



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**Trait(é) du Moi-peau,
impressions en art-thérapie**

Nicole Joron

**Mémoire
présenté
au
Département
d'Art-thérapie**

**Comme exigence partielle en vue de l'obtention
au grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Mars 1991

© Nicole Joron, 1991



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

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

ISBN 0-315-64639-X

Canada

SOMMAIRE

Trait(é) du Moi-peau, impressions en art-thérapie

Nicole Joron

Dans cette thèse, je travaillerai l'idée du Moi-peau élaborée par Didier Anzieu et de son appropriation à l'art-thérapie. J'envisage la question du Moi-peau d'une manière spéculative et je me fais une conception personnelle de la théorie. Je débute par des évocations rétrospectives du Moi dans une perspective réelle et humaine, c'est-à-dire par le corps. J'étudie particulièrement le concept du Moi-peau d'Anzieu et des fonctions du Moi-peau chez la personne normale. A partir de ces fondements théoriques, et d'une perspective en art-thérapie, j'interprète, analyse et je pose les questions suivantes : la toile, la feuille deviennent-elles des substituts de peau? Est-ce que l'art-thérapie suscite le réaménagement des limites du Moi-peau? Est-ce que la surface, toile de fond, favorise l'intégrité de l'enveloppe corporelle? Et garantit-elle l'intégrité du contenu psychique? Quelle est la portée de l'acte créateur sur la surface de contacts? En dernier lieu, il résulte de nouvelles ressources d'analyse pour l'art-thérapie.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux et celles qui m'ont fournie des remarques, commentaires et suggestions. Je remercie spécialement Mesdames Jennifer Rodrigues et Coleen Gold, Dr. Marike Finlay, du programme de Littérature comparée de l'Université McGill, Dr. Élisabeth Bigras, de la Faculté de Médecine de l'Université McGill et Dr. Guy E. Joron.

Je remercie de tout coeur Mesdames Nathalie Courville et Hélène Beauchemin, qui m'ont apporté une aide très appréciable dans la révision du texte. Je remercie également Monsieur Simon Labelle pour avoir collaboré à la mise en page de ce présent document.

J'exprime ma gratitude à mes ami(e)s pour leur compréhension et leur patience tout au cours de la rédaction du mémoire.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

	Pages
III.1 Prison (dessin)	63
III.2 Pieuvre (dessin, pastels)	63
III.3 A-B-C-D (peinture acrylique)	65
III.4 A-Z (dessin, pastels)	65
III.5 en haut, Scène d'un rêve (peinture acrylique)	68
en bas, Le pédalo (peinture acrylique)	
III.6 en haut, Moulin à eau (dessin, pastels)	68
en bas, Don Quichotte et les moulins à vent (dessin, pastels)	
III.7 sculpture (papier et pastels)	69
III.8 Lit douillet (collage)	70
III.9 (peinture digitale)	72
III.10 Les nymphéas (peinture digitale)	72
III.11 Le banc de corail (peinture digitale)	73
III.12 (peinture digitale)	74
III.13 (peinture digitale et bâtons)	75
III.14 Tu ne tueras point (peinture digitale)	76
III.15 Le piano (peinture digitale)	76
III.16 (peinture digitale)	77
III.17 (peinture digitale)	78
III.18 (peinture digitale)	78
III.19 ! ETC...? (collage et peinture acrylique)	80
III.20 (peinture acrylique)	81
III.21 La poupée gonflable psychédélique (peinture acrylique)	82
III.22 L'hybride (peinture acrylique)	83
III.23 (peinture acrylique)	84

