

## **INFORMATION TO USERS**

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600

**UMI<sup>®</sup>**



**La création comme processus thérapeutique**

**Denise Auger**

**Mémoire**

**présenté**

**au**

**Département d'enseignement de l'art**

**et de thérapies par les arts**

**comme exigence partielle en vue de l'obtention  
du grade de maîtrise ès Arts (Art-thérapie)**

**Université Concordia**

**Montréal (Québec), Canada**

**Septembre 2000**

**© Denise Auger, 2000**



**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

**395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

**The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.**

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

0-612-59348-7

**Canada**

## **SOMMAIRE**

### **La création comme processus thérapeutique**

**Denise Auger**

Le présent mémoire s'intéresse à « l'accomplissement de soi » dans l'espace de la « création » en thérapie par les arts

L'art préhistorique s'inscrit en toile de fond dans ce texte pour illustrer les liens unissant les capacités créatrices de l'homme à son évolution dans l'histoire. Les oeuvres d'art sont des témoignages des processus mentaux, éthiques et esthétiques qui ont modelé notre devenir jusqu'au stade actuel. L'étude des théories élaborées sur l'imagerie artistique et les découvertes de la psychanalyse éclairent le rôle de la création artistique dans l'économie et la finalité de l'appareil psychique. L'oeuvre d'art étudiée sous cet angle nous permet de comprendre comment et pourquoi la démarche artistique peut avoir une valeur thérapeutique. En vue d'explorer l'espace thérapeutique de l'art, ce texte s'appuie sur les recherches et les concepts théoriques qui ont contribué au développement de la thérapie par l'art. L'accent est mis sur l'étude des processus de symbolisation et de synthèse à l'oeuvre dans l'activité créatrice. La contribution de la thérapie par l'art au traitement des patients psychotiques est illustrée dans la pratique clinique.

## **REMERCIEMENTS**

L'élaboration de ce mémoire a comporté plusieurs étapes au cours desquelles j'ai pu compter sur des échanges fructueux avec de nombreuses personnes.

J'exprime ma gratitude à mon directeur de mémoire, monsieur Pierre Grégoire (PhD), pour la qualité de sa présence, et son précieux soutien à la rédaction de ce travail de recherche.

Je désire témoigner toute ma reconnaissance à madame Denise Tanguay, pour ses critiques constructives et la rigueur de sa démarche scientifique qui m'ont permis d'élargir le champ de mes connaissances.

Mes vifs remerciements à tous mes professeurs, qui par leur enseignement ont créé les conditions me permettant de réaliser cette recherche. Je remercie le docteur Pierre Lefebvre et mes collègues pour leur intérêt et l'originalité de leurs vues.

Un merci particulier à madame Jocelyne Dion, bibliothécaire au Pavillon Albert-Prévost, pour sa précieuse collaboration.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	1
--------------------	---

### CHAPITRE I

#### L'ART ET L'HOMME

1.1	Genèse de la création artistique à travers les âges .....	4
1.2	Signification profonde de l'art .....	7
	1.2.1 L'art est un langage trouvé, venu du fond des temps .....	8
	1.2.2 L'art est pour l'être humain une nécessité existentielle. ....	9
	1.2.3 L'art, un dialogue entre le monde intérieur et extérieur .....	9
	1.2.4 Fonction magique et préoccupations religieuses dans l'art. ....	11
1.3	La créativité .....	13

### CHAPITRE II

#### ART ET PSYCHOPATHOLOGIE

2.1	Recherches sur l'expression plastique psychopathologique .....	19
2.2	Relation entre le surréalisme et la psychiatrie .....	25
2.3	Psychanalyse et compréhension de l'activité artistique .....	28
2.4	Courants théoriques à l'origine de la thérapie par l'art .....	29

## CHAPITRE III

### ART ET THÉRAPIE

3.1	Fonctionnement psychique et créativité .....	35
3.1.1	Émergence des capacités créatrices chez l'enfant .....	35
3.1.2	Quelques approches théoriques .....	37
3.2	Ressources de l'imaginaire créateur .....	40
3.3	Activité créatrice et quête de soi en thérapie .....	41

## CHAPITRE IV

### CONTRIBUTION DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE AU TRAITEMENT DES PSYCHOTIQUES

4.1	Évolution de la compréhension théorique des troubles psychotiques ...	50
4.2	Rapprochement entre psychose et création artistique .....	54
4.3	Dynamique du travail avec les psychotiques en thérapie par l'art .....	55

CONCLUSION .....	59
------------------	----

BIBLIOGRAPHIE .....	60
---------------------	----



## INTRODUCTION

Depuis la Grèce antique on évoque les effets exorcisants et le potentiel cathartique de l'art. La rencontre des thèmes du génie et de la folie, qui agitent la période romantique, réalise le lien entre esthétique et clinique. Vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, une théorisation nouvelle définit la pratique de la thérapie par l'art et valorise les effets thérapeutiques de la création artistique dans le champ de la psychiatrie.

Dans ce mémoire nous nous intéresserons à « l'acte de créer » comme fondateur de l'être humain et de l'art comme source de « re-création de soi-même ». Nous chercherons à saisir comment l'activité créatrice au coeur du travail de l'artiste peut s'inscrire dans la démarche thérapeutique et instaurer un équilibre nouveau chez le malade. Bref, nous tenterons de répondre à la question : Que permet de comprendre le processus de création artistique au regard de la dynamique de transformation en psychothérapie ?

L'exploration des sources profondes de l'acte créateur amorcera notre réflexion sur l'art comme moyen d'enrichir la qualité de vie de l'homme. Nous essaierons de remonter jusqu'à nos racines, en nous penchant sur les plus anciennes expressions artistiques de l'humanité, pour saisir le rôle que l'art a joué dans la formation de la personne humaine. En effet, les oeuvres d'art, peintures, gravures, sculptures qui sont parvenues jusqu'à nous constituent une des plus importantes documentations quant à l'évolution de l'esprit humain au cours des quarante mille dernières années. Lié à l'émergence de l'homme, l'art s'ouvre sur l'interrogation de l'aventure humaine. Avec l'art préhistorique, c'est notre histoire que nous découvrons : les images, les signes et les idéogrammes nous révèlent des façons de voir et de communiquer qui remontent aux origines. C'est dans cette perspective plus large de la connaissance historique qu'une réflexion sur les origines conceptuelles de l'art nous rend possible une meilleure compréhension de nous-mêmes. La création artistique nous permet de reprendre contact avec toute l'intense richesse de nos vécus primitifs.

L'intérêt pour comprendre la capacité de créer a donné naissance au concept moderne de « créativité ». La créativité s'intéresse aux structures logiques, aux capacités d'analyse et de synthèse, aux aptitudes à visualiser qui constituent les caractéristiques fondamentales de l'espèce humaine. La créativité est un facteur dynamisant, capable de raviver des potentiels étouffés ou latents bref, d'augmenter « l'ampleur de la vie ».

Après avoir retracé les motivations et les fonctions de l'art, nous esquisserons les grandes lignes des idées à l'origine des recherches sur les rapports de l'oeuvre plastique avec la psychopathologie. Un bref historique de la littérature consacrée à l'art psychopathologique situera les étapes chronologiques du développement de l'expression plastique dans le champ institutionnel et thérapeutique. Nous étudierons la création selon deux variables : un regard sur les productions pour définir les processus psychopathologiques et l'application des concepts psychodynamiques. Nous verrons comment la psychanalyse a permis d'ouvrir des voies de recherches et ainsi de découvrir les possibilités thérapeutiques de l'art. Des divers courants psychiatriques et artistiques, nous dégagerons le sens des approches thérapeutiques médiatisées par l'art.

Dans le troisième chapitre nous approfondirons la connaissance des instances à l'oeuvre dans le processus de création. Cet élan créateur, nous allons tenter de le saisir à son point de jaillissement afin d'en ressentir quelque peu la dynamique. Nous verrons que le processus créateur est le fruit d'un long travail psychique. Derrière l'image il existe des dimensions qui font partie d'une longue histoire enfouie. L'art suscite et transmet des émotions, il permet à l'homme de se rapprocher de son monde intérieur et de s'exprimer. « L'art enrichit et renforce nos facultés les plus proprement humaines, (...) l'art nous aide à découvrir les parties cachées de nous-mêmes » (Anati, 1997, p. 56). Nous verrons comment l'acte créateur peut aider le malade à rétablir le contact avec ses capacités de guérison.

Dans le quatrième chapitre nous étudierons en premier lieu le concept de psychose. Les divers facteurs touchant à la genèse, aux indices des symptômes et à la chronicité de ce désordre y seront examinés. Nous nous intéresserons à cette zone d'ombre dans laquelle le délire psychotique et la création artistique trouvent leur origine. Une nouvelle question sera soulevée : Quels sont les liens entre les forces créatrices et le traitement de la psychose ? Notre intérêt final sera d'illustrer la contribution de la thérapie par l'art au traitement des patients psychotiques.

## CHAPITRE I

### L'ART ET L'HOMME

#### 1.1 Genèse de la création artistique à travers les âges

Pour saisir la dimension thérapeutique que le XX<sup>e</sup> siècle attribue à l'art, il convient que nous commençons notre propos par un détour onto-phylogénétique, c'est-à dire concernant l'évolution de l'homme et de l'espèce. Ce parcours vise à retracer dans l'histoire, la genèse de l'activité de création et à observer comment l'art surgit des profondeurs mêmes de l'homme.

L'art, apparaît au paléolithique supérieur, il y a quelque trente mille ans, alors que le genre *Homo* remonte à plus de deux millions d'années. Cette marge temporelle considérable nous suggère que l'appareil psychique de l'homme s'est développé graduellement à travers une succession de différents types d'hominiens (Anati, 1997).

Depuis l'ère des pithécantropes, alors que l'homme parvient en acquérant la station debout à libérer ses mains, le cerveau humain se développe de façon prodigieuse et il commence à laisser à sa postérité le fruit de son imagination créatrice. Ainsi, ce qui pourrait distinguer l'être humain des autres espèces animales m'apparaît être autant sinon plus son esprit créateur que son âme d'essence divine. « Le geste créatif technique participe à la définition du genre *Homo* apparu il y a deux millions d'années avec l'*Homo habilis* » (Martin, 1994, p. 782).

André Leroi-Gourhan (1964), anthropologue français à qui l'on doit notamment *Le geste et la parole* ainsi que *L'homme et la matière*, s'est intéressé à l'émergence et à l'évolution technique des outils chez l'*Homo habilis*. Nous nous référerons à ces ouvrages pour aborder les enjeux qu'impliquent la maîtrise de la matière et l'évolution technique chez l'homme préhistorique.

Selon Leroi-Gourhan (1983) les premières techniques de fabrication d'outils, attribuée à l'*Homo habilis*, sont apparues entre 2,5 et 1,5 millions d'années. « Le facteur principal de l'évolution humaine consistait dans l'affranchissement de l'homme par rapport aux sources de matières premières » (p. 84), grâce au développement des techniques de taille de la pierre. Avec la fabrication des outils « l'homme se donne un savoir-faire dont les débuts sont modestes : simples aménagements sur galets visant à obtenir par quelques percussions une arête tranchante » (Martin, 1994, p. 782). L'évolution des techniques de fabrication d'outils de silex témoigne des habiletés croissantes du geste chez l'*Homo habilis*:

L'évolution du silex taillé va dans le sens d'une complexité ce qui implique plusieurs choses : -prévision de l'outil (qui préexiste donc dans l'esprit de celui qui fabrique) en fonction du besoin (qui est aussi prévu) ; - prévision des gestes, et de l'ordre dans lequel ils vont se succéder ; - prévision de la répétition des gestes (percussion des silex), donc du son qu'ils engendrent ; en retour le son perçu rend compte de la précision du geste et devient un élément de contrôle. Il y a donc prévision à la fois gestuelle et sonore et son et gestes se contrôlent mutuellement : c'est le fondement de la percussion et de toute pratique musicale. (T. Lecadieu, 1994, p. 135)

Selon Leroi-Gourhan (1965) les percussions rythmiques longuement répétées marquent l'entrée dans l'humanité. Les « rythmes techniques » organisent la dimension de la temporalité (l'espace et le temps) et contribuent aux premières représentations graphiques :

Les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps, du moins pour le sujet ; espace et temps n'existent comme vécus que dans la mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique. Les rythmes sont aussi créateurs de formes. (...) Le fait humain par excellence est peut-être moins la création de l'outil que la domestication du temps et de l'espace. (Leroi-Gourhan, 1965, pp. 135, 139)

La maîtrise du geste chez l'homme est donc à l'origine du rythme et, ce n'est que plus tard que la composante graphique leur sera associée. Leroi Gourhan (1964) fait un lien entre l'élaboration des outils et l'élaboration des symboles du langage, « les uns et les autres relevant du même processus ou plutôt recourant dans le cerveau au même équipement

fondamental » (p. 261). Leroi-Gourhan (1965) ajoute : « Si le langage est lié à l'apparition de l'outil manuel, la figuration ne peut être séparée de la source commune à partir de laquelle l'homme fabrique et figure » (p. 206).

Dans un article intitulé « Un essai historique sur le rapport art/rythme », Thierry Lepadieu (1994) nous rappelle que la manière dont l'homme perçoit le temps transparaît dans les mythes de création du monde :

Comme dans beaucoup de récits cosmogoniques, la Genèse met le son comme préalable à la création. (...) L'évangile de saint Jean débute par « *Au commencement était le Verbe* ». Le Verbe est donc la première manifestation de Dieu, sans le Verbe rien ne vient à l'existence. Cette insistance sur le son, comme passage de l'incrédé au créé s'appuie sur l'idée que le son est une réalité tangible puisqu'il est clairement perçu, mais en même temps, il ne se manifeste pas dans l'espace, ce qui le rend immatériel, il semble donc être conçu quasi universellement comme un pont entre l'esprit et la matière. (Lepadieu, 1994, p. 963)

L'homme préhistorique perfectionne ses outils et en invente de composites en fonction de ses besoins, par exemple il réalise des outils sur lames, des harpons, des sagaies et des pointes pour la chasse. Comme le remarque Leroi-Gourhan (1964), « c'est un autre monde technique qui s'ouvre » (p. 199). Avec cette période de spécialisation extraordinaire l'homme passe « d'une évolution culturelle encore dominée par les rythmes biologiques à une évolution culturelle par les phénomènes sociaux » (p. 200).

Thierry Lepadieu (1994) formule l'hypothèse que des « préoccupations métaphysiques » sont à l'origine du passage de la figuration à l'abstraction :

Dans un premier temps les symboles qu'utilise l'homme sont techniques et renvoient à des situations concrètes. Mais au moment où, par son évolution, l'outil engage des symboles techniques très complexes, des symboles abstraits apparaissent sous forme de rituels. Avec l'homme de Néandertal apparaissent les premières sépultures incontestables. Elles sont le reflet d'un rite, donc de gestes qui se répètent et qui, par là sont l'extension de l'évolution de la conscience du rythme que

matérialise l'outil de silex. Ces préoccupations *métaphysiques* font évoluer le symbole vers l'abstraction et, à la même époque, un autre type de symbole non concret apparaît sous la forme d'incisions parallèles gravées. Cet héritage est légué à l'*Homo sapiens sapiens* qui l'amplifie en développant les préoccupations *métaphysiques* et en donnant naissance à l'Art. (Lecadiou, 1994, pp. 963-964)

## 1.2 Signification profonde de l'art

La compréhension du rôle que l'art a joué dans l'évolution de l'homme est indispensable à notre réflexion sur l'art comme moyen d'enrichir la qualité de la vie humaine. Pour saisir le sens profond de l'art nous tenterons d'observer les différentes mutations qui s'accomplissent dans l'art à l'origine et nous essayerons d'isoler un certain nombre d'éléments représentatifs pour approfondir notre connaissance de ce concept important. Les observations de grands spécialistes de l'art, dont l'historien René Huyghe, et l'anthropologue Emmanuel Anati, guideront notre recherche sur les profondeurs de l'âme humaine qui s'expriment dans l'art.

