffrance, de la mort et de la sexualité déviante, et entrer dans le royaume transcendantal (68). Giger montre ici un trône baigné dans une lumière diffuse, et placé au sommet de sept marches décorées de symboles de la mort. Le trône est flanqué de vierges biomécanoïdes. Giger a affirmé la connotation spirituelle de ce tableau en le décrivant comme « le chemin qu'a emprunté le magicien pour atteindre l'objectif le plus désirable et l'homme et se mettre au niveau de Dieu. »

Ernst Fuchs, ami de Giger et lui aussi génie visionnaire, a eu l'intuition du potentiel spirituel dans l'art de Giger et il a écrit à ce sujet :

... le désespoir et le désir irrésistible d'une manifestation d'un nouveau paradis et d'une nouvelle terre ont commencé à se disputer notre âme. Même l'espoir que nous verrons à nouveau le bleu céleste du ciel devient une image complémentaire, comme si le négatif se devait d'abriter le positif. J'ai longtemps soupçonné l'existence de cet élément, et je crois que j'en ai découvert des traces dans l'art de Giger.

Timothy Leary, professeur en psychologie de Harvard devenu gourou psychédélique, a également écrit sur l'art de Giger. La connaissance des recoins enfouis de la psyché humaine qu'a acquise Leary au cours de centaines d'expériences avec le LSD lui donne un point de vue unique sur l'art de Giger, et il semble partager l'opinion d'Ernst Fuchs. Dans sa préface au livre *H.R. Giger/N.Y.C.* Leary écrit :

Dans les tableaux de Giger, nous nous voyons comme des embryons qui rampent, des créatures larvaires et fœtales protégées par les membranes de notre ego, attendant le moment de notre métamorphose et de notre nouvelle naissance ... C'est là que réside le génie évolutionnaire de Giger. Bien qu'il nous ramène si loin en arrière, jusqu'à notre passé végétatif dans les marais et notre passé d'insecte, il nous propulse toujours en avant dans l'espace (Giger 1981).

Et Horst Albert Glaser a écrit ceci à propos de l'annonce de la transcendance dans l'œuvre de Giger :

Que dire à propos du fait que l'artiste, enfant, avait déjà décoré sa chambre pour qu'elle ressemble à une crypte égyptienne ? Peut-être était-ce, chez un garçon malheureux et introverti à l'aube de la puberté, l'expression de la recherche d'un état de Nirvana. Du coup, il adoptait souvent une posture méditative bouddhiste et s'est même fait photographe, encore jeune artiste, dans cette posture dans « Black Room » (69)

La meilleure illustration du fait que l'art de Giger est arrivé très près d'une résolution du processus périnatal est la série de tableaux *Excursion à pompe* (70). À première vue, ils semblent montrer un musicien profondément absorbé dans la méditation. Mais en y regardant de plus près, on se rend compte que l'on est témoin d'un acte d'autodestruction. Ce qu'on a d'abord pris pour un instrument de musique est en réalité une arme mortelle insérée dans la bouche du protagoniste. Et puis le bas d'un corps de femme nue, magnifiquement dessiné, suggère la sexualité et la naissance. Cette scène est éclairée

depuis le haut par une lumière d'une qualité clairement sacrée. Ces tableaux rassemblent donc les éléments essentiels d'une expérience psychospirituelle de mort et renaissance – l'agression, l'autodestruction, la sexualité, la naissance et la lumière divine.

Même les aspects les plus sombres et chtoniens de l'art de Giger, par exemple sa série *Puits* (33a, b, c, d, e) et la série *Sortilège* (45, 48, 63), peuvent être vus comme faisant partie intégrante du processus de transformation. Le thème du voyage dans un labyrinthe, un monde souterrain ou un enfer dangereux est un classique dans les séances thérapeutiques en rapport avec la renaissance et dans les voyages psychospirituels spontanés. La nuit noire de l'âme représente une étape importante sur le chemin spirituel des mystiques. C'est également un aspect fondamental des visions d'initiation des chamans novices, du voyage du héros tel que le décrit Joseph Campbell et des récits mythologiques en lien avec la mort et la renaissance – par exemple le voyage aux enfers du roi assyrien Gilgamesh, de la déesse Innana, d'Orphée, le barde de Trace, du serpent à plume aztèque Quetzalcoatl, et des héros jumeaux Xbalanque et Huahpu dans la mythologie maya.

On peut spéculer sur les raisons qui expliquent que Giger n'ait pas encore accordé une attention pleine et entière au potentiel transcendantal du processus périnatal. Le grand mythologiste américain Joseph Campbell a noté dans une de ses conférences à Esalen, que les images de l'enfer dans la mythologie sont bien plus intrigantes et intéressantes que celles du paradis car la souffrance peut prendre de très nombreuses formes, ce qui n'est pas le cas du bonheur et de la béatitude. Peut-être Giger a-t-il le sentiment que la dimension transcendantale a été fort bien représentée dans l'art occidental, tandis que les abysses du côté sombre de l'humain ont bien moins retenu l'attention. Il est également possible que le processus de guérison de Giger n'ait pas encore atteint le point où il peut embrasser la dimension transcendantale avec autant de force et de puissance irrésistible qu'il l'a fait pour la dimension de l'ombre.