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
Chapitre I	4
1.0 Le Moi et la peau	4
1.1 Les précurseurs du Moi-peau ou du concept d'enveloppe psychique	4
1.1.1 La surface du Moi de Freud	5
1.1.2 Les frontières du Moi énoncées par Federn	10
1.1.3 Le dehors et le dedans	13
1.1.4 La fonction contenante	14
1.1.5 La pulsion d'attachement de Bowlby	18
1.1.6 La relation mère-enfant par le "holding" et le "handling", et le Moi corporel	19
1.2 L'étude de la peau	21
1.2.1 Sa morphologie	22
1.2.2 Sa physiologie : ses propriétés physiques, fonctionnelles et biodynamiques	24
1.2.3 La petite histoire de la peau : Montagu et Thévoz	27
Chapitre II	32
2.0 Le Moi-peau ou le rôle de la peau chez la personne normale	32
2.1 Le développement de la théorie du Moi-peau d'Anzieu	32
2.2 Les enveloppes narcissique et masochiste	34
2.3 Les neuf fonctions du Moi-peau	38
2.3.1 Maintenance	38
2.3.2 Contenance	40

2.3.3 Pare-excitation	41
2.3.4 Individuation	42
2.3.5 Intersensorialité	43
2.3.6 Soutien de l'excitation sexuelle	44
2.3.7 Recharge libidinale	45
2.3.8 Inscription des traces	46
2.3.9 Autodestruction	48
Chapitre III	51
3.0 Les ressources du Moi-peau en art-thérapie	51
3.1 L'aire transitionnelle au Moi-peau	51
3.1.1 La fonction cadre	55
3.1.2 La fonction conteneur	57
3.1.3 La fonction transitionnelle ou l'espace potentiel	58
3.2 Un Moi-peau pour l'art-thérapie	59
3.2.1 La toile comme zone de transfert pour revivre le trauma	61
a) Description des séances d'art-thérapie	62
b) Analyse du transfert	85
3.2.2 La toile comme substitut de peau	104
3.2.3 L'art-thérapie pour exprimer le Moi-peau blessé	112
3.2.4 Le traitement de la surface	122
Conclusion	127
Bibliographie	129

Introduction

En 1988, Didier Anzieu est venu à Montréal donner une conférence ayant pour thème Le Moi-peau et les enveloppes psychiques. Monsieur Anzieu avait débuté son discours en citant l'œuvre de Bacon pour tisser un lien entre la créativité primaire et la perception projective. Puis, le conférencier avait élaboré le concept du Moi-peau en donnant des exemples tirés de sa relation analyste-analysant. Cependant, une question se posait, était-il possible d'apporter une autre interprétation du Moi-peau au sujet d'une œuvre picturale?

Quand est venu le temps de rédiger ce mémoire, il nous a semblé opportun de présenter le Moi-peau d'Anzieu et de concevoir une interprétation de la théorie en art-thérapie.

Le présent travail se divise en trois parties. Le premier chapitre est consacré aux constituantes du Moi-peau, c'est-à-dire aux écrits analytiques déterminants pour Anzieu et aux aspects physiologique et culturel de la peau. Plusieurs concepts analytiques provenant de champs divers décrivent soit l'importance du contact dans la vie du bébé soit le Moi né des sensations corporelles. Les précurseurs de la théorie du Moi-peau sont Freud, Federn, Klein, Bion, Meltzer, Bick, Winnicott et Bowlby. A partir de la surface du Moi avancée par Freud et d'autres articles du père de la psychanalyse, nous retracerons la naissance de l'enveloppe psychique et de certaines fonctions du Moi-peau. Les frontières du Moi énoncées par Federn serviront, pour leur part, de base pour l'élaboration d'une psychologie du Moi et pour construire la théorie du Moi-peau. De la théorie kleinienne nous retiendrons les frontières du corps. Bick, Bion et Meltzer, disciples kleinien, nous serviront à élaborer la fonction

contenance de la mère. Et, par Winnicott, nous découvrirons que la relation enfant-mère satisfaisante établit une base psychique importante dans le développement futur de l'enfant et de son Moi corporel - les termes de "holding" et de "handling" seront décrits. La pulsion d'attachement de Bowlby soutiendra l'importance de la relation intime bébé-mère.