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, l'art s'inscrit dans les profondeurs des civilisations. Les hominidés évoluent jusqu'à l'*homo sapiens sapiens* grâce à un développement biologique qui s'effectue concomitamment à des progrès techniques et à un développement de leurs capacités intellectuelles et d'organisation sociale.

Notre ancêtre avait des caractéristiques mentales très particulières par rapport à celles des animaux : des capacités de communication, d'analyse, d'imagination, d'abstraction et d'idéalisation qui constituent encore aujourd'hui l'essence de l'intellect humain ». (Anati, 1989, p. 30)

Comme nous le verrons plus loin, la capacité de produire de l'art est due à ces aptitudes humaines.

### 1.2.1 L'art est un langage trouvé, venu du fond des temps

René Huyghe (1967) écrit : « L'art commence du moment où l'homme crée, non plus comme les animaux dans un dessein utilitaire, mais pour *représenter* ou pour *exprimer* » (p. 34). L'homme de la préhistoire a laissé la trace de sa présence en inscrivant des marques sur les parois des grottes. Selon Huyghe (1955), « cette projection de l'individu portant sa griffe sur le monde extérieur, révèle un des mobiles les plus fondamentaux qu'on puisse trouver à la source de l'art » (p. 106). L'homme primitif s'affronte à la surface verticale des parois pour réaliser des peintures rupestres et « il s'interroge sur le sens de sa place, et de son passage dans ce monde » (Wolkowicz, 1994, p. 56). L'histoire de l'art éclaire ces motivations lointaines. Selon le même auteur, l'art est d'abord une *prise de possession* :

Il apparaît bien comme un moyen accordé à l'homme de se rattacher au monde extérieur, d'atténuer la différence de nature qui l'en sépare et la crainte qu'il éprouve devant lui. Les plus anciennes manifestations offrent déjà un double aspect : par les unes, l'homme essaie de se projeter sur l'univers, d'y apporter sa marque, sa griffe et de s'y inscrire. Et, par les autres, de se l'annexer, de le faire sien. Dans les deux cas, il y a *effort de possession*, soit qu'on veuille y sceller son empreinte, soit qu'on s'en empare sous la forme d'une image, d'un double, désormais maniable et soumis. Dans le premier cas, il y a projection ; dans l'autre captation. (Huyghe, 1967, p. 40)

René Huyghe décrit un autre aspect de la *possession*, qui a lieu lorsque l'homme s'empare des choses, les capte sous forme d'une image qu'il retouche en s'efforçant d'en façonner un double. La réalisation de ce double permet l'appropriation du modèle.

Dès l'origine, l'homme apprend à représenter les choses : soit qu'il reproduisît les animaux pour les atteindre à travers leur ressemblance, soit qu'il figurât un corps féminin quelque peu schématisé, pour se rendre maître, par lui, de la puissance de vie qu'il symbolisait. (Huyghe, 1967, p. 45)



### 1.2.2 L'art est pour l'être humain une nécessité existentielle

Que l'art soit pour l'être humain d'une nécessité existentielle aussi fondamentale que l'air pour respirer est suffisamment prouvé par toute l'histoire et la préhistoire de l'humanité, puisque des représentations plastiques et graphiques de personnages, mais surtout d'animaux, surgissent déjà à l'aube de l'apparition du genre humain. Emmanuel Anati (1989) écrit : « Le fait de produire de l'art n'est-il pas seulement une faculté mais une exigence inhérente à la nature même de l'homme » (p. 30). Huyghe (1955) ajoute : « L'art nous apparaîtra inséparable de notre espèce : il a existé le jour où elle est née » (p. 8).

Le langage visuel est une des composantes conceptuelles essentielles de l'art visuel; mais l'art, même si on l'envisage d'un point de vue sémiotique, comporte également d'autres composantes de caractère émotif et esthétique ; tous ces éléments impliquent la possession d'un ensemble complexe de capacités associatives, réceptives et communicatives qui, selon nos connaissances actuelles, appartient spécifiquement et exclusivement à l'*Homo sapiens*. (Anati, 1997, p. 53)

### 1.2.3 L'art, un dialogue entre le monde intérieur et extérieur

Aux origines de l'art, au paléolithique, on voit très bien que l'homme intègre ses propres rythmes à ceux du cosmos, qu'il cherche à mettre en accord son monde intérieur avec le monde extérieur. L'activité de l'homme s'organise en accord avec les rythmes biologiques tels que la respiration, le rythme cardiaque. Ce phénomène renvoie à ce qui a été dit plus haut du rythme du geste technique nécessaire à la fabrication du silex et de l'organisation du temps et de l'espace. Lecadiou (1994) observe comment cette transposition de la symétrie et des rythmes structurent des formes géométriques dans les arts :

Partant de l'aspect rythmique élémentaire des stries parallèles, une évolution vers plus de complexité fait apparaître les chevrons. Puis le losange, issu de la rencontre de deux chevrons, vient organiser la composition des statuettes de *Vénus* datées de la fin du Gravettien. (...) Dès la préhistoire, la figure géométrique, renvoyant à l'aspect quantitatif du rythme, organise le réel en partant de l'abstraction pour

aboutir à la figuration réaliste. (Lecadiou, 1994, p.964)

Lecadiou retrace l'évolution de l'art préhistorique. Essayant de comprendre le monde, l'homme exécute d'abord dans le roc des gravures de facture grossière dans lesquelles il tente de départager les différentes espèces animales, résultant d'un processus d'analyse qui donne finalement naissance à une sorte de dessin d'observation. Plus tard, à Lascaux, y sera ajouté ce qui a été retenu des expériences et sensations de l'« artiste » par une souplesse nouvelle de la ligne, l'utilisation du relief de la paroi rocheuse, une ébauche de mouvement et enfin le recours à la couleur. Du désir de connaître (réalisme), on est passé à une certaine expression de soi. (Lecadiou, 1994, p. 965)

Lecadiou évoque aussi la conception de l'art de Platon et d'Aristote. Pour Platon, le but de l'art était de donner à contempler. Il préconisait donc la réalisation d'oeuvres les plus parfaites possible, qui allaient « amener le citoyen à établir le beau en soi ». Quant à Aristote, il pensait que l'art, en proposant un simulacre crédible des passions qui agitent les hommes, les pousserait à se « purger » d'elles pour « s'élever sur le plan spirituel ». (Lecadiou, 1994, pp. 965-966)

Enfin, plus près de nous et d'un autre point de vue, écoutons Huyghe et Ikeda dissenter des réalités des mondes intérieur et extérieur. Selon eux, le monde « objectif », donne naissance au « réalisme » en art et fournit à l'oeuvre « ses matériaux, les bases de la lisibilité et de sa communication » alors que le monde intérieur, psychique, sous-tendu par « les instincts, la sensibilité, la pensée », constitue le monde « subjectif ». Le rôle de l'art est de servir de pont entre ces deux mondes, de les équilibrer en permettant leur coexistence dans les oeuvres. (Huyghe & Ikeda, 1980, p. 235)

L'art sert donc à unir ces deux réalités entre lesquelles l'homme se sent partagé : la réalité physique que perçoit son corps, la réalité immatérielle où vit son âme. L'oeuvre d'art, dès l'origine, est un intermédiaire entre la réalité concrète et à la réalité spirituelle.

C'est ainsi que René Huyghe (1967) nous parle de la « disparité du moi et de l'univers » (p. 404) : l'homme vit dans le monde, il lui faut l'accepter et s'en accommoder et pour ce, la connaissance du monde, et sa représentation, sont essentielles. L'art ici constitue un moyen privilégié d'y arriver (Huyghe, 1967, p. 404). C'est par un processus de constantes interactions et de mise en résonance entre le monde intérieur et le monde extérieur que semble évoluer la conscience de l'homme. La capacité de l'homme d'élaborer des symboles lui permet d'accéder à un nouvel instrument pour communiquer.

#### 1.2.4 Fonction magique et préoccupations religieuses dans l'art

Huyghe prête aux premières manifestations de l'art des caractéristiques qu'on pourrait attribuer à la mentalité archaïque de l'homme des cavernes.

L'art, à son origine, côtoyait la magie. L'homme préhistorique dotait la peinture rupestre de pouvoirs magiques, sans commune mesure avec ceux de son modèle comme avec ceux de son exécutant. (...) L'abbé Breuil et ses successeurs ont émis une théorie se référant à la magie pour expliquer les images représentant les animaux qui vivaient à l'époque des chasseurs de l'ère glaciaire ; les représentations selon eux servaient à envoûter le gibier pour le mettre à la merci de l'homme. La figuration courante des bisons avait à coup sûr un rôle symbolique et probablement magique. (Huyghe, 1989, p. 234)

L'art permet à l'homme préhistorique de se reconnaître et d'échanger avec l'univers qui l'entoure. Cette relation a toujours stimulé la recherche de facteurs *supernaturels*. C'est à travers la créativité artistique de l'homme du paléolithique supérieur que semblent apparaître les premiers indices d'une structuration du concept religieux. Cet homme cherche à dépasser son monde pour communiquer avec l'au-delà. L'art est essentiellement un moyen matériel d'atteindre, de montrer et même d'introduire dans le monde des sens les forces spirituelles. « L'art est donc l'effort humain pour traduire le mystère du monde » (Huyghe, 1991, p. 58).

Plusieurs historiens d'art ont cherché à comprendre le sens de l'obscurité, de la profondeur, de l'accès difficile de certains sites préhistoriques. Ils pensèrent que seuls des motifs puissants tel des rites magiques ou sacrés pouvaient expliquer de tel choix. « Les représentations humaines et animalières, ainsi que les signes qui leur étaient associés, furent interprétés comme des rites magiques visant à la réussite de la chasse ou à la fertilité » (Martin, 1994, p. 782).

Poussé par le besoin de laisser une trace, de s'approprier un objet, d'en faire son double, l'homme au cours de son histoire, n'a jamais cessé de peindre. C'est bien cette continuité qui nous émeut. Parmi les multiples fonctions des peintures pariétales : magie, effort de possession, symbolisation, nous retiendrons que l'art répond à la nécessité qu'éprouve l'homme de mettre son monde intérieur en accord avec le monde extérieur et vice versa. Ce rôle de la création artistique revêtra une importance fondamentale pour l'approfondissement de notre sujet de travail sur la thérapie par l'art. En effet, l'acte créateur qui permet ce dialogue entre le monde interne et externe, où l'homme harmonise ses pensées et ses sentiments, est un outil précieux dans toute démarche thérapeutique pour aider le malade à retrouver son équilibre. Certains de nos malades découvrent ainsi dans l'expression artistique un pont entre le monde intérieur, dans lequel ils étaient prisonniers, et le monde extérieur.

Comme nous l'avons vu avec l'anthropologue Emmanuel Anati, les représentations de l'art rupestre constituent une source pour comprendre l'histoire humaine :

L'art des peuples sans écriture est le miroir de leur âme, de leur esprit, de leur intellect (...) La redécouverte des archétypes de nos processus mentaux (...) nous permet aussi d'accéder aux racines de notre inconscient (...) L'aptitude à créer des abstractions, des synthèses, des idées ou des mythes est caractéristique de l'espèce humaine, et c'est dans les productions artistiques que cette faculté se manifeste. (Anati, 1997, pp. 13, 15)

C'est à partir de cet essai d'analyse des possibilités créatrices de l'homme dans leurs premières manifestations artistiques et des études récentes que nous explorerons certains aspects de l'imaginaire et de la créativité humaines.

### 1.3 La créativité

Qu'entend par le mot « créativité » ? Il est évident qu'avant même qu'on en fasse une notion, la créativité s'est manifestée en acte dans le genre humain, sinon nous en serions encore à l'âge du silex... Autrement dit, la créativité est un concept moderne intimement lié à la création en tant que technique, oeuvre d'art et activité typiquement humaine.

La créativité procède des structures logiques, des capacités d'analyse et de synthèse, de l'aptitude à visualiser, qui constituent les caractéristiques fondamentales de l'espèce humaine. La créativité est un facteur dynamisant, capable de raviver des potentiels étouffés ou latents bref, d'augmenter l'ampleur de la vie. « La définition qu'en donnent les psychologues est la dimension du fonctionnement cognitif, caractérisé par des réponses nombreuses, originales appartenant à des dimensions variées » (G. Gabail-Guillibert, 1992, p. 555).

L'art est à l'origine de l'intérêt que suscite la créativité. « En français, "créativité" vient du latin : "*creo, creas, creavi, creatum, creare*". Ce verbe agricole signifiait "faire pousser, produire, faire naître", et dans la langue ecclésiastique "faire naître du néant" » (Auriol, 1994, p. 788). La créativité, c'est la capacité de créer, de donner la vie, de faire ce qui n'est pas encore, d'innover.

Le mot « créativité » n'est entré dans les dictionnaires français qu'en 1970. « Pour les dictionnaires Robert et Larousse, c'est l'action de tirer du néant, de créer une oeuvre originale. C'est aussi la faculté d'invention, d'imagination, le pouvoir créateur » (G. Gabail-Guillibert, 1992, p. 555).

Auparavant on ne parlait que de création, et comme tout le monde savait qu'elle était réservée à Dieu, elle semblait interdite à l'homme. L'ancienne théorie classique de l'invention considérait que c'était un acte individuel, préparé par un long travail de la pensée, de l'intelligence et de la raison. L'invention scientifique n'avait aucun rapport avec la production des artistes ; les sciences ne progressaient que grâce à leur modélisation mathématique. L'irrationnel était un synonyme de maladie mentale et l'inventeur était soit un génie, soit un fou. Certains aspects de la psyché humaine (affectivité, émotion, passion, imagination, intuition, *insight*, inconscient, rêve, utopie...) étaient plus ou moins ignorés. Après avoir été négligés, les pouvoirs de la créativité occupent une place importante dans la psychologie contemporaine.

### *L'imagination mythologique*

La création a de tout temps fasciné les hommes. L'évolution de la faculté de symbolisation culturelle se déploie depuis la protohistoire et l'Antiquité. Dans les temps anciens nos ancêtres se sont inventé des dieux plus puissants que les hommes et disposant de pouvoirs sur eux, qui représentaient les énergies vitales. La manière dont l'homme perçoit l'origine des forces créatrices transparaît dans les mythes de création du monde.

Le mythe cosmogonique est habituellement le plus important puisqu'il raconte comment le monde entier vient à l'être. Pas seulement les êtres révélés dans le mythe, mais aussi le mode qualitatif de la création devient un modèle pour les formes de la création dans la culture. Parfois, il s'agit de création *ex nihilo*, dans d'autre cas, la création se fait à partir d'un chaos primordial ou bien à partir d'entités embryonnaires situées à l'intérieur de la terre ou de l'eau. Elle peut encore émerger de conflits et de violence entre les dieux. Presque tous les mythes de création comportent une structure de rupture, qui sépare une condition primordiale de la condition humaine. Cet événement mythique peut résulter de l'ignorance d'êtres pré-humains, de l'oubli ou de désobéissance consciente. Dans tous les cas, ce défaut suffit à établir une discontinuité entre la création, dans son statut primordial et, ce qu'elle est devenue pour l'homme vivant. La nature de ce défaut et les rituels pour le réparer sont, bien sûr, corrélatifs. (Auriol, 1994, p. 788)

Le contenu des mythes ravive un passé révolu qui, dans ses ramifications, étend ses significations jusqu'à aujourd'hui. « Loin d'être limitée aux pensées "primitives", l'imagination mythologique peut servir les réflexions philosophiques, l'oeuvre littéraire, l'imagerie des peintres, etc. » (Sheleen, 1997, p.57)

L'imagerie qui accompagne la mythologie, les contes populaires et la science-fiction contemporaine au même titre que les formes purement artistiques témoigne de la capacité de l'esprit humain à s'abstraire des frontières de l'expérience réelle pour générer ses propres morphologies mentales. (Anati, 1997) Jung a introduit le concept - souvent mal compris - de forme archétypale pour expliquer l'apparition répétée de formes identiques dans des cultures différentes. Chez les créatures mythologiques, l'intention de la forme est de déclencher des émotions humaines. Plusieurs artistes ont voulu ainsi créer des formes sans référence aucune avec des formes existantes.