J'espère que c'est cette dernière hypothèse qui est la plus proche de la vérité. J'aimerais beaucoup voir Giger mettre son incroyable imagination et la maîtrise qu'il a acquise de la

technique de l'aérographe à main libre pour dépeindre la beauté transcendante du monde imaginal avec autant de force qu'il a capté sa « beauté terrible ». D'autres admirateurs de son art ont également fait des commentaires allant dans ce sens. Mais Giger n'a jamais suivi que sa propre vérité intérieure, et il est peu probable qu'il se laisse influencer par les souhaits de ses fans, même s'ils sont sincères et emplis de passion. Il suivra, comme il l'a toujours fait, la logique interne de sa quête prométhéenne, où qu'elle l'emmène. Et ceux d'entre nous qui apprécient et aiment son art continueront à éprouver la joie que leur procure les produits de ce processus quand ils viennent au monde.

## **Bibliographie**

Bache, C. 1985. "A Reappraisal of Teresa of Avila's Supposed Hysteria." *Journal of Religion and Health* 24: 21-30.

Bache, C. 1991. "Mysticism and Psychedelics: The Case of the Dark Night." *Journal of Religion and Health* 30: 215-36.

Bonaparte, M. 1934. *Edgar Poe: Eine psychoanalytische Studie* (The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Study. Vienna: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Campbell, J. 1968. *The Hero with A Thousand Faces*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

deMause, L. 1975. "Independence of Psychohistory." In: *The New Psychohistory* (L. deMause, Ed.). New York: The Psychohistory Press.

deMause, L. 1982. *Foundations of Psychohistory*. New York: Creative Roots, Inc.

Fabricius, J. 1994. *Alchemy: The Medieval Alchemists and Their Royal Art*. London: Diamond Books.

Freud, S. 1953. *The Interpretation of Dreams*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, Vol. IV.

Freud, S. 1975. *Inhibitions, Symptoms, and Anxiety*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, Vol. XX,

Giger, H.R. 1974. *Passagen* (Passages). Chur: Buendner Kunsthaus.

Giger, H.R. 1977. *Necronomicon*. Basel: Sphinx Verlag.

Giger, H.R. 1979. *Giger's Alien*. Beverly Hills, California: Morpheus International.

Giger, H.R. 1981. *H.R. Giger/N.Y.C.* Zurich: Ugly Publishing

Giger, H.R. 1988. *H.R.Giger's Biomechanics*. Beverly Hills, California: Morpheus International.

Giger, H.R. 1993. *Watch Abart '93* (Deviant Art of Watches '93). New York: Alexander Gallery and Galerie Bertram.

Giger, H.R. 1998. *The Mystery of San Gottardo*. New York: Taschen Verlag.

Giger, H.R. 2000. *Fressen für den Psychiater* (Feast for the Psychiatrist). Gruyeres: H.R.Giger Museum.

Grof, S. 1975. *Realms of the Human Unconscious: Observations from LSD Research*. New York: Viking Press.

Grof, S. 1977. "Perinatal Roots of Wars, Totalitarianism, and Revolutions." *The Journal of Psychohistory* 4:269.

Grof, S. 2000. *Psychology of the Future: Lessons from Modern Consciousness Research. Explorations of the Frontiers of Human Consciousness*. Albany, New York: State University of New York Press.

Harman, W. and Rheingold, H. 1984. *Higher Creativity: Liberating the Unconscious for Breakthrough Insights*. Los Angeles: J. P. Tarcher.

Hillman, J. 1996. *The Soul's Code: In Search of Character and Calling*. New York: Random House.

Jung, C. G. 1956. "Symbols of Transformation." *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 5, Bollingen Series XX. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Jung, C. G. 1990. "The Archetypes and the Collective Unconscious." *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 9, Bollingen Series XX. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Jung, C.G. 1993. "Psychology and Alchemy." *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 12, Bollingen Series XX. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Muktananda, Swami Paramahansa. 2004. *Play of Consciousness: A Spiritual Autobiography*. South Fallsburg, New York: SYDA Foundation.

Nietzsche, F. 1992. *Ecce Homo*. New York: Penguin Classics.

Nietzsche, F. 1961. *Thus Spoke Zarathustra*. Harmondsworth: Penguin Books.

Rank, O. 1929. *The Trauma of Birth*. New York: Harcourt Brace.

Riedlinger, T. 1982. "Sartre's Rite of Passage." *Journal of Transpersonal Psychology* 14: 105.

Sargant, W. 1957. *Battle for the Mind*. London: Pan Books.