Ensuite, l'étude de la peau physique sera différenciée de celle de la peau psychique. Dans ce point, nous étudierons la morphologie et la physiologie de la peau. Deux perspectives anthropologiques de la peau dans l'espèce humaine suivront : la petite histoire de la peau par Montagu et l'expression du corps et de sa représentation, particulièrement dans les arts visuels, par Thévoz.

Dans le deuxième chapitre, l'œuvre de Didier Anzieu sera décrite, c'est-à-dire que nous expliquerons le Moi-peau et ses fonctions. Le Moi-peau englobe aussi deux caractéristiques : les versants narcissique et masochiste. Le masochisme a en commun avec le narcissisme le fantasme originaire d'une peau commune avec la mère. L'enveloppe psychique de la peau comprend neuf fonctions qui permettent une interprétation des signifiants formels et qui représentent une lutte pour la survie psychique. Tous ces éléments qui constituent le Moi-peau seront analysés dans ce chapitre.

Dans le troisième chapitre, l'auteure unira les deux premiers chapitres et tentera d'appliquer les notions analytiques du Moi-peau à l'art-thérapie. En premier lieu, nous présenterons l'aire transitionnelle comme le cadre analytique souple où il sera possible d'établir et de maintenir une sécurité symbiotique avant de pouvoir s'autonomiser. Les rapports du Moi-peau à l'aire transitionnelle seront établis et nous associerons brièvement des éléments d'art-thérapie dans ce cadre analytique.

Ensuite, nous développerons le phénomène psychothérapeutique à travers les arts visuels. Dans tout genre de thérapie, des émotions et des désirs sont ressentis par la personne envers la thérapeute; ceci est perçu comme une réanimation d'expériences passées appelée le transfert. Le transfert en art-thérapie est épaulé d'un symbolisme visuel, il peut se retrouver déguisé dans l'image. En plus, la toile ou la feuille peut devenir une zone de transfert. Plusieurs images seront intégrées au discours pour mieux comprendre le transfert du jeune homme présenté dans cette partie. Puis, nous considérerons la toile comme substitut de peau. Nous verrons si la toile recueille les traces et les empreintes les plus primitives.

Le prochain point traitera de la projection sensorielle et fantasmatique en art-thérapie et de l'expression du Moi-peau blessé. Et, nous terminerons par les éléments picturaux qui composent une œuvre. Dans ce point, nous distinguerons l'acte créateur et ses valeurs corporelles de la projection bidimensionnelle symbolique. Nous verrons où se situe le Moi-peau dans une telle représentation-action de l'art.

1.0 Le Moi et la peau

Ce chapitre est consacré aux constituantes du Moi-peau, c'est-à-dire aux écrits analytiques déterminants pour Anzieu et aux aspects physiologique et anthropologique de la peau. En premier lieu, Anzieu a développé son concept des enveloppes psychiques, du Moi-peau particulièrement, à partir d'observations cliniques et de concepts analytiques provenant de champs divers. Anzieu introduit un concept du Moi en portant un intérêt aux études sur l'attachement (Bowlby), aux termes de "holding" et "handling" (Winnicott) et aux écrits de Freud, Federn, Bick, Bion, Meltzer et Klein pour discerner le Moi et les premières expériences de l'enfant. En deuxième lieu, il importe de définir la peau en tant que matériau afin de bien la distinguer du concept psychique du Moi-peau. Puis, suit une brève histoire de la peau humaine sous ses angles anthropologique et artistique pour montrer ses évolutions, ses répressions, ses codes symboliques, etc.

1.1 Les précurseurs du Moi-peau ou du concept d'enveloppe psychique

La théorie freudienne sur le développement psychique humain est basée sur les stades libidinaux. Le premier stade, le mouvement oral, met en action le système oro-digestif, l'absorption alimentaire et il devient «la première forme de l'objectivisation de la libido du soi» (Luquet1962:207). Le stade oral suppose aussi les processus d'introjection. Toutefois, il est à noter que Freud mentionne le plaisir de la réplétion dans l'activité orale du boire. Ce plaisir des boires donne la sensation d'une masse centrale dans le petit corps, il fait vivre l'expérience d'être

repu, d'être plein chez le nourrisson. Blotti affectueusement dans le giron maternel, le bébé est nourri et heureux. Nous nous apercevons plus loin que les expériences bonifiantes du mouvement oral du Moi incluent également les sensations cutanées.