### *L'esprit humain imagine et il crée*

Depuis les débuts de l'humanité la faculté de créer accompagne le fonctionnement psychique. C'est donc là une disposition bien propre à l'homme.

L'acte de créer semble caractériser essentiellement l'homme, car si certains animaux peuvent par exemple, construire un nid, un terrier ou, comme les castors, une véritable habitation, chacun d'entre eux ne peut faire qu'une seule chose, et qui est fondée sur l'instinct. Or l'acte de création est infiniment plus complexe, et s'il comporte aussi une part instinctive, il est intimement lié à l'intelligence théorique globale. Néanmoins, cet acte de créer demeure mystérieux. S'il semble solidaire de l'ensemble des activités de l'homme, il semble dépendre de ce qu'il y a en lui de plus profond sinon de moins connaissable. (Véraldi, 1972, p. 19)

La pensée et l'imagination créatrices inventent d'abord les outils et les armes destinés à la satisfaction des besoins humains vitaux. Dans ce perpétuel effort pour résoudre des problèmes pratiques, l'esprit humain mobilise, parfois grâce au jeu de l'essai et de

l'erreur, sa faculté imaginative afin d'évaluer les différentes voies menant à la solution d'une question et opter pour l'issue la plus convaincante. Sa survie assurée, l'homme pourra appliquer sa créativité à la production d'art.

Peut-être pouvons-nous maintenant revenir à la préhistoire et nous rappeler les propositions émises par un grand nombre de philosophes, anthropologues et hommes de science concernant la nature et le sens de la créativité humaine. Certains penseurs qui s'intéressent au domaine de l'évolution affirment que l'aptitude à la création artistique et, avant tout, la capacité de concevoir l'idée d'une expression artistique impliquent une structure psychologique que seul l'*Homo sapiens* possède sur terre. Lorsque l'homme fait ses premiers pas et devient un *homo erectus*, ses mains devenues libres lui permettent de façonner des outils et de dessiner. Le développement culturel va alors supplanter le développement biologique, il y a de cela environ 100000 ans, et un autre monde technique s'ouvre, le nôtre. A partir de 35000 ans avant notre ère, la capacité symbolique de l'homme va donner lieu à une activité artistique extraordinaire. L'élément narratif de l'art pariétal est ainsi une tentative de procéder à l'inscription de l'histoire humaine. Le trajet préétabli dans les grottes et la place des différents éléments des représentations s'inscrivent dans une recherche de signification. Ainsi l'homme préhistorique, à la lueur des torches, contemple sa propre représentation. Mais comment se dégager du fond pour faire apparaître la forme tout en gardant trace et lien de ce processus ? C'est la pulsion, instituant le travail de représentation et s'organisant dans une dialectique entre l'hallucinatoire et le perçu, qui permet le passage subtil du fond à la forme. Ainsi l'homme en proie à des angoisses d'anéantissement va-t-il être poussé à les symboliser dans des images dont nous voyons aujourd'hui encore les traces dans les grottes ornées. A travers les oeuvres d'art, l'homme s'offre donc une représentation de lui-même et extériorisant ce qu'il est, en devient conscient. Si depuis l'aube des temps, les hommes éprouvent le besoin de s'entourer d'un monde d'apparences plus durables qu'eux-mêmes, c'est que l'art correspond à une dimension constructive de l'expérience humaine : l'art est esprit. (Anati, 1997 ; Huyghe, 1955&1967)



Dans ce chapitre nous avons observé l'émergence des plus anciennes expressions artistiques de l'humanité. Nous avons aussi interrogé les fantasmes originaires dont les artistes étaient eux-mêmes porteurs. Peut-être avons-nous sous-estimé, dans l'art paléolithique, les tendances esthétiques qui attiraient l'homme dans l'aventure de la découverte des formes, tendances faisant déjà partie de l'équipement de son moi.

Les mécanismes grâce auxquels nous peignons sont des mécanismes archaïques et magiques. Ils ont cours depuis les débuts de l'humanité. Ils n'ont pas changé car il s'agit de forces primaires issues des régions profondes du cerveau, auxquelles notre intelligence n'a guère accès. La création constitue ce qu'il y a de plus mystérieux et de plus achevé dans les activités humaines. (Anati, 1997)

Quelques auteurs ont tenté d'explorer l'imagination, les rêves et l'inconscient comme facteurs déterminants de la créativité. « Les comportements créatifs qui apparaissent dans des conditions pathologiques constituent une base de recherche non négligeable sur les processus qui sous-tendent la créativité. » (Garnier *et al.*, 1984, p.1686). Les facteurs neuropsychologiques ne semblent pas influencer de façon systématique et univoque sur la créativité, tandis que la collusion créativité/folie continue d'inspirer bien des auteurs :

Qu'il y ait quelque lien, soit évident soit subreptice, entre folie et création est une très ancienne idée qui court depuis les origines de notre pensée et dont le fondement est religieux. Différents états dits « pathologiques » ou para-normaux ont servi de modèle pour se représenter l'énigmatique pouvoir transgressif, éruptif et transcendant de l'acte créateur : la manie (le « maniako » est le possédé, l'enthousiaste, celui que chevauche ou pénètre la divinité et qui profère son message), (...). C'est comme si notre tradition - je ne parle pas ici des cultures non-occidentales qui ont une autre perception de ces réalités - avait déployé de l'Antiquité à nos jours un rapport dialectique entre ce qui en l'homme est le plus effrayant, le plus énigmatique et ce qui de lui émane de plus merveilleux, de plus fantastique. (Florence, 1997, p. 20)

La relation entre art et psychopathologie est matière à discussions et à controverses depuis plus de deux mille ans. Les relations qui unissent art et folie intéressent des psychiatres et des psychanalystes qui interrogent ce qui, dans le psychisme humain, fait coïncider les nécessités du délire et les secrets de l'expression. La création artistique préoccupe la psychiatrie du XIX<sup>e</sup> siècle : celle-ci y cherche les sources de sa psychopathologie, mais aussi tente de l'intégrer dans la catégorie des processus morbides, d'autant plus que l'artiste s'inscrit dans une sorte de marginalité. Si l'on peut sans risque affirmer que création et psychopathologie entretiennent des rapports étroits et anciens, il est plus malaisé de les décrire. Pour structurer une vision d'ensemble nous tenterons de retracer l'évolution récente des divers modèles de la psychopathologie de l'expression. On verra coexister un abord psychodynamique de la création et un regard esthétique sur les processus psychopathologiques. Une approche historique retracera la position théorique et sociale des psychiatres qui s'intéressent aux productions des fous. Elle interrogera la culture artistique des aliénistes et retrouvera ce moment où les ruptures de l'art moderne font écho à l'art des malades mentaux.

## CHAPITRE II

### ART ET PSYCHOPATHOLOGIE

L'art des fous, objet magique dans la période archaïque, puis objet de crainte et de dérision à la Renaissance, devient au XIX<sup>e</sup> siècle objet de classification suivant les *espèces morbides* qu'il représente, pour se trouver enfermé dans la classe des productions des aliénés mentaux. La psychiatrie en se médicalisant a suscité des voies de recherche, en fait complémentaires, de sa double démarche : *expliquer* les affections mentales et *comprendre* le malade. C'est ainsi que le développement historique de l'expression plastique et psychopathologique à travers les variations socio-culturelles, la permanence de son interrogation sur elle-même et la succession des attitudes doctrinales aboutissent à un savoir basé sur l'expérience clinique et thérapeutique.

#### 2.1 Recherches sur l'expression plastique psychopathologique

La production artistique des malades mentaux soulève l'intérêt des psychiatres dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. Le docteur Hugues Scharbach, dans son livre, *Les arts graphiques et la folie*, retrace les idées et les publications à l'origine de la psychopathologie de l'art. Nous nous référerons à cet ouvrage pour faire un court rappel de cette évolution depuis les premiers textes français écrits, il y a 130 ans.

Tardieu, en 1872, suscite le premier mouvement avec un long passage sur ce sujet dans son *Étude médico-légale de la folie*, où il décrit un certain nombre de créations qui, selon ses termes, tiennent du cauchemar et donnent le vertige comme « art extraordinaire ». L'attitude est d'abord descriptive et explicative, le thérapeute s'efforçant de comprendre l'expression originale de l'oeuvre au moyen de connaissances scientifiques acquises. C'est l'idée de Max Simon qui publie dans les *Annales médico-psychologiques*, en 1876, un important mémoire : « L'imagination dans la folie » portant sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés, dans lequel il dégage des types de production en relation avec un syndrome donné. (Scharbach, 1987, p. 18)

En 1882, un autre aliéniste, Cesare Lombroso publie, en Italie, son ouvrage *Genio e Follia* (Génie et Folie) qui étudie les caractères particuliers aux oeuvres des aliénés» Il explique le mélange des inscriptions et du dessin, l'abondance des symboles et des hiéroglyphes par le besoin de renforcer la plume ou le pinceau impuissants à exprimer seuls, avec toute l'énergie désirée, la violence et la persistance d'une idée donnée. Cela rappelle la période phono-idéographique (écriture picturale) par laquelle ont passé les peuples primitifs avant d'investir l'écriture alphabétique. Le grand mérite de Lombroso a été de défendre la signification et la valeur humaine des productions des aliénés, considérées jusqu'alors comme une « honte » pour l'homme, héritage de la conception moyenâgeuse du fou comme maudit et possédé par le démon. (Volmat, 1956, pp. 197-198)

En 1907, Marcel Réja publie le livre dans le *Mercure de France* un article « L'art chez les fous » illustré de dessins empruntés aux collections célèbres de l'époque. Il remarque que les perturbations psychiques peuvent entraîner l'apparition d'une activité artistique complexe, ce qui sera ultérieurement développé par G. Ferdière dans son concept de l'aliénation créatrice. (Scharbach, 1987, p. 18)

Réja a été le premier à postuler que l'image créée par le schizophrène peut représenter plus qu'un symptôme pathologique. Parmi les collections célèbres de l'époque, en Europe, Réja présente celle de Hans Prinzhorn intitulée « Imagerie d'un malade mental» et la monographie de Morgenthaler consacrée à l'un de ses malades, Adolph Wölfli. Selon Scharbach (1987), ces « deux études princeps vont stimuler l'intérêt des aliénistes de l'époque pour l'expression picturale et graphique » (p. 19).

#### *L'oeuvre de Morgenthaler*

En 1921, le Suisse Walter Morgenthaler fait paraître son ouvrage *Ein Geisteskranker als Künstler* (Un aliéné artiste), consacré à l'oeuvre d'Adolf Wölfli, admis en 1895 à l'asile de Waldau à Berne. Wölfli était « un schizophrène paranoïde au délire très riche avec une dimension fantastique cosmique et mégalomane » (Scharbach, 1987, p. 19).

Dans un texte intitulé *Le monde imagé d'Adolf Wölfli*, Th. Spoerri écrit :

Durant les premières années de son séjour à l'asile, Wölfli était un malade excessivement violent et excitable qui souffrait d'hallucinations auditives massives. Vers la fin de 1899, il se mit à dessiner, à composer et à écrire des poèmes, ce qui le calmait. (...) Ainsi, il décrit les voyages fantasques qu'il entreprit à travers l'univers avant l'âge de huit ans, et au cours desquels il avait déjà – sur ordre de Dieu – dessiné les images qu'il ne faisait, à présent dans sa cellule, que coucher à nouveau sur papier. Il se fabriquait une trompette en papier pour jouer les airs qu'il avait composés lui-même. Wölfli resta à Waldau jusqu'à sa mort, en 1930. (...) Jusqu'à la fin, son imagination débordante le poussait à composer, à écrire, à dessiner sans cesse. (Spoerri, 1964, p. 2)

Dans la littérature allemande de son temps, Morgenthaler est le premier à rejeter radicalement l'opinion selon laquelle la maladie mentale ne pouvait avoir sur l'homme que des effets destructeurs. Il démontre que l'activité picturale d'un patient psychiatrique peut révéler des aspects positifs, créateurs sinon artistiques, et que ce patient peut arriver parfois à créer un style original. Selon lui, le malade, en opposant des formes au chaos menaçant de la psychose, peut obtenir une sorte de libération de lui-même. Ainsi, le monde des formes du schizophrène, qui avait été considéré auparavant comme l'expression morbide d'un cerveau détraqué, puis comme le résultat de mécanismes de défense toujours pathologiques en eux-mêmes, devenait chez Morgenthaler l'expression d'une tendance à l'autoguérison. (Volmat, 1956, pp. 157, 158) Des artistes exprimèrent leur intérêt pour l'oeuvre de Wölfli. Rainer Maria Rilke écrit :

Le cas de Wölfli nous aidera à acquérir de nouvelles connaissances sur l'origine des forces productrices. Il contribuera à cette nouvelle intelligence qui se fait jour et qui gagne en importance. De plus en plus nous saurons combien de phénomènes morbides auraient au fond besoin d'un rythme, par lequel la nature cherche à harmoniser et à regagner à elle ce qui lui a été aliéné par la maladie. (cité par Spoerri, 1964, p. 1)

### *Les travaux de Prinzhorn*

Hans Prinzhorn, psychiatre allemand, publie en 1922 son livre *Bildnerie der Geisteskranker*, qui sera traduit en français en 1984 sous le titre *Expression de la folie*. Prinzhorn parle de l'impulsion à créer de la matière artistique et définit le concept de *Gestaltung* que l'on peut traduire par « accomplissement de la forme », terme proposé par José Pierre (1989, p. 5). Cet ouvrage clef influencera le monde des arts et de la psychopathologie de l'expression de manière profonde et durable. W. Von Baeyer et H. Häfner (1963), dans un article intitulé, « L'oeuvre de Prinzhorn, base de la psychopathologie de l'expression », retracent des aspects de la démarche de Prinzhorn :

Originaire de la Westphalie, Prinzhorn naquit le 8 juin 1886. Il passa sa jeunesse à Vienne, métropole de l'empire des Habsbourg et point de rencontre des influences culturelles de l'Europe occidentale et du sud-est. Avant la Première Guerre mondiale déjà, son esprit ouvert fut frappé par Sigmund Freud, par le triomphe de la psychanalyse et par l'épanouissement des tendances révolutionnaires dans la littérature, la musique et la peinture. Particulièrement doué pour le chant, Prinzhorn se voua à l'art. Mais sa formation de chanteur d'opéra et de chanteur lyrique terminée, son penchant pour les sciences psychologiques l'emporta. Il quitta sa carrière artistique, étudia la médecine et se voua à la psychiatrie et à la psychothérapie. (...) Prinzhorn travaille comme assistant à la clinique psychiatrique de Heidelberg où tant d'hommes éminents avaient travaillé, tels Jaspers, Gruhle, (...). C'est ici que fut constituée la collection dont Prinzhorn publia une petite partie dans une monographie. Aujourd'hui, cette collection comprend plus de 5000 oeuvres de 500 malades environ. Prinzhorn y réunit des travaux de ses propres malades, mais aussi des oeuvres offertes par des cliniques allemandes, autrichiennes, italiennes, hollandaises, japonaises et américaines. (Von Baeyer & H. Häfner, 1963, p. 2)

Prinzhorn s'intéresse aux rapports entre l'art et la folie et il s'interroge sur les liens possibles entre les productions graphiques et l'expression de faits psychiques. L'originalité de sa démarche, dans une époque où le développement de la nosographie psychiatrique occupait tous les esprits, est d'affirmer dès le début qu'il convient de laisser apparaître l'oeuvre dans sa genèse et dans la dynamique de ses formes. Prinzhorn cherche à saisir de l'intérieur les processus de création en faisant apparaître chaque style comme l'expression totale de l'expérience vécue de son auteur. Le véritable but de son ouvrage est de jeter les

bases d'une psychologie et d'une psychopathologie de la *Gestaltung*, de l'acte créateur qui mène à l'expression plastique. (Prinzhorn, 1984)

Henri Maldiney a rendu hommage à Prinzhorn par les nombreux articles qu'il consacre à son oeuvre. Pour traiter de la notion de *Gestaltung*, qui occupe une position centrale dans l'oeuvre de Prinzhorn, Maldiney cite des extraits de son oeuvre :

La notion de *Gestaltung* est au centre de l'esthétique de Prinzhorn ; et même la contient toute. Toutes ses analyses mettent en vue la même situation : là où il y va de l'homme dans son expression même, la *Gestaltung* est à l'oeuvre. Seule accède à la constitution d'une oeuvre dont le propre est d'être constitué en forme, une esthétique dont les directions de sens sont en prise directe sur le procès formateur de formes, c'est-à-dire sur ce que Prinzhorn nomme précisément "*Gestaltung*". (...) Les mouvements expressifs se produisent en des occasions très diverses. « Mais il est un domaine qu'on ne peut embrasser qu'à partir de ces faits d'expression exclusivement : le règne de la *Gestaltung* artistique ». Radicalement différents des mouvements dirigés vers un but, les mouvements expressifs « ont la propriété d'incarner le psychique, en telle sorte qu'il nous est donné, sans médiation dans un vécu participatif. « Avec le besoin d'expression tout le psychisme dispose pour ainsi dire d'un véhicule grâce auquel il sort de son cadre étroit, limité à la personne et accède à l'espace de la vie universelle. (Maldiney, 1986, p. 1419-1420)

Prinzhorn (1984) explique que la mise en forme de « l'élan vital » de création, ce qu'il appelle la *Gestaltung*, s'appuie sur six pulsions différentes, allant du besoin fondamental de s'exprimer, de symboliser et de communiquer en passant par la pulsion du jeu, de la parure et de l'imitation. La *Gestaltung* procède d'un « mouvement expressif » qui « concrétise du psychique », et par là « établit la communication avec autrui ». Cette même *Gestaltung* se traduit dans « le sens d'une vie plus intense de la forme » (p. 67).