Même l'oeuvre détaillée de Pierre Luquet (1962) sur Les identifications précoces dans la structuration et la restructuration du Moi indique l'assimilation de la peau dans l'oralité : «Introjecter oralement la mère caressante, c'est rendre le Moi capable d'investir la fonction et l'objet (être caressé, se caresser, caresser l'autre)» (Luquet 1962:187). Ce dit mouvement introjectif semble hésiter entre la peau et la bouche! Signalons en passant que la libido objectale ici transformée en libido narcissique confond deux zones et, comme nous le verrons plus tard dans le deuxième chapitre, le versant narcissique de la peau se distingue de la zone érogène oral.

Désormais, nous savons que le mouvement oral du Moi prime dans la littérature psychanalytique. D'un autre côté, la prépondérance du Moi oral n'éteindra pas l'évocation et le devenir d'un Moi membrane, d'un Moi corporel, d'un Moi plus précoce. Il reste maintenant à présenter ceux qui préparent la venue du Moi-peau.

1.1.1 La surface du Moi de Freud

Nous commençons par Freud, le père de la psychanalyse. Les textes choisis proviennent du *Moi-peau* d'Anzieu. Ce dernier maîtrise bien l'oeuvre monumentale de Freud et découvre l'anticipation du Moi-peau dans la description de l'appareil psychique et dans la notion des barrières de contact.

L'appareil psychique s'articule de systèmes et de sous-systèmes qui définissent l'espace psychique. Le système des barrières de contact consiste à soutenir des quantités psychiques amassées. Les barrières de contact participent de multiples façons au fonctionnement psychique. Anzieu commente cette idée : « Le concept en est surprenant : c'est le paradoxe d'une barrière qui ferme le passage parce qu'elle est en contact et qui, pour cette raison, permet en partie le passage » (Anzieu 1985:74).

En plus, «les propriétés des barrières de contact sont nombreuses et capitales pour le fonctionnement psychique» (Anzieu 1985:75). Les propriétés du complexe peuvent se voir sous forme d'enchaînement : tout d'abord, le stockage de quantités s'effectue, ensuite le frayage est rendu possible grâce à la souplesse des barrières, cette étape est suivie d'un rétablissement de la résistance ce qui permet une répartition d'énergie. L'écran de pare-excitations couvre la couche de barrières de contact. Sa structure de tamis trie la quantité et la qualité des excitations que les barrières de contact recevront. Les barrières de contact filtrent aussi la qualité, «elles servent à séparer la quantité de la qualité et à amener à la conscience la perception des qualités sensibles, notamment du plaisir et de la douleur» (Anzieu 1985:79).

Ainsi, les barrières de contact séparent les instances de l'inconscient du conscient, elles discernent la mémoire de la perception et elles filtrent la quantité de la qualité. La description de la couche des barrières de contact suggère l'idée d'une enveloppe à double face : une, interne, tournée vers le noyau et appelée le réseau maillé, et l'autre, externe, exposée aux excitations, nommée l'écran pare-quantités.

Anzieu désignera ces deux faces de l'enveloppe par les noms de surface d'inscription et d'écran de pare-excitations.