Nous voici donc en présence d'une théorie parfaitement dialectique de la création artistique. La *Gestaltung* artistique, dit Prinzhorn (1984) lance un pont entre le besoin d'expression et l'oeuvre, ou du « vivre » à la « forme ». De cette dualité se développe « une tension entre le contenu expressif et la forme » mettant en jeu des « forces productrices au

service d'une vision du monde » (p. 67). Le mérite de cette théorie est qu'elle se garde bien d'évacuer la personne de l'artiste pour ne considérer que l'oeuvre elle-même. Bien au contraire, elle valorise l'artiste par l'oeuvre et, réciproquement, l'oeuvre par l'artiste.

Cette analyse va permettre à Prinzhorn, non seulement de jeter sur l'art des malades mentaux un regard absolument neuf, mais l'autorisera à une visée globale embrassant tout l'art du XX<sup>e</sup> siècle.

L'acuité de la *Gestaltung*, de l'autogenèse des formes, perpétuellement instances à soi dans l'être-oeuvre d'une oeuvre, dévoile où l'auteur de l'oeuvre en est de lui-même. Telle est la signification existentielle que Prinzhorn a pressentie et dont la quête, à la fois inspirée et méthodique, confère à son oeuvre une lucidité que n'ont pas encore bien saisie l'esthétique et la psychiatrie d'aujourd'hui. (Maldiney, 1986, p.1421)

Grâce à sa sensibilité dans la pratique à la fois des arts et de la médecine psychiatrique, Hans Prinzhorn est le génial précurseur de tout le courant qui s'ouvrira à la recherche psychothérapeutique.

Après les travaux de Prinzhorn, on peut dire qu'il s'est produit un vide dans les recherches sur l'expression plastique psychopathologique jusqu'à l'après-guerre, avec l'organisation en 1950 de l'Exposition Internationale d'Art psychopathologique qui fut ouverte à l'occasion du premier Congrès mondial de Psychiatrie à Paris. Regroupant près de 2000 oeuvres, faites par plus de 350 malades, et provenant de 45 collections particulières issues de 17 pays, cette exposition accueillit en trois semaines plus de 10 000 visiteurs. Elle connut le succès tant auprès des psychiatres que du grand public et eut un retentissement dans la presse française et étrangère, soulevant des polémiques passionnées. (Volmat, 1955)

Dans son livre *L'art psychopathologique*, publié en 1956, le Français Robert Volmat nous donne un panorama détaillé du matériel iconographique réuni dans cette exposition et élabore une théorie interprétative des productions. A partir de l'analyse empirique de ce



matériel, Volmat considère plusieurs catégories de contenus et essaye d'établir des lois, des schémas qui représenteraient des tentatives générales d'interprétation. Ainsi commence, avec Volmat une phase qu'on pourrait appeler « scientifique », caractérisée par l'étude systématique des productions des malades.

## **2.2 Relation entre le surréalisme et la psychiatrie**

Y a-t-il une différence entre « image saine » et « image malade » ? L'art classique pouvait se donner les moyens de cette discrimination. Mais avec la naissance de l'art moderne, ce partage n'est plus possible; une compréhension plus ouverte de l'expression picturale du malade voit le jour. Ce n'est pas parce que la modernité est devenue folle, mais parce qu'elle a su emprunter à la folie sa puissance transgressive pour ouvrir sa recherche à de nouveaux horizons.

Vers le début de ce siècle, les limites de la conception naturaliste de l'art figuratif tracées par l'esthétique classique furent définitivement rompues. La représentation objective servit alors au surréalisme pour exprimer l'insondable, tandis que les différents courants de la peinture non-figurative décomposèrent l'image conventionnelle de la réalité en lui substituant une réalité intérieure, subjective. Ainsi la capacité de compréhension du style et du thème d'une oeuvre d'art s'est élargie jusque dans des domaines psychiques qui, jusque-là, ne furent reproduits que de façon imagée ou métaphorique. Le rapprochement de l'art et de la psychologie se fit donc inévitablement, d'autant plus que l'affinité stylistique et thématique de l'expression graphique de malades mentaux avec bien des oeuvres de l'art moderne était devenue indéniable. (Von Baeyer & H. Häfner, 1963, p. 2)

Alors que les productions des malades de l'époque étaient portées à la connaissance d'un public restreint, on se souviendra qu'écrivains et peintres surréalistes ou participant de courants cherchant à renouveler les formes de l'art se sont, les premiers, intéressés aux perspectives nouvelles qu'offrait le développement de la psychologie.

En s'inspirant de la psychanalyse, le surréalisme, qui est un mouvement littéraire et plastique, se donne pour but de capter les profondeurs subconscientes de l'âme humaine et de les ramener à la surface, en les exprimant en formes ou en mots par une symbolique appropriée. Le mouvement surréaliste est lié, de plusieurs façons, à l'histoire de la psychiatrie dynamique. Le chef de file du mouvement surréaliste en France, à la fin de la Première Guerre mondiale, est André Breton alors médecin au Centre psychiatrique de Saint-Dizier où il rencontre Aragon, comme lui, médecin auxiliaire. (Garabé, 1979)

Dans les années 1920, le surréalisme théorise l'incompatibilité de l'art avec une attitude rationnelle répressive du pouvoir créateur de l'imagination. Il proclame son admiration pour l'inconscient de Freud et pense que le contact avec les parties enfouies de nous-mêmes peut conduire à quelque vérité poétique. La reconnaissance des conséquences aliénantes du rejet du langage et de la personne du fou est un des aspects décisifs de la découverte surréaliste. Un nouveau regard sur la folie s'ouvre, un regard des plus audacieux parmi ceux qui explorent les profondeurs de l'inconscient. (Garabé, 1979)

L'objet commun de la recherche surréaliste et psychiatrique, dans les années 1930, est la compréhension du fonctionnement psychique et une exploration des possibilités de l'expression humaine. Le surréalisme s'est inspiré au point de vue théorique des connaissances que lui offraient la neuropsychiatrie et les découvertes de Sigmund Freud sur l'inconscient. Pour ces artistes, toute la vie mentale dépend de l'association automatique des idées, d'où leur intérêt pour la méthode des associations libres et celle de l'exploration des rêves de Freud.

Les travaux surréalistes abolissent toute différence entre le normal et le pathologique, entre l'oeuvre d'art et le symptôme qui sont envisagés de la même façon, en fonction uniquement de la créativité de l'inconscient dont ils témoignent.

Le surréalisme va, dans les années 1930, s'efforcer sous l'action de son principal théoricien de faire vis-à-vis de ce que Régis appelle dans son *Précis des tendances artistiques de l'homme sain*, ce que certains psychiatres vont essayer au même moment de faire vis-à-vis des symptômes des névroses et des psychoses : les élucider, grâce aux découvertes de la psychanalyse. (Garrabé, 1979, p. 16)

C'est en 1925 que la révolution surréaliste publie cette fameuse *Lettre aux Médecins chefs des asiles de fous* où on peut lire notamment cette phrase : « Sans insister sur le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous, dans la mesure où nous sommes aptes à les apprécier, nous affirmons la légitimité de leur conception de la réalité et de tous les actes qui en découlent » (Pierre, 1987, p. 42).

La leçon surréaliste est une leçon de liberté. Elle enseigne que le pouvoir de l'imagination est infini, que l'enrichissement du magasin imaginaire de tous est une conquête contre une société possédée du déchaînement de ses pressions utilitaristes, que l'exercice de la fonction symbolique est le plus fécond des exercices spirituels. (Bonnafé, 1979, p. 55)

Avec le surréalisme se fait jour l'idée que la déviance psychopathologique pourrait bien constituer un « modèle » – un modèle de démarche créatrice. Des peintres à la recherche d'un renouvellement de leurs thématiques pensèrent pouvoir puiser dans cette sorte d'art fondamental, le postulat étant que les perturbations mentales pourraient faire émerger et révéler des forces de créativité jusque-là enfouies. Certains, dont Dubuffet, voulurent établir des parentés entre l'art des fous, l'art des enfants, l'art primitif, l'art brut.

Ce qui intéressait Dubuffet dans ce qu'il désigne en 1945 du nom d'Art Brut, c'est qu'il pouvait y retrouver la création à l'état naissant, à l'état pur, débarrassée autant que possible de toutes les scories de l'enseignement académique. Il découvre que les créations solitaires et méprisées, et qui sont pour une bonne part celles de psychotiques avérés, réalisent ce à quoi ils aspiraient confusément : un art affranchi de tout héritage formel et de toute influence culturelle, un art insolemment indifférent à toute approbation sociale et à toute rétribution mercantile, un art trop enfiévré et trop délirant pour se prêter à la moindre contrainte communicative, un art autistique en quelque sorte. (Walter, 1992, p. 571)

Quelques uns soutiennent que tout artiste glisse inexorablement vers la marginalisation et la folie. Il lui est toutefois plus facile de réagir qu'un malade dont les processus mentaux sont partie prenante de la maladie.

De toute façon cette théorisation reste très réductrice et fait tomber l'art dans l'arbitraire et l'insignifiance. Malraux (1978) écrit : « Depuis des années, s'entend l'espoir – le désir – de trouver dans la folie une essence de l'art. On n'y retrouvera pas plus, que dans les fétiches, la clef de la culture »

### 2.3 Psychanalyse et compréhension de l'activité artistique

Si la question du lien entre l'esthétique et la clinique surgit au XIX<sup>e</sup> siècle de la rencontre du romantisme et de la toute jeune psychiatrie, c'est l'apport de la psychanalyse qui permettra de privilégier l'aspect dynamique de la création en réfléchissant sur les processus psychiques à l'oeuvre dans l'activité artistique et ainsi nous donnera les moyens d'une autre lecture. Il y a déjà un quart de siècle que le docteur Allendy écrivait :

Tant qu'on s'efforçait d'expliquer la genèse du besoin de création artistique par les seuls facteurs conscients, volontaires, logiques, on ne découvrait qu'un côté restreint de la question. Le grand progrès qui vient d'être réalisé dans la compréhension de la vie réside dans l'introduction des facteurs affectifs qui plongent leurs racines au plus profond de l'inconscient et jusqu'aux premières tendances de la matière vivante... De nouveaux problèmes surgissent qui appartiennent à cette psychologie nouvelle, non pour juger la valeur de l'oeuvre, mais pour préciser la portée inconsciente de l'art, pour reconnaître la genèse purement affective de l'inspiration, sa finalité essentiellement vitale, la nature de l'image mentale, son symbolisme inconscient, le besoin de réaliser des oeuvres, autant de questions nouvelles et particulières sur lesquelles de nouveaux spécialistes auront à parler et qui élargiront le champ de l'art sur la pensée contemporaine. (Huyghe, 1955, p. 351)

La psychanalyse a permis d'établir les différences fondamentales entre la non-production du rêve et la créativité de l'art, et de les traiter, toutes deux, au sein de la problématique du désir. Puis, l'importance du rêve s'imposa. Volmat (1978) écrit :

Avec la découverte de l'inconscient, la question du fantasme, celle de la fantaisie, substitut du jeu et substitut du rêve, se trouvait posé et exploré ainsi le problème des rapports entre l'effet du plaisir et la technique de l'oeuvre d'art. Aussi bien dans les techniques verbales du "mot d'esprit" que dans celles de l'oeuvre artistique, Freud retrouve l'essentiel du travail du rêve: la condensation, le déplacement, la représentation par le contraire. Cette relation entre la technique de l'art et la production de l'effet du plaisir constitue une base de l'esthétique freudienne. (p. 6)

#### 2.4 Courants théoriques à l'origine de la thérapie par l'art

Vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, bien que s'inspirant de concepts issus d'autres corpus : psychanalyse, psycholinguistique, phénoménologie, histoire de l'art, une théorisation nouvelle de la pratique de la thérapie par l'art se définit et participe à un mouvement général d'évolution. Le chemin parcouru depuis est grand et constituerait à lui seul l'objet d'une étude. Nous nous limiterons ici à illustrer le travail des pionnières de la discipline.

Parmi les principales figures qui ont marqué la thérapie par l'art, Margaret Naumburg occupe une place de première importance. En 1958, elle publie *Dynamically Oriented Art Therapy* où elle formule les bases de son approche thérapeutique. D'orientation analytique, Naumburg affirme que la thérapie par l'art repose sur « la reconnaissance du fait que les émotions, les sentiments, les pensées les plus fondamentales de l'homme dérivent de l'inconscient et parviennent souvent à s'exprimer en images plutôt qu'en mots » (Seguin, 1986, p. 48). Selon Naumburg, chaque individu possède la capacité de projeter ses conflits intérieurs sous forme visuelle puisque ce mode d'expression est ontologiquement et phylogénétiquement plus ancien que l'expression verbale. Naumburg croit en l'expression libre de l'art, qui ne dépend pas de modèles théoriques ou de techniques acquises. Houle (1990) observe que dans son intervention, Naumburg encourage le patient à s'exprimer de façon spontanée à partir « de ses propres ressources intérieures, de ses propres schèmes de référence, ce qui le conduit inévitablement aux conflits sous-jacents, à ses insécurités ou ses expériences traumatisantes » (p. 18).

Le but de la thérapie étant d'élargir le champ du conscient, le sens des productions artistiques est souvent obtenu en encourageant le patient à faire des associations autour des images qu'il crée durant les séances. Ces images sont d'intimes révélations de conflits inconscients exprimés sous forme symbolique. Elles témoignent du développement psychosexuel et des mécanismes de défense utilisés pour faire face aux conflits, cela plus directement qu'avec les mots. Avant même que le sujet soit en mesure de comprendre et de décrire verbalement l'enjeu des conflits, ceux-ci quoique inconscients, sont révélés dans ses dessins. Ces images sont des formes de communication directe qui fonctionnent comme un langage symbolique.