Freud ajoute la notion d'aspect corporel et de la surface du Moi dans son ouvrage le Moi et le Ça (Freud S.E. 1961, Vol.19) : «[...] la conscience est la surface de l'appareil psychique, c'est-à-dire que nous l'avons attribuée comme fonction à un système qui, spatialement est le premier en partant du monde extérieur» (Freud cité par Anzieu 1985:81). Le schéma établi par Freud montre une ligne contour enveloppant le Moi et le Ça. Une partie de cette surface, celle du Moi, perçoit la réalité extérieure, elle capte et transmet les messages. Freud différencie le Moi du Ça, toutefois ces deux éléments se confondent dans le noyau. Le Moi se distingue du Ça par sa modification née des influences du système de Pcpt-Cs. En plus, les modes de perception du Moi ressemblent à ceux de la peau, ils possèdent les sensibilités active et passive du toucher. Dans le même article Freud ajoute : «Le Moi est avant tout un Moi corporel (*Körperliches*), il n'est pas seulement un être de surface (*Oberflächewesen*) mais il est lui-même la projection d'une surface» (Freud cité par Anzieu 1985:83). Et Freud s'explique par une note :

«Autrement dit, le Moi dérive en dernier ressort des sensations corporelles, principalement de celles qui ont leur source dans la surface du corps. On peut le considérer comme la projection mentale de la surface (*surface*) du corps, en plus de la considérer, comme nous l'avons vu plus haut, comme représentant la superficie (*superficies*) de l'appareil psychique».
(Freud cité par Anzieu 1985:83)

A partir de tels énoncés, Anzieu propose un Moi-peau pour le Moi originaire décrit par Freud. Anzieu souligne que Freud ne tient pas compte des propriétés respiratoires de la peau et de sa sensibilité aux températures qui

existent dans l'expérience corporelle. Anzieu pousse la notion de la peau comme enveloppe psychique en lui donnant une fonction de contenant et en combinant la relation contenant-contenu de Bion décrite plus loin. Ensuite, Anzieu développe l'idée freudienne de la double perception tactile du Moi : «On peut penser que ce dédoublement inhérent aux sensations tactiles prépare le dédoublement réflexif du Moi conscient venu s'étayer sur l'expérience tactile» (Anzieu 1985:83).

Anzieu joint au schéma topographique de l'appareil psychique apparu dans le Moi et le Ça, les deux modifications de 1932-33 dans La décomposition de la personnalité psychique. Freud inclut le Surmoi dans le Moi, le Surmoi occupe une partie délimitée de la surface du Moi suggérant un double rapport du Surmoi, c'est-à-dire, des liens externes et internes face au Moi. Le remaniement du Surmoi ou le passage du Surmoi de l'extérieur à l'intérieur de la «calotte acoustique» incite Anzieu à «décrire un type différent d'organisation psycho-pathologique, dans lequel le Surmoi tend à se faire coextensif de toute la surface du Moi et se substituer à lui comme enveloppe psychique»(Anzieu 1985:84).

Le deuxième changement dans le schéma topographique de 1932 est «l'ouverture vers le bas de l'enveloppe» laissant deviner que les pulsions du Ça peuvent empêcher la complétude de l'enveloppe psychique. Le Moi éprouvé par la discontinuité de l'enveloppe verra le Ça se proposer comme enveloppe totale. Les altérations de la surface amèneront, selon Anzieu, des caractéristiques cliniques variées qui exigeront des interprétations adéquates en corrélation avec la surface occupée par les instances, comme ce sera le cas avec le moi-peau passoire.

Une des dernières descriptions de l'appareil psychique est donnée dans Notice sur le Bloc magique (Freud S.E. 1961, Vol.19). Dans cet article de 1925, Freud fait le parallèle entre l'appareil mental et ses fonctions de perception, et le bloc magique. Ce dernier constitué de deux couches procure une surface réceptive, le celluloïd, et une surface enregistrant des traces permanentes, la couche cirée. L'appareil mental, lui, se compose d'un système de Pcpt-Cs qui reçoit les perceptions mais ne les retient pas puisqu'il doit rester réceptif et "libre". Cependant, les excitations sont aussi captées par le système mnémonique qui gardera des traces permanentes des excitations. L'analogie entre le système de perception et le bloc magique conduit Freud à une nouvelle représentation de l'appareil perceptif. Anzieu résume ces caractéristiques :

«- La structure en double feuillet de Moi ; le feuillet superficiel en celluloïd figurant le pare-excitation (cf. la carapace, le cuir, la fourrure) ; le feuillet du dessous, en papier ciré, figurant la réception sensorielle des excitations exogènes et l'inscription de leurs traces sur le tableau de cire.