La fonction du thérapeute est de guider le patient dans la compréhension de ses propres symboles en facilitant l'émergence d'affects refoulés : « Face à l'image concrétisée de ses conflits inconscients, face à la pulsion interdite extériorisée, le patient apprend à s'en détacher en acquérant une objectivité accrue » (Houle, 1990, p. 16).

Dans cette modalité d'intervention Naumburg, tout comme dans la thérapie analytique, met l'accent non seulement sur l'oeuvre et son interprétation mais également sur le développement et l'analyse du transfert. La résolution du transfert est toutefois, selon Naumburg, favorisée par la gratification narcissique que le patient éprouve grâce à son pouvoir d'expression créatrice.

En 1971, une autre figure marquante, Edith Kramer apporte une contribution importante à la thérapie en insistant tout au long de son oeuvre sur la valeur de reconstruction de l'ego par l'exercice de l'art. De formation artistique, elle établit une différence entre thérapie par l'art et psychothérapie traditionnelle. Kramer accepte aussi les hypothèses de Freud et sa formulation de la psyché humaine, toutefois, elle met en lumière l'importance du mécanisme de la sublimation qui agit comme réducteur des tensions et permet à l'ego de survivre aux instincts destructeurs du monde inconscient. Selon Kramer, le potentiel curatif de la thérapie par l'art repose sur l'activation, par le travail créateur, des

processus psychologiques. Le but premier de la thérapie par l'art ici n'est pas de libérer l'inconscient mais de structurer le moi, de favoriser « le développement du sens d'identité et d'accroître la maturité en général » (Houle, 1990, p. 19). Pour utiliser la formule consacrée, Margaret Naumburg est le chef de file de la philosophie « Art in Therapy » (l'art dans la thérapie) et Edith Kramer de la philosophie : « Art as Therapy » (l'art comme thérapie).

Elinor Ulman viendra élargir les différents aspects de ces philosophies en parlant de l'expérience créative de la thérapie par l'art. Selon Ulman, la dimension psychologique des mécanismes impliqués dans la création artistique s'apparentent à ceux qui sous-tendent le développement de l'ensemble de la personnalité. Ulman propose de définir la thérapie par l'art en examinant les termes « art » et « thérapie » séparément. Elle définit la dimension artistique comme une force, un processus créateur provenant de l'intérieur de la personnalité. L'activité en soi est structurante, elle permet de rétablir l'ordre dans les impulsions, les émotions provenant de l'intérieur et de l'extérieur de soi. En d'autres mots le processus créateur lie les réalités internes et externes pour les organiser dans une nouvelle entité favorisant ainsi la cohésion de soi. Elinor Ulman valorise le rôle thérapeutique de la création artistique. Elle privilégie l'image - en train de se faire - c'est-à-dire la dynamique picturale du patient et l'analyse de la structuration progressive des signes plastiques de l'expression créatrice de l'individu. Elle utilise les médiums artistiques pour susciter l'expression émotive et guider le malade dans l'actualisation de son potentiel.

Ulman a conçu une évaluation diagnostique et pronostique, dans laquelle elle propose un répertoire d'exercices pour libérer le geste graphique. Par exemple l'exécution de cercles de grande dimension avec les bras dans l'espace avant de les projeter sur le papier au mur. La moindre trace sur cette feuille est un acte de différenciation, une inscription de signes qui véhiculent leurs propres messages, le patient voit son état s'inscrire subtilement sur le papier. Par le trait, il s'engage dans une émergence de soi, dans sa propre créativité. Selon Ulman l'introduction de stimulus tel les exercices gestuels, permettent un

assouplissement des défenses et l'émergence de pulsions et de matériel inconscient. Les dessins dans leur succession laissent deviner les transformations qui s'opèrent dans l'intériorité du patient. Les différents mouvements du corps ont des significations multiples sur le plan de la symbolique spatiale et du vécu émotif. Ces observations s'ajoutent aux autres données de compréhension psychologique et psychanalytique de l'oeuvre. Elinor Ulman synthétise les acquis des travaux des pionnières, Margareth Naumburg et Edith Kramer, tout en y ajoutant l'alternative d'une approche d'activation des processus psychologiques, par le travail créateur. (Ulman *et al*, 1975)

Ainsi s'achève notre chapitre consacré à une esquisse historique des recherches en psychologie et en pathologie sur l'oeuvre plastique et les pratiques artistiques qui ont permis de constituer ce qui s'est appelé au fil des ans la thérapie par l'art. Je me suis limitée à évoquer les noms les plus illustres du passé et les idées qui relient la maladie mentale à la création de façon à rejoindre l'actualité de la thérapie par l'art.

Il convient de faire un court rappel de cette histoire de la psychopathologie de l'expression, qui évolue à l'époque de la grande sémiologie française alors que les aliénistes du début du siècle s'intéressent aux qualités esthétiques des diverses collections d'art produit par les malades mentaux et recherchent l'existence, dans les oeuvres, de symptômes des affections mentales.

L'observation des productions spontanées des malades fournit les premières descriptions cliniques et des repères quant aux caractères formels et aux contenus thématiques des oeuvres. Cet abord diagnostique décrit quelques critères spécifiques de peintures de dépressifs, de maniaques, de délirants, de schizophrènes, etc., sans qu'il soit possible de définir une véritable sémiologie picturale. Les limites de ce type d'observation tiennent au fait que ces analyses portent essentiellement sur des oeuvres finies. La dynamique de la création s'y trouve souvent perdue tant en ce qui concerne les motivations qu'en ce qui a trait aux autres composantes de l'acte de création : la destinée de l'oeuvre,



sa fonction par rapport à l'équilibre de l'ensemble de la personnalité. Enfin les possibilités créatrices sont fixées d'après une oeuvre passée, sans tenir compte des possibilités de progression. Ces études cliniques ne sont réellement solides et utiles que si l'on sait, par un contact étroit avec le créateur, y associer l'approche psychopathologique de l'homme malade dans sa globalité et sa dynamique.

Les comportements créatifs qui apparaissent dans des conditions pathologiques constituent par la suite une base de recherche non négligeable pour étudier les processus que sous-tend la créativité. Leurs voies d'approche sont multiples : psycho-physiologiques, psychométriques, psychanalytiques. Avec l'essor de la psychanalyse, la recherche s'ouvre aux supports inconscients, fantasmatiques, et à la révélation de conflits pulsionnels dans les oeuvres. Une deuxième source fort importante de la compréhension plus ouverte de l'expression picturale des malades mentaux se trouve dans la prise de conscience subjective, beaucoup plus large, qui se fit jour dans l'art moderne. Des recherches concernant les représentations picturales en tant que substrats du sens sont menées ; elles tentent de percer à jour le *signifié* sous le *signifiant* voulu ou non par l'auteur et ce, par l'analyse détaillée de ces représentations et leur rapprochement avec leur créateur. Le cheminement progressif allant des études sur la création picturale à l'analyse des capacités créatrices des malades mentaux nous a fait entrer de plain-pied dans la voie de l'utilisation de l'art - création ou expression plastique - en psychothérapie.

Depuis les publications de Prinzhorn, l'intérêt scientifique et pratique suscité par la productivité artistique des malades mentaux n'a plus diminué. Au contraire, l'imagerie des malades préoccupe un nombre toujours croissant de psychiatres et de psychothérapeutes, cela comme voie d'accès intelligible à la compréhension et au dynamisme psychique d'événements, de vécus pathologiques ou comme expression de l'obscur, du non-verbalisé. L'art-thérapie s'affirme comme un instrument thérapeutique qui va de la mise en oeuvre des facultés créatrices au processus d'individuation. Les différentes orientations des thérapeutes

par l'art se définissent quant à l'utilisation thérapeutique de l'expression plastique, selon les institutions et les pathologies des patients.

Dans le prochain chapitre nous allons nous intéresser à cette rencontre entre l'art et la thérapie, qui constitue un champ d'action et de pensée en évolution constante. L'art sera envisagé non seulement dans sa contribution à l'élargissement de la conscience humaine, mais aussi comme moyen de dépassement du moi, à travers une création. Selon M. Delay (1956), « l'art est toujours une tentative pour transformer l'inconscient en conscient, et l'artiste en projetant ses forces affectives dans une oeuvre qui le dépasse jusqu'à devenir extérieure, supérieure et postérieure à lui fait un transfert sur un objet idéal » (p. 99). Toute création apparaît ainsi comme le moyen de transformation psychologique d'une personnalité qui, à partir d'un déséquilibre, parvient à trouver dans la création un équilibre nouveau.

Nous approfondirons la pensée de Freud, qui a conçu, entre autres, la théorie de la sublimation, pour rendre compte des procédés et instances psychiques à l'oeuvre dans la fonction créatrice. La capacité de création repose fondamentalement sur une double opération : transformer les réalités internes destructrices en forces constructrices et faire en sorte que le monde environnant se transmute par le fait même en source de plaisir. Tout acte créateur est, par conséquent une libération du moi et un comportement dynamique capable d'induire un changement dans la thérapie. Sensible aux espaces nouveaux que la création permet de découvrir, notre projet consiste maintenant à mieux saisir les étapes conduisant des désordres psychiques à la guérison au moyen de la thérapie par l'art.

## **CHAPITRE III**

### **ART ET THÉRAPIE**

Le lieu de rencontre de l'art et de la thérapie se situe entre le champ de l'expression créatrice d'art et celui de l'expression créatrice d'humanité, au coeur des processus artistiques et de ceux qui président au développement de l'être humain souffrant ou en mutation. L'art sert encore à soigner comme il l'a fait pendant toute l'Antiquité.

La thérapie par l'art est un vaste domaine en train de s'inventer. On peut la définir comme une psychothérapie par la pratique artistique. En attendant que se constitue une théorie spécifique, la thérapie par l'art s'appuie sur les connaissances de la psychologie de l'art. La compréhension des mécanismes psychiques de l'expression, de la catharsis et de la sublimation, décrits par Freud, contribue au développement de la conceptualisation de la thérapie par l'art. L'expression créatrice du malade : ses dessins, ses modelages, etc., sont la matérialisation des images intérieures qui peuplent son inconscient. L'instauration de la relation thérapeutique permet ensuite au malade d'accomplir le travail d'élaboration et d'interprétation essentiel à la reconnaissance et au dépassement de ses conflits. Le but ultime de la thérapie par l'art est de réveiller les potentialités latentes et d'élargir le niveau de conscience.

#### **3.1 Fonctionnement psychique et créativité**

Grâce aux contributions de Freud et à la lumière des nouvelles connaissances, est-il possible d'isoler les facteurs spécifiques de la psychologie de l'acte créateur ? Comment s'accomplit-il ? Quels sont les concepts qu'il met en jeu, quels sont les mécanismes qui le produisent ou l'inhibent ? Autant de questions fondamentales auxquelles il est bien difficile de répondre d'une manière concise et cohérente. Il semble donc nécessaire, à ce stade de notre recherche, de considérer d'un regard métapsychologique l'aspect thérapeutique du processus de création. Le sujet créateur sera au centre de notre analyse des facteurs

responsables de la créativité, de l'énergie qui y préside et du type de relation qui s'élabore entre le créateur et l'objet de sa création.

### 3.1.1 Émergence des capacités créatrices chez l'enfant

Nous référerons à un article de G. Morel *et al.* (1993) intitulé « L'enfance de l'art » pour explorer l'évolution de la vie psychique (pensée, représentation, etc.) à ses débuts. Selon ces auteurs, l'émergence des capacités créatrices suppose l'existence d'un système neuro-sensoriel compétent et d'une capacité de représentation :

Le fœtus et le nouveau-né sont capables de perceptions, qui vont se développer avec le cerveau, développement lié à un potentiel génétique dont l'expression est conditionnée par une nécessaire interaction avec le milieu environnant et ses stimulations. Les fixations sensorielles fœtales paraissent s'imprimer dans le cerveau à la manière d'une empreinte, reprise et élaborée par le système nerveux central dans sa maturation postnatale. (Morel *et al.*, 1993, p. 887)

Au début, la perception semble être ressentie comme une expérience totale qui se différencie au cours du développement de l'enfant :

L'acte perceptif, selon Spitz, entraîne un « processus d'aperception » - phénomène dynamique actif - « sans lequel voir, dans le sens où les adultes perçoivent visuellement, ne peut être réalisé. Grâce à ce processus aperceptif, l'être humain a la capacité d'enregistrer des traces mnémoniques qui peuvent être réactivées sous forme de représentations, autrement dit de souvenirs d'images ». (...) Le passage de la perception par contact à la perception à distance, de la perception tactile à la perception visuelle va se faire par l'intermédiaire des relations objectales. L'enfant prend le mamelon dans sa bouche - « foussement » réflexe - fixe le visage de sa mère : il « sent » en même temps qu'il « voit ». C'est le début d'une constance objectale et de la formation de l'objet. Plaisir et déplaisir vont participer à cette expérience perceptive où le premier objet, le sein, deviendrait écran du rêve. (Morel *et al.*, 1993, p. 887-888)

### 3.1.2 Quelques approches théoriques

Il n'y a pas de formulation simple pour expliquer le phénomène de la créativité. De nos lectures sur l'émergence des capacités créatrices, nous avons retenu quelques concepts qui participent à la compréhension du processus qui est à l'origine de la représentation. Pour découvrir le fonctionnement de l'appareil psychique, Freud (1895/1956), d'abord médecin neurologue, se tourne vers ses premières recherches en neurophysiologie, que l'on retrouve dans son essai : *Esquisse d'une psychologie scientifique*. Il s'intéresse au travail de l'appareil psychique primitif. Freud s'appuie sur les caractéristiques de l'appareil réflexe pour comprendre les mouvements de l'appareil psychique face aux changements internes du corps. Il établit un modèle liant l'excitation et la décharge - physiologiques - aux sensations de plaisir et déplaisir - psychologiques - ressenties. Dans le cadre de ce développement, Freud intègre la notion de désir qu'il place comme motivation au mouvement psychique déclenché entre ces deux états : plaisir et déplaisir. C'est la perception du déplaisir, décrit comme accumulation d'excitations, qui stimule l'organisation psychique à réinvestir les signes de l'expérience de satisfaction afin de retrouver l'état plaisant caractérisé par la diminution de l'excitation. Morel *et al.* (1993) écrit : « La théorie freudienne ancre la psyché dans le soma à travers les expériences de satisfaction ou de frustration reposant sur la notion de besoin » (p. 888).

Pour illustrer l'effet d'un besoin organique sur l'organisation psychique nous prendrons l'exemple du nourrisson affamé. A ce moment, il crie et s'agite pour se débarrasser, par le mouvement, de cette excitation interne désagréable. Cet état de détresse issu du besoin disparaîtra lorsque la mère apportera le lait, nécessaire à la survie, et une présence chaleureuse. Cela met fin à l'excitation interne causée par le manque et crée ce que Freud a appelé l'expérience de la satisfaction. Elle s'inscrira dans la mémoire de l'enfant avec la répétition, et sera susceptible de réparaître sous forme de représentation, d'hallucination primitive.

La problématique de l'absence est centrale dans l'avènement de la « mentalisation », support de la créativité. Généralement, on reconnaît que c'est dans les moments d'absence de la mère que les premières représentations se font dans le but de subvenir aux besoins. A titre d'exemple, le bébé gigote, hallucine la réalisation de la satisfaction et crée des images pour pallier et combler le vide de l'absence, la perte de l'objet. Pour Daniel Marcelli un élément prime dans la rencontre mère-enfant : la présence du rythme. « C'est elle qui par sa régularité va progressivement induire le passage d'une activité psychosensorielle à une activité de représentation symbolique. La fonction de symbolisation va aider à la préservation de l'objet interne, à l'avènement de la pensée, à la constitution du monde intérieur par les mécanismes d'incorporation, puis d'introjection et d'identification. (Morel *et al.*, 1993, p. 887)

Le nourrisson vit d'abord symbiotiquement avec sa mère : il ne la distingue pas de lui. C'est à la fin de la période symbiotique que se pose chez le nourrisson le problème du renoncement au sentiment d'omnipotence. En effet lorsque la mère ne peut répondre immédiatement aux besoins de l'enfant, ce dernier doit reconnaître l'existence de l'objet hors de lui. Il investit alors un nouvel espace psychique. C'est ici que prend place le rôle de la fantaisie, de l'imaginaire et de la représentation symbolique, qui permet l'adaptation de l'enfant à l'expérience de la réalité. L'exemple le plus éloquent en est la création de l'objet transitionnel, qui réussit à transformer une situation d'absence de relation à l'objet maternel en une situation de présence de relation à un objet symbolique. Alors s'établit un tiers, un élément de médiation dans la relation sujet-objet, transformant celle-ci en une relation triangulaire composée de la triade sujet-symbole-objet. Ce passage de la nécessité du support perceptuel de l'objet à la création d'une représentation mentale substitutive et imaginaire de celui-ci constitue le fondement de la créativité.

Mélanie Klein reconnaît l'existence de la créativité dans ce qu'elle appelle « le besoin de réparation de l'objet perdu » (J. Chasseguet-Smirgel, 1971, p. 90). M. Klein (1968) nous apprend qu'à la période schizo-paranoïde, de la naissance jusqu'à six mois, l'enfant perçoit ses premiers objets d'amour comme des objets clivés, idéalement bons ou irrésistiblement persécuteurs. C'est au cours de la période dépressive suivante, entre six mois et un an, que l'enfant pourra les réunifier en un objet total, bon et mauvais à la fois.

L'objet total est alors aimé et introjecté et il constitue le noyau d'un moi intégré. Dans les fantasmes de l'enfant, l'objet d'amour est constamment en butte à ses attaques avides et haineuses, détruit et mis en pièce, et l'objet de ses attaques n'est pas seulement l'objet extérieur, mais aussi l'objet interne. L'enfant éprouve des sentiments de crainte d'une persécution intérieure, de regret de l'objet aimé perdu et de culpabilité pour l'avoir attaqué. De là naissent des désirs de réparer l'objet et de le recréer à l'extérieur et à l'intérieur du moi. Cette restauration se réalise par la capacité symbolique où l'enfant recrée une image mentale substitut de la mère ; cette image est l'assise du fonctionnement équilibré. C'est le désir de réparation et de re-création qui est à l'origine de la sublimation et de la créativité ultérieure. (Klein, 1971)

Janine Chasseguet-Smirgel (1971) pense que l'acte créateur peut, en effet, plonger ses racines dans le désir de réparer l'objet, mais, pour elle, il existe une activité créatrice dont le but est la réparation du sujet lui-même, et « seul l'acte créateur dont la fin est la réparation de soi impliquerait l'existence de décharges pulsionnelles et lui conférerait la dignité de sublimation » (p. 91). Elle pense, par ailleurs, que le noyau structural commun aux créateurs est un trouble du vécu corporel et une dépersonnalisation liée à un traumatisme précoce : le moi serait apparu trop tôt dans une brusque séparation d'avec le non-moi.

Winnicott décrit une pensée primaire dans l'espace situé entre la mère et son bébé, espace transitionnel établi par l'impossibilité de choisir entre l'intérieur et l'extérieur. Le concept d'un espace transitionnel qui s'organise grâce au jeu créatif de l'enfant et à l'utilisation de symboles offre des possibilités d'approche très intéressantes pour le processus thérapeutique par l'art.

### 3.2 Ressources de l'imaginaire créateur

Nous rejoignons les conceptions de M. Ledoux (1984) lorsqu'il écrit : « La fonction thérapeutique de l'art nous paraît résulter de ce que la création artistique est l'instrument privilégié d'une réintégration de l'archaïque sans laquelle l'homme risque de perdre ses racines vitales » (p. 186). Nous suivons la démarche de cet auteur qui s'appuie sur le texte de Freud, *Malaise dans la civilisation*, pour éclairer la fonction psychique de la créativité artistique. Ledoux (1984) écrit :

L'appareil psychique humain apparaît en effet comme constitué de strates et de structures superposées qui, des plus anciennes aux plus récentes et aux plus élaborées, se sont succédées au cours de notre cheminement maturatif. (...) Chaque structure nouvelle reprend à son compte et réorganise le Moi dans son entier. Il faut donc abandonner ou refouler les structures primitives. Elles sédimement en couches successives au fond de notre inconscient et, dans certaines circonstances, en particulier au cours d'une régression importante, elles sont susceptibles d'être ré-évoquées. Mais elles risquent alors d'ébranler notre moi, et c'est sans doute ce qui se passe dans certains processus psychopathologiques. (Ledoux, 1984, p. 183-184)

Freud (1929/1971), dans son livre *Malaise dans la civilisation* écrit : « il est impossible de ne pas se rendre compte en quelle large mesure l'édifice de la civilisation repose sur le principe du renoncement aux pulsions instinctives, et à quel point elle postule précisément la non-satisfaction (répression, refoulement ou quelque autre mécanisme) de puissants instincts » (p. 47). C'est ici que Freud introduit la notion de sublimation, « qui, détournant les instincts de leur but primitif, sont susceptibles d'apporter des satisfactions importantes » (cité par Ledoux, 1984, p. 184).

C'est précisément la démarche spécifique de l'artiste qui apporte à ces difficultés une réponse originale. C'est que l'artiste est capable de réaliser ce que nous ne pouvons faire dans notre vie psychique, à savoir, rassembler dans la même oeuvre la passion sauvage et la suprême maîtrise. A titre d'exemple le *Moïse* de Michel-Ange.



Anton Ehrenzweig (1974), dans *L'Ordre caché de l'art écrit* :

Toute création vraie requiert une régression à une zone de soi-même où des représentations de mots (ou d'autres systèmes de signifiants, plastiques, musicaux, etc..) n'ont pas trouvé encore à se lier à des représentations de choses inconscientes et latentes : la création leur apporte la symbolisation. (cité par Anzieu, 1978, p. 616)

Selon Ledoux (1984), il semble que l'artiste ait des moyens particuliers qui favorisent cette régression :

La création artistique en effet permet, grâce aux moyens d'expression proches du corps qu'elle utilise de façon spécifique, de nous faire recommuniquer avec toute l'intense richesse de nos vécus primitifs ; mais en même temps, grâce à l'*élaboration* du langage « corporel » qui lui est propre : visuel, sonore, tactile, kinesthésique, support des différentes modalités de l'expression artistique, il crée les chemins qui permettent à ces vécus anciens de s'intégrer sans dommage ni renoncement dans la trame élaborée et « civilisée » de notre moi actuel. (Ledoux, 1984, p. 186)

Ledoux (1984) conclut son article en écrivant : « Relier ensemble les espaces morcelés et les temps étagés de notre expérience psychique, telle est sans doute l'une des fonctions essentielles de la création artistique » (p. 186).

### 3.3 Activité créatrice et quête de soi en thérapie

La thérapie par l'art comme l'oeuvre d'art, écrit Henri Maldiney (1994), est « une quête de soi qui n'est pas là d'avance : il n'est qu'à l'état de possibilité. L'oeuvre est un événement qui ouvre un monde en vous transformant » (p. 45). Cette affirmation semble fondée, mais la rencontre de l'art et de la thérapie soulève plusieurs interrogations.

L'art, en soi, ne guérit pas ; au contraire, il dénonce, il met en état de dire les choses. Les arts ne sont pas sans dangers ainsi, le *Voyage au bout de la nuit* vous fait flairer les plaies du monde, le *Journal d'un curé de campagne* baigne le christianisme dans la

désolation. On conçoit que plusieurs, devant l'agression que l'art peut représenter pour leur quiétude, s'en tiennent éloignés comme l'ont fait et le font encore des sociétés bourgeoises. Car, pourquoi devenir spectateur de ses propres abîmes ?

Selon les termes de J. Broustra (1996), « loin d'être immédiatement thérapeutique, l'art dévore souvent ses adeptes les plus doués, puisqu'il permet l'émergence d'instances dangereuses pour l'identité et pour l'adaptation sociale à travers des crises et des ruptures » (p. 239). La transformation du créateur n'est pas son but, même si elle se produit parfois et dans un sens favorable. Le recours à la créativité n'est pas forcément un moyen de guérison, et l'on connaît des malades capables de grandes créations sur le plan esthétique sans pour autant que ces créations les sortent de leur état pathologique. Broustra (1996) écrit :

Les artistes se tiennent bien souvent sur une ligne de crête instable permettant à beaucoup d'entre eux de maintenir un certain équilibre, mais les risques (dérapages) dramatiques sont bien connus. Van Gogh écrit à son frère Théo : « À ce jeu j'y risque ma peau ». (p. 240)

Dans un même ordre d'idées Broustra (1996) ajoute : « La recherche nécessaire de la *vérité intérieure*, comme dit Rodin, mais aussi d'une mise en forme langagière qui puisse intéresser *l'alter ego*, situe l'art comme un recours des plus aléatoires en ce qui concerne la santé physique et mentale » (p. 240).

En art le beau aussi interpelle, fascine, dérange, mobilise des affects et suscite des émotions. Dans un article intitulé « Fonder le lieu entre art et thérapie » Cadoux (1996) écrit :

L'esthétique, étymologiquement, c'est la sensation primordiale, « la pure sensation irréfléchie de la vie », comme dit Hölderlin. « Nous sommes là dans un pré-monde purement esthétique et artistique, fait de couleurs, de formes inobjectivées (...) C'est une sorte de chaos primordial dans lequel l'être est *perdu* et dont le *faire oeuvre* va lui permettre de se sortir, l'acte créateur préside à la co-naissance du sujet et du monde, il est dans l'instant, fondateur de l'originnaire, il lui donne lieu ». (p. 27)

L'art est ici surgissement et fondation : là où naît le sentiment, l'idée, là où ce que l'être humain a en propre trouve son origine. Tous les arts émanent de la sensibilité et ils sont tous dirigés vers elle. Cézanne disait : « l'art s'enchevêtre aux racines de l'être, à la source impalpable du sentiment » (M. Turbiaux, 1993, p. 206).

L'art a pour objet d'exprimer, c'est une de ses premières fonctions. Il exprime des éléments d'ordre émotif, intuitif, affectif. La qualité de l'artiste est d'être en relation avec ces aspects profonds de l'être. Son génie, c'est que sa démarche ne s'appuie pas sur une logique résultant de ce qui existe, mais émerge des profondeurs de lui-même.

Cet univers psychoaffectif archaïque où l'inspiration artistique trouve sa source n'est-il pas commun à l'artiste et à l'être souffrant qui lutte pour parvenir à exprimer l'indicible dont il fait l'expérience ? La mise en forme de la vie sensible, de ces choses qui viennent du tréfonds, inhérente à la puissance créatrice, est aussi une force curative essentielle à la croissance dans la démarche thérapeutique. Ainsi le geste créateur qui sait trouver sa liberté propre, et à partir d'elle créer du nouveau, me semble fructueux pour relier l'art et la thérapie. C'est une question qu'aborde Janine Chasseguet-Smirgel (1971) dans son livre *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. écrit :

Le secteur privilégié de la création permet au sujet une récupération narcissique sans intervention externe. En effet, ces patients, tombés malades par manque d'apports narcissiques externes dans leur toute petite enfance, parviennent, par le truchement de l'acte créateur, à combler leurs déficits narcissiques de façon *autonome*. En ce sens la création est une autocréation et l'acte créateur tire son impulsion profonde du désir de pallier, *par ses propres moyens*, les manques laissés ou provoqués par autrui. (J. Chasseguet-Smirgel 1971, p. 103)

Les enjeux thérapeutiques rejoignent ainsi, dans les champs d'expression, ce qui se trame lorsque apparaît un désir de création. Il y a une correspondance profonde entre le processus thérapeutique et le processus de symbolisation artistique.

Jean-Pierre Klein (1997) écrit :

La thérapie ajoute à l'art le projet de transformation de soi-même, mais l'art ajoute à la thérapie l'ambition de figurer une version des grands questionnements de l'humanité. Si la création dans l'art, qui naît de la rencontre de l'homme et d'une matière, révèle que des formes ainsi créées peuvent être une exploration des mystères du monde et produire des effets dans la culture, la création en thérapie, qui naît de la rencontre entre deux subjectivités, révèle que les formes ainsi créées peuvent être une exploration des énigmes individuelles et produire des effets dans la personne qu'elle relie en outre aux cultures qu'elle porte en elle. (p. 46)

Si la création, - éloignons-nous de l'art avec une majuscule - peut avoir quelque prétention à aider à la re-création de soi, cela ne peut se concevoir autrement que dans le cadre d'une demande où le sujet reconnaît sa souffrance et est capable de changement. Cette ouverture à la connaissance de soi équilibre la tension créée chez le sujet par l'exigence intérieure de produire des formes où il puisse progressivement élucider ses propres questions. Cette perspective implique des mises en situation, dans des ateliers qui facilitent le désir de création.

#### *Cadre thérapeutique*

L'atelier d'art est un espace de traitement qui offre au patient un lieu privilégié d'exploration où il peut créer ou recréer une relation avec les objets qui font partie de cet environnement. L'atelier est une source de stimulations sensorielles. Il contient des matériaux mis à la disposition du malade par le thérapeute, qui place ainsi le patient en situation de s'exprimer, favorisant chez lui le libre débat entre le désir de création et la transformation de la matière.

L'atelier reconstitue un ordre quant à l'espace et au repérage du monde extérieur. Les matériaux et les outils se trouvent à une place déterminée et l'art-thérapeute offre une présence constante. Cette rigueur du cadre facilite la liberté de la création dans ce territoire symbolique absolument distinct de la réalité objective.

Dans l'espace psychothérapeutique, la régularité de l'activité à un moment et pour une durée donnée devient un point de repérage sécurisant et favorise l'engagement de la personne dans le processus d'expression et d'analyse. Cette mise en place d'un cadre spatio-temporel, qu'il soit individuel ou de groupe, constitue la première étape indispensable à établir en thérapie par l'art.

### *Les outils médiatisés*

La psychanalyse nous a montré à quel point la parole pouvait être piégée, obéissant aux codes rationnels qui régissent nos mécanismes de défense face à notre univers fantasmatique. Or, en thérapie par l'art les modalités d'expression plastique, sonore ou gestuelle ne sont pas soumises à la chaîne linéaire qui structure le discours verbal articulé par la relation de cause à effet dans le temps. Elles bénéficient de la liberté d'agencer les éléments « dans le désordre » et privilégient les voies associatives pour créer de nouvelles structures. Prenons, à titre d'exemple, la terre glaise. Il s'agit d'un matériau primitif, archaïque, non structuré, un symbole de la matière première. Elle permet la création d'une multitude de formes. Elle est susceptible d'éveiller des sensations, des sentiments primaires qui sont connus de tous. La terre glaise peut être envisagée comme un symbole correspondant à la phase anale par analogie avec sa couleur et sa texture qui rappellent les matières fécales. La richesse symbolique de ce matériau offre un potentiel pour les associations libres et l'exploration des conflits. Un des effets les plus saisissants des différentes modalités thérapeutiques est la possibilité qu'elles offrent de retrouver une source de plaisir et le contact avec la vie.

### *La relation thérapeutique*

L'utilisation d'objets comme intermédiaires facilite l'établissement d'une relation thérapeutique, qui se construit grâce aux échanges visuels et verbaux. Le rôle de la thérapeute par l'art consiste à favoriser la production libre et à créer un climat de confiance.

Cela passe par l'abstinence de toute activité de jugement à caractère esthétique ou moral des « oeuvres ». Cette approche vise à aider les patients à renoncer eux-mêmes à ces activités défensives réflexes qui ont, tout au long de leur existence, aliéné leur capacité d'expression. Dans cet espace relationnel non menaçant, la personne peut laisser émerger ses conflits affectifs profonds.

La thérapeute par l'art communique au patient des observations sur sa production et son comportement au fil des différentes activités. De manière continue le patient est incité à rester présent à ce qui se passe autour de lui et, par analogie, à ce qui se passe en lui. C'est ainsi qu'il pourra prendre conscience de ses propres potentialités et de ses limites. L'interaction patient-thérapeute autour de l'oeuvre crée un lieu d'échanges qu'on peut nommer, à l'instar de Winnicott, « espace potentiel ».