«- La différenciation, interne du Moi, de la perception (consciente) comme surface vigilante et sensible (le feuillet de celluloïd) mais qui ne conserve pas, et de la mémoire (préconsciente) qui enregistre et conserve les inscriptions (le tableau de cire).

«- L'investissement endogène, c'est-à-dire pulsionnel, du système du Moi par le Ça ; cet investissement qui est «périodique», «allume et éteint» la conscience, voue celle-ci à la discontinuité et fournit au Moi une représentation primaire du temps». (Anzieu 1985:85)

En ajout à l'original, Anzieu développe le concept du temps spécifique au Moi, concept qui lui semble négligé par Freud :

«[...]en suggérant que le Moi acquiert le sentiment de sa continuité temporelle dans la mesure où le Moi-peau se constitue comme une enveloppe suffisamment souple aux interactions de l'entourage et suffisamment contenante de ce qui devient alors des contenus psychiques». (Anzieu 1985:85)

Freud propose des concepts prégnants de la surface du Moi qui constituent, comme un prélude, le début d'une œuvre. L'autre précurseur du Moi-peau qui se joint à Freud est Federn.

1.1.2 Les frontières du Moi énoncées par Federn

Paul Federn suit la structure freudienne du Moi en tant qu'interface et ses études s'engagent dans les états du Moi et leurs limites. Federn s'est concentré sur les sentiments du Moi et les sensations des frontières du Moi dans *La psychologie du Moi et les psychoses*, tout particulièrement dans son chapitre sur les rêves.

Les postulats de base pour une psychologie du Moi émis dans L'éveil du Moi dans les rêves (Federn 1979:97-103) fournissent des relations corporelles et mentales du Moi fort enrichissantes. Premièrement, Federn croit à l'existence du sentiment du Moi dès le début de la vie «bien qu'il soit tout d'abord vague et pauvre en contenu» (Federn 1979:298). Sa définition phénoménologique du Moi est la suivante : «le Moi est senti et connu par l'individu comme la *continuité* durable ou récurrente de la vie corporelle et mentale du point de vue du temps, de l'espace et de la causalité, et il est senti et appréhendé par lui comme unité»

(Federn 1979:101). La dynamique du Moi se définit par des mot-clés : temps-continuité, espace-unité et causalité. Le sentiment du Moi lié au corps s'acquiert graduellement par les expériences corporelles et celles-ci sont intégrées dans le Moi. Le sentiment mental du Moi constitue et protège l'identité du sujet.

Nous avons dit plus haut que Federn s'est intéressé aux états et sentiments du Moi dans les rêves. En arrêtant son attention au fonctionnement du Moi avant, dans et après le sommeil, Federn a discerné les différents rapports du Moi à la conscience, au préconscient, à l'inconscient et au monde extérieur. Federn remarque que la sensation de la frontière du Moi change et que les limites du Moi psychique et du Moi corporel subissent des fluctuations (et nous verrons plus tard le rôle de l'investissement libidinal dans les variations du Moi). Les études de Federn sur les rêves fondent la théorie sur les sentiments de frontières du Moi et sur les manifestations variées du Moi. Federn réalise qu'au moment de l'endormissement de tout individu, il y a une dissociation du sentiment psychique et du sentiment corporel du Moi. Il observe aussi que le retrait d'investissement du Moi se différencie du retrait d'investissement du Surmoi. Maintenant dans le déroulement du rêve, le Moi se ressent mentalement ou corporellement selon que l'investissement libidinal a eu lieu dans l'objet désiré ou dans le corps.

L'investissement de la libido se manifeste aussi en rapport au monde extérieur, habituellement entre le Moi et les objets extérieurs. Toutefois, l'énergie libidinale peut s'étendre au point de s'ingérer à la frontière du Moi et donner une sensation d'extase ou d'étrangeté.

«Quand une