L'oeuvre s'enrichit de ce qu'elle est médiation explicite entre le patient et le thérapeute. Elle devient le matériau par quoi l'inconscient, dans le jeu dynamique du transfert, se révèle dans une chaîne signifiante originale. Le conflit intérieur, s'il peut être extériorisé et matérialisé dans une oeuvre (un dessin, une sculpture, un modelage, etc.), offre à son auteur une possibilité de regard, de mise à distance et de maîtrise de la situation pathogène ainsi symbolisée. Cette médiation permet de rejoindre le patient dans sa désorganisation pour l'amener à rétablir le contact avec ses potentialités de guérison.

### *Conceptualisation de la pratique*

Lorsqu'on parle de thérapie par l'art, il faut réduire l'ambiguïté à propos du concept de création. Il convient de traiter des points qui différencient la thérapie par l'art des autres approches psychothérapeutiques et lui donnent une personnalité propre.

La thérapie par l'art se propose comme un champ d'expression favorable à l'élargissement de la perception, à l'actualisation des facultés inhibées et à l'intégration des complexes affectifs qui gouvernent de façon occulte le comportement des patients.

Parler de créativité dans une méthode psychothérapeutique, c'est mettre l'accent sur certaines démarches dynamiques mobilisatrices de l'inconscient, en aidant le sujet à se débarrasser des rationalisations à propos des symptômes ou de l'idée que la guérison doit être d'origine extérieure à lui. En thérapie par l'art, l'implication du malade dans un processus où il reconnaît une production formelle comme sienne lui ouvre l'accès à un espace temps où se dépasse le clivage entre l'intellect et la sensibilité, et où le jeu, inséparable de toute activité créatrice, n'est pas synonyme de fuite mais lui permet, au contraire, une remise en présence de soi-même. L'expression artistique permet la distanciation ; le patient peut se détacher de son oeuvre. Le sujet devient alors spectateur et peut être amené à reconnaître son comportement résistant ou défensif. Ce processus facilite la prise de conscience et le changement.

L'engagement dans le processus créateur en thérapie par l'art permet aux différentes couches du monde inconscient de se manifester symboliquement. L'affinité de l'art avec les processus primaires, la capacité de l'art de créer des organisations ou des structures sans imposer la quotidienneté de la vie aux complexités du monde intérieur de l'homme rendent possible la recherche du caché, de l'informe, du refoulé, du bizarre, sans perdre l'impulsion vers la forme. Le processus créateur joue un rôle de pont symbolique entre le monde interne et le monde externe et a une vocation de messager entre les diverses couches de la psyché. La thérapie par l'art doit maintenir son rôle de guide face à l'émergence d'images puissantes, archétypales, afin de conduire le patient à un enrichissement de son ego et d'activer les processus psychiques.

La spécificité de la thérapie par l'art, c'est la notion de médiation. L'art fournit un terrain où peuvent se rencontrer le monde intime et le monde extérieur, et un champ

d'expérimentation et de découvertes partagées entre le sujet et le thérapeute. L'expression thérapeutique inscrit le malade dans un monde d'échanges où il s'engage avec ses émotions, son intimité, ses idées. Le concept d'un espace transitionnel, en référence à Winnicott, nous semble finalement bien illustrer la fonction de l'espace intermédiaire du travail de créativité en thérapie par l'art.

L'homme est un être essentiellement créateur. Le monde se présente à lui comme un objet de connaissance, indispensable pour bouger et agir. La perception que chaque individu a du monde extérieur se façonne à la mesure de sa capacité d'agir sur son environnement pour satisfaire ses besoins fondamentaux. Ce dialogue harmonieux que l'homme établit avec son milieu est source de bien-être et de vitalité. C'est cette relation d'équilibre qui est rompue dans la maladie mentale. L'art présente une image expressive de ce que l'homme perçoit en lui ou autour de lui. La thérapie par l'art est la spécialité qui cherche à aider le malade à comprendre l'organisation de son monde intérieur, grâce à la médiation artistique, pour l'amener à rétablir le contact avec ses potentialités de guérison.

Dans ce chapitre, nous avons retracé les chemins qui relient l'art et la thérapie. La notion de processus créateur nous a semblé l'articulation clé pour entreprendre notre réflexion.

Nous avons d'abord observé comment la faculté créatrice émerge dans la vie psychique dès la naissance et devient essentielle à l'évolution humaine. Par la suite, les travaux de Freud - en particulier sa conception de la sublimation - et ceux de Mélanie Klein - en particulier sa conception de la position dépressive et des élans réparateurs qu'elle engendre - nous ont apporté une clarté nouvelle sur la psychologie de l'acte créateur. Ces connaissances psychodynamiques éclairent la structure psychique de la création, les mouvements de la créativité et le sens de l'édification des oeuvres. La découverte par Freud de la vie fantasmatique inconsciente et du symbolisme ont permis une interprétation psychologique des oeuvres d'art. Ce parcours nous a conduit au territoire commun à l'art et



à la psychanalyse : l'inconscient. La production d'images en thérapie par l'art ne rejoint-elle pas, au même titre que le rêve, la voie royale de l'inconscient ? En cas de maladie mentale, la faculté créatrice peut se montrer inhibée, altérée ou exaltée. La thérapie par l'art peut, grâce à un processus de facilitation, induire une réappropriation de la créativité, favoriser l'expression et contribuer à la guérison du malade.

Enfin, nous avons vu que le projet de la thérapie par l'art requiert la mise en place d'une structure organisatrice et un dispositif formel conçus pour favoriser l'engagement dans le processus expressif créateur et pour gérer dynamiquement les effets d'émergence psychique liés à l'actualisation de l'oeuvre.

Le but de notre prochain chapitre sera d'approfondir ces questions en interrogeant les principes méthodologiques sur lesquels l'art-thérapie doit s'appuyer pour être mise au service des forces de vie de la personne envahie par la souffrance de la maladie mentale.

## **CHAPITRE IV**

### **CONTRIBUTION DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE AU TRAITEMENT DES PSYCHOTIQUES**

Depuis une vingtaine d'années, dans les institutions psychiatriques, la place accordée aux activités d'expression semble se développer. Il est admis que la relation psychothérapeutique puisse s'enrichir de médiations autres que l'échange verbal pour traiter la psychose. Ce chapitre tracera les contours du champ de pratique et de recherche de la thérapie par l'art et illustrera comment ces modalités psychothérapeutiques peuvent s'articuler avec l'économie psychopathologique du malade psychotique dans son traitement.

#### **4.1 Évolution de la compréhension des troubles psychotiques**

Tout le savoir qui s'est développé depuis les premiers psychiatres jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a consisté à décrire les formes des grandes maladies mentales, des « psychoses » qui ont constitué si longtemps l'unique objet de la psychiatrie. On parle actuellement de la « psychose » comme on parlait au XIX<sup>e</sup> siècle du « délire ». C'est qu'il s'agit de cette forme de maladie mentale qui aliène le sujet au point de bouleverser ses rapports avec la réalité. Nous demander ce qu'est la « psychose », c'est donc nous demander ce qui constitue l'essence de la maladie mentale, c'est-à-dire quelle est sa réalité (Ey, 1974, p. 12).

La « psychose » reste une des énigmes majeures de la psychiatrie contemporaine. Son étude ne peut être approfondie et son traitement sérieusement envisagé qu'à partir d'une conception qui valide la réalité de la maladie et précise les indications, les chances et les risques des méthodes thérapeutiques. Il convient donc, pour aborder l'étude des processus psychotiques, de dégager certaines notions théoriques à travers l'histoire du développement des conceptions psychanalytiques.

Dès 1911, avec la publication de la première topique, Freud considère que l'évolution psychotique se fait en deux temps : un premier temps est constitué par le retrait de la libido des investissements objectaux et leurs représentations inconscientes. La libido objectale se transforme en libido narcissique, en se retournant et en investissant le moi du sujet. Dans le cas des schizophrénies, l'abandon des investissements objectaux et le retrait libidinal très profond amènent le patient à un état anobjectal, auto-érotique. A partir de là a lieu une tentative de restauration du monde extérieur, de rétablissement des investissements à l'aide des mécanismes projectifs. Ce rétablissement ne peut alors se faire qu'à travers un vécu délirant ou halluciné, projeté sur le monde des objets. Cette forme de retour du rejeté, avec l'aide des mécanismes de déni et de condensation, permet aux représentations inconciliables de n'être pas reconnues par le moi du sujet. L'énergie pulsionnelle est donc dirigée vers une réalisation plutôt sensitive que motrice, d'où l'importance des attitudes passives dans le narcissisme pathologique (Lecamp, 1994, pp. 1464-1467)

À la différence du rêve, où l'échange se fait librement entre les représentations mentales et leurs symboles verbaux, dans le cas de la psychose, la communication est rompue et l'échange ne peut se faire. Le mot est relié à la trace mnésique de son premier objet. Il y a irruption de processus primaires dans le fonctionnement du moi. Cela permet de comprendre les mécanismes provoquant des troubles de langage et de la pensée. La psychose est par conséquent étroitement liée à une désintégration du moi qui affecte les processus d'adaptation à l'environnement et les défenses contre les pulsions instinctuelles.

Ce n'est qu'après la proposition de la deuxième topique de Freud en 1923 que la définition des trois instances : moi, sur-moi, ça permet une vision plus claire de la dynamique du processus psychotique. Après le tournant de 1920, Freud écrit deux articles fondamentaux : « La névrose et la psychose » (1924) et « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose » (1924). Il y défend cette idée que la psychose consiste en un conflit entre le moi et la réalité, cette dernière se donnant en l'occurrence comme l'équivalent

d'une instance. Le moi a eu à choisir entre les exigences de la réalité et celle du Ça et, à l'encontre de la névrose où c'est à ce dernier que le moi se refuse, dans la psychose, c'est contre la réalité qu'il se dresse. La réalité s'est montrée exigeante et le sujet a rompu avec elle. Dans un deuxième temps le monde extérieur est réinvesti, mais d'une façon délirante, plus conforme au monde fantasmatique du sujet. L'authentique moment psychotique, qui passe le plus souvent inaperçu au profit du délire, c'est ce retrait de l'objet cette « catastrophe intérieure » projetée dans le sentiment de fin du monde.

Parmi les successeurs de Freud, citons Hartmann, qui développe la théorie du moi autonome, et Jacobson qui s'intéresse au concept de représentation de soi, complément du concept de représentation de l'objet. Les troubles psychotiques s'expriment ici sous forme de perte de la distinction entre soi et l'objet. La représentation de soi peut être remplacée par un mélange du soi et de l'objet et affecte le sens de l'identité (Ey, 1974).

Les travaux de Rosenfeld, Bion, Searles (1952 à 1959) précisent que le retrait, le négativisme, l'insensibilité et l'impossibilité de fixer l'attention du psychotique sont autant de modes spécifiques de relation d'objet et non seulement les symptômes d'un retour à un stade autoérotique, anobjectal, tel que Freud l'avait défini (Ey, 1974).

Parmi les nombreuses personnes qui ont travaillé avec les schizophrènes, Freeman, Cameron et McGhie soutiennent que chez le schizophrène, le problème essentiel est celui des limites du moi, qui expliqueraient les troubles des processus de la pensée, les délires et hallucinations. Kernberg (1971), dans son approche de la psychologie du moi, met l'accent sur les fonctions et les structures du moi du malade - y compris ses relations d'objets internes - et sur les éléments de la réalité que le malade conserve.

Les psychanalystes ont une façon commune de présenter la distinction qu'ils font entre névrose et psychose. Alors que l'organisation névrotique représente pour le moi un système qui lui permet de maintenir des relations aménagées avec un objet réel, authentique,

bien que parfois légèrement déformé projectivement, la décompensation psychotique va concrétiser l'impuissance du moi à maintenir une relation objectale authentique. Au cours de la psychose, le moi rompt avec ses objets ou les transforme. Il substitue ses objets fantasmatiques intérieurs aux objets réels. Cette substitution détermine la perte du sens de la réalité.

L'altération de la réalité s'observe au maximum dans la schizophrénie où se trouvent réunis et condensés à peu près tous les mécanismes psychotiques. Le Dr Schweich (1964) définit ainsi les éléments essentiels de l'univers schizophrénique :

- la dissociation vécue et le sentiment du corps morcelé. Le schizophrène ressent les différents éléments de sa pensée et de son corps comme fragmentés, juxtaposés, et ne formant plus un tout. Parfois même, il se sent s'éparpiller dans tous les sens.
- la non-limitation du moi et du non-moi, ce qui est « intérieur » est vécu indistinctement de ce qui est « extérieur ». Le malade se voit sans limite nette avec le monde ambiant. (Dr Schweich, 1964, p. 4)

Ces processus psychopathologiques concernent directement la relation d'objet la plus archaïque, qui est appelée *pré-objectale*, où le sujet n'est pas séparé de l'objet : sujet et objet sont liés symbiotiquement. Cette fusion s'effectue sans médiateur symbolique, c'est-à-dire que si le malade peut exprimer des fantasmes, ceux-ci ne sont pas pour autant vécus et reconnus comme tels. Ils se confondent, pour lui, avec la réalité.

Selon Racamier (1970), un désinvestissement rapide, parfois fulgurant, constitue le mécanisme essentiel des crises psychotiques. Il entraîne une angoisse d'anéantissement panique ; ce désinvestissement porte en même temps sur l'objet, le monde et une partie des fonctions du moi, lesquelles cessent de fonctionner parce qu'elles ne sont plus ou presque plus investies. Il ne reste au moi, pour se défendre, que des moyens extrêmes, comme la projection massive dans l'état de délire, ou l'introjection massive dans la mélancolie.

## 4.2 Rapprochement entre psychose et création artistique

Dans la psychose, l'imaginaire supplante finalement la réalité, expliquant par exemple le rapprochement fréquemment suggéré entre psychose et création artistique. Il est vrai que celle-ci peut être considérée comme une sorte d'espace transitionnel sur lequel viennent s'implanter les fantaisies de l'artiste. Mais ce dernier garde la maîtrise de la matière offerte à l'expression de son talent ; le psychotique, lui a perdu ses limites, ne fait aucun choix : il subit cette effraction de l'imaginaire que l'artiste sait canaliser et sublimer.

La séparation fonctionnelle chez l'artiste entre un *Moi éprouvant* et un *Moi observant* devient structurelle chez le psychotique. Décrite comme clivage, elle fait partie des moyens de défense du Moi face à une réalité intolérable. Les deux parties du Moi deviennent étanches. C'est l'écartèlement entre Soi et l'Autre qui conduit au clivage du Moi. L'irruption délirante avec l'euphorie créatrice qui l'accompagne est le fruit d'un travail consistant en un déplacement projectif des termes clivés du conflit. Recréant le monde, il en annihile les conflits. L'activité créatrice, elle, tout en utilisant ces mêmes processus de disjonction du Moi et de déplacement, projectif, permet d'introduire entre Soi et l'Autre une réalisation objective et un mouvement libidinal. (Rodriguez et Troll, 1990, p. 745)

Freud a déclaré que l'artiste crée un monde de fantaisie parce que ses besoins intérieurs sont trop « violents » pour être satisfaits dans la vie réelle. Les besoins intérieurs des psychotiques sont aussi très violents et l'amènent parfois vers l'art. La plupart des artistes choisissent leurs sujets ; par contre, les psychotiques sont à la merci de leur subconscient, ils ne peuvent choisir, ils doivent illustrer le tourbillon dans lequel ils sont entraînés. L'art du psychotique nous donne une vision directe de l'inconscient lui-même, des craintes irrationnelles, des symboles archaïques et des cauchemars intimes qui sont enfouis au fin fond de notre esprit.

L'art des schizophrènes est extrêmement varié, car cette maladie peut prendre des formes diverses allant de l'apathie morbide jusqu'aux éclats de violence et aux hallucinations. Par essence, l'esprit schizophrénique a tendance à substituer ses imaginations

particulières à un monde perçu cruel et menaçant. L'inconscient accable le monde vulnérable du psychotique. Ce malade vit dans un cauchemar d'images, de symboles et de pensées confuses. Lorsque le schizophrène peint, il cherche à représenter les démons étranges qui hantent son esprit ; ses idées refoulées sont extériorisées sous forme de symboles difficiles à comprendre. Il utilise des couleurs vivantes et contrastées pour représenter ses émotions intenses. Il peut même recouvrir de titres une toile terminée de peur de ne pas avoir réussi à exprimer ses angoisses indicibles. Cet art reflète la maladie, même si le résultat obtenu est riche. Par exemple, les déformations du corps humain, qui reflètent la rupture des relations intrapsychiques du malade, peuvent donner aux peintures l'apparence d'un esthétisme primitif.

#### **4.3 Dynamique du travail avec les psychotiques en thérapie par l'art**

Les troubles du malade psychotique se caractérisent par la très grande difficulté à retrouver une continuité, à tous moments rompue à la fois par les conflits internes et par les rejets externes. Le rôle de la thérapie est d'aider le malade à retrouver son unité. Le psychotique a besoin d'un ancrage dans la réalité palpable pour pouvoir se restructurer. La thérapie par l'art se place sur le même plan que la pensée picturale primitive. La maîtrise magique de la représentation picturale par le malade signale une régression au stade d'adaptation à la réalité au moment de laquelle est survenu le trauma primitif, exigeant une réparation à la phase préverbale dans la plupart des cas. Ainsi, le fait que les modes de pensée et d'expression soient tous les deux sur le même plan que la pensée inconsciente elle-même constitue un avantage.

Les productions d'images du patient sont l'enregistrement objectif de ses processus psychiques. P. Parry- Pousse (1987) écrit :

À l'origine de l'expression psychotique, l'espace est disloqué, déstructuré. Ni fond, ni repères. C'est le temps des bourrages de feuilles, presque automatiques, de répétitions stéréotypées de formes élémentaires, des mosaïques ; moyen de lutte

contre l'angoisse, besoin de combler le vide interne. La dissociation clinique est alors réellement projetée sur la feuille. Les mots « morcellement ~ éclatement » prennent ici tout leur sens. Morceaux de corps épars, corps déformés nous renvoient au vide mental et à l'absence de perception de ses propres limites. Ailleurs un bourrage minutieux tente de colmater les brèches en emprisonnant des morceaux de corps. L'encadrement, et parfois un double contour, renforcent les limites trop floues. Enfin, l'être humain échaudé peut disparaître derrière un masque, très orné mais sans expression, ou se fondre dans un objet inanimé : réification d'un être glacé et immobilisé (p. 1559).

L'oeuvre du psychotique nous donne donc un instantané de son état psychique, un cliché de son vécu profond. Souvent, le tableau peint, il ne le regarde plus. Sa réalisation est une simple décharge, non un travail d'élaboration. Comme corollaire à ces idées s'impose la nécessité d'une méthode de traitement centrée sur l'élaboration mentale en thérapie par l'art.

Dans la thérapie, il s'agit de dépasser l'aspect bénéfique de la créativité elle-même. Le thérapeute doit envisager toute production comme un message potentiel et non comme une expression purement symptomatique. Le spectateur privilégié qu'est le thérapeute par l'art doit associer subjectivité et objectivité. Il est essentiel dans le traitement des psychoses que le thérapeute soit très attentif à l'aspect non verbal du matériel apporté par le malade, car ce matériel renferme souvent le message le plus important de sa part.

La création schizophrénique demeure un moyen de projection, ou plus exactement comme le dit M. Klein (1993), « une forme d'identification projective », où le patient se situe dans l'oeuvre où, l'on retrouve son moi morcelé. Et c'est dans ce processus de projection dans l'oeuvre qu'il y a justement cet effort de rétablissement du moi. Ces mécanismes projectifs de communication des psychotiques semblent une déformation ou une intensification d'un stade précoce de la relation mère-enfant où la « bonne mère » sait instinctivement répondre à l'enfant en calmant son angoisse par son comportement. Il appartient au thérapeute, suivant ses capacités, de recevoir et de comprendre les projections



du patient, puis de les verbaliser, de décider si ces projections peuvent être interprétées et utilisées pour aider le patient.

La thérapie par l'art crée un espace médiatisé qui permet de mobiliser le désir du patient psychotique. La production d'un objet d'art vient articuler le réel de son expérience morcelée aux règles qui gèrent le travail de production. Une telle pratique cadre et donne à la fois un sens au vide que ressent le patient psychotique. Elle soutient la formation de fantasmes qui viennent structurer l'imaginaire. En mobilisant le désir du patient dans une création artistique, elle favorise la réappropriation d'un lieu de désir et de satisfaction et le rétablissement de liens avec autrui.

Pour élargir ce champ d'investigation complexe que constitue le traitement de la psychose, je mentionne le très beau livre de Jean Broustra (1996), *L'expression : psychothérapie et création*. Dans cet ouvrage Broustra précise la place des ateliers d'expression dans le dispositif de soins aux psychotiques et nous parle de sa démarche. Il resitue la place privilégiée des médiations expressives dans son interrogation sur la possibilité, par le biais d'ateliers d'expression pouvant avoir différentes médiations telles que dessin, peinture, collage, vidéo, expression sonore, marionnettes..., d'envisager une psychothérapie des psychoses. Il évoque la « rage » expressive du psychotique et parle d'un possible réaménagement du désir d'une création symbolique novatrice : passage entre une symbolisation rigide, superbement nommée *glaciation symbolique*, et une symbolisation ouverte et inventive. Jean Broustra conclut sur la nécessaire rencontre des expressions thérapeutiques et artistiques lorsqu'elles sont véritablement créatrices.

Dans ce chapitre nous avons tenté de faire une synthèse de la contribution des ateliers d'expression dans la thérapie par l'art au traitement des psychotiques.

Nous avons vu avec Freud, que la théorie de l'inconscient permet de comprendre la signification profonde des psychoses et des névroses. Après avoir repris les conceptions

actuelles de la psychose, le conflit pathogène qui l'entretient et sa signification, nous avons tenté de dégager les mécanismes du moi qui, chez le psychotique, organisent la relation entre le thérapeute et le malade. Ce type de relation du psychotique est défini comme fusionnel, c'est à dire que l'Autre et soi-même ne font qu'un. Il faut se référer ici à cette organisation pré-objectale où « l'objet est investi avant d'être perçu ». Dès lors, que dire de la création chez un psychotique ?

Nous avons questionné les rapports qu'entretiennent création et psychose en limitant notre propos à évoquer en quoi la création picturale peut faire suppléance chez le psychotique. Nous avons vu que l'utilisation d'objets comme intermédiaire dans la relation et l'utilisation de la communication non-verbale sont des éléments qui facilitent l'établissement d'une relation avec ces patients. En thérapie par l'art, il est possible de se rapprocher plus concrètement du monde extérieur et d'offrir au psychotiques la possibilité de s'y relier. Les ateliers d'expression thérapeutiques cherchent à solliciter, reconnaître et soutenir, dans son existence et sa capacité, le moi des malades psychotiques.

## CONCLUSION

Nous avons voulu, au cours de ce travail, étudier le vaste champ des interactions entre art et thérapie. L'acte créateur nous est apparu le plus adéquat pour réaliser cette synthèse en ce qu'il chevauche les processus psychiques à l'oeuvre en art et en thérapie. Nous avons observé la création artistique dans ses motivations pour mieux saisir l'évolution des structures à la base de l'expression chez l'humain. Nous avons pu comprendre comment et pourquoi toute oeuvre d'art est en même temps création et essor du moi créateur. C'est bien à sa vision propre, à sa construction du monde que l'artiste nous fait participer, créant ainsi un lien interpersonnel original. Restait à interroger les processus psychiques à l'oeuvre dans la création artistique des malades pour discerner les pouvoirs re-créateurs de l'expression thérapeutique. La capacité créatrice, en ce qu'elle favorise l'émergence d'images, d'émotions et de fantaisies, s'allie à la démarche thérapeutique, où l'accès du malade à son monde intérieur est indispensable à sa quête de soi. Enfin nous avons mis en relief l'apport de la thérapie par l'art au travail d'élaboration psychique du patient, dans le traitement des psychoses.

Ce travail nous a permis de comprendre que l'art et la thérapie concourent à satisfaire ce même besoin d'établir un dialogue plus humain. Nous avons exploré l'apport tout à la fois créateur et thérapeutique de notre pratique auprès des malades.

Dans cette étude c'est en suivant l'homme dans sa rencontre avec l'art que la convergence des parcours de l'art et de la psychopathologie nous a conduit jusqu'à la psychologie de l'art. Il serait intéressant de poursuivre notre route pour approfondir le lien entre la création en art et la croissance psychique en thérapie par l'art car c'est un champ d'investigation complexe mais extrêmement prometteur.

## BIBLIOGRAPHIE

- Anati, E. (1997). L'Art rupestre dans le monde : L'imaginaire de la préhistoire. Paris : Larousse.
- Auriol, B. (1994). L'état de veille paradoxal : accès à la créativité. Psychologie Médicale, 26, 8, 788.
- Bonnafé, L. (1979). La leçon surréaliste. L'évolution psychiatrique, 44,2, 43-58.
- Broustra, J. (1996). L'expression psychothérapie et création. Paris : ESF éditeur.
- Cadoux, R. (1996). La création comme processus de transformation. Art et Thérapie, 56/57, 27.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1971). Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité. Paris: Payot.
- Ehrenzweig, A. (1974). L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination créatrice. Paris : Gallimard.
- Ey, H. (1974). Discours d'ouverture : réflexions sur la psychose, in Traitements au long cours des états psychotiques. Toulouse : Privat.
- Florence, J. (1997). Art et Thérapie. Bruxelles : Publications des facultés universitaires Saint-Louis.
- Freud, S. (1924/1977). La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose, in Névrose, psychose et perversion (pp.299-303). Paris : PUF.
- Freud, S. (1929/1971). Malaise dans la civilisation. Paris : PUF.
- Freud, S. (1895/1956). Esquisse d'une psychologie scientifique. In La naissance de la psychanalyse (pp.309-396). Paris : PUF.
- Gabail-Guillibert, E. (1992). Créativité, troubles thymiques et thymo-régulateurs. Psychologie Médicale, 24, 6, 555-560.
- Garnier, F., Girard, M. & Escande M. (1984). Problèmes méthodologiques soulevés par l'observation des productions plastiques spontanées des malades mentaux. Psychologie Médicale, 16, 10, 1683-1687.

Garrabé, J. (1979). Prolégomènes à un manifeste de la surpsychiatrie. L'Évolution psychiatrique, 44, 2, 5-27.

Houle, I. (1990). Étude comparative des effets de la thérapie par l'art sur le concept de soi des enfants. Mémoire de maîtrise non publié, Université du Québec, Montréal.

Huyghe, R. (1967). Sens et destin de l'art, t.1 de la préhistoire à l'art roman. Paris : Flammarion.

Huyghe, R. (1955). Dialogue avec le visible. Paris : Flammarion.

Huyghe, R. et Ikeda, D. (1980). La nuit appelle l'aurore : dialogue orient-occident sur la crise contemporaine. Paris : Flammarion.

Huyghe, R., M -A. Descamps & J. Donnars. (1991). Art et créativité. Lavour : Trismégiste.

Klein, J.-P. (1997) L'Art-thérapie. Paris : PUF.

Klein, M. (1968). Envie et gratitude. Paris : Gallimard.

Lecadiou, T. (1994). Essai historique sur le rapport art/rythme. Psychologie médicale, 26, 9, 962-969.

Lecamp, M. (1994). Névrose, psychose et création littéraire, Psychologie Médicale, 26, 14, 1464- 1467.

Ledoux, M. (1984). Valeur thérapeutique de la création artistique. Psychologie Française, 29, 2, 181-187.

Leroi-Gourhan, A. (1964). Le geste et la parole. Technique et langage. Paris : Albin Michel.

Leroi-Gourhan, A. (1965). Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes. Paris : Albin Michel.

Leroi-Gourhan, A (1983). Les chasseurs de la préhistoire. Paris : A.-Métailé.

Maldiney, H. (1986)., De la gestaltung. Psychologie Médicale, 18, 9, 1419-1422.

Maldiney, H. (1994). La peinture au-devant de soi. Art et Thérapie, 50/51, 38-46.

Malraux, A. (1978). L'Intemporel. Paris : Gallimard.

Martin, E. (1994). La préhistoire peut-elle nous éclairer sur l'acte créatif dans ses rapports avec la mémoire ? Psychologie Médicale, 26, 8, 782-783

Morel, G., Aguetz, J., Besnier, J., & Reymond, J. -M. (1993). L'enfance de l'art, Psychologie Médicale, 25, 9, 887-889.

Naumburg, M. (1950). Schizophrenic art : its meaning in psychotherapy. New York : Grune & Stratton.

Parry-Pousse, P. (1987). Survenue de l'autoportrait en pratique d'art-thérapie. Psychologie Médicale, 19, 9, 1559-1960.

Pierre, J. (1987). Surréalisme, déviance et création. Art et Thérapie, 22/23, 38-45.

Pierre, J. (1989). Hommage a Hans Prinzhorn. Art et Thérapie, 30/31, 7-21.

Prinzhorn, H. (1984). Expression de la folie. Paris : Gallimard.

Racamier, P.C. (1970). Le soin institutionnel des psychotiques : nature et fonction. L'information psychiatrique, 46, 8, 745-761.

Réja, M. (1907/1994). L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie. Paris : Mercure de France. Rééd. Nice : Z'édicions.

Rodriguez, J. et Troll, G. (1995). L'art-thérapie. Pratiques techniques et concepts. Paris: Ellébore.

Rodriguez, J. et Troll, G. (1990). Expérimentation en art-thérapie. Soins Psychiatrie, 118/119, 34-39.

Scharbach, H. (1987). Les arts graphiques et la folie. Lyon : Césura.

Schweich, M. (1964). Structure délirante et structure schizophrénique. Communication faite à la Société Française de Psychanalyse.

Séguin, F. (1986). Effet de la thérapie par l'art sur le concept de soi des jeunes adultes. Mémoire de maîtrise non publié, Université du Québec, Montréal.

Sheleen, L. (1997). Réveiller l'imaginaire-Réveiller l'imaginal. Art et Thérapie, 58/59, 53-60.

Spitz, R. A. (1935/1978). De la naissance à la parole. Paris : PUF.

Spoerri, T. (1965). Le monde imagé d'Adolf Wölfli, Psychopathologie de l'expression 5, 1-15.

Turbiaux, M. (1993). Le sens caché des choses. Bulletin de psychologie, tome XLVI, 410, 195-209.

Ulman, E. (1992). A new use of art in psychiatric diagnostic. American Journal of Art Therapy, 30, 78-88.

Ulman, E. (1975). Art therapy in Theory and Practice. New-York : Schocken Books

Veraldi, G. (1972). Psychologie de la création. Paris : Centre d'étude et de promotion de la lecture.

Volmat, R. (1956). L'art psychopathologique. Paris : PUF.

Volmat, R. (1978). Discours présidentiel à la séance d'ouverture du 8<sup>e</sup> congrès international de Psychopathologie de l'Expression de Jérusalem 1976. Confinia psychiatrica, 21, 6-9.

Von Baeyer, W. & Häfner, H. (1964). L'oeuvre de Prinzhorn, base de la psychopathologie de l'expression. Psychopathologie de l'expression, 6, 1-6.

Walter, M. (1992). Approche psychanalytique du processus créatif chez le psychotique. Psychologie Médicale, 24, 6, 571-573.

Wolkowicz, M. -G. (1994). Entretien avec Marie-Claude Joulia. Art et Thérapie, 50/51, 54-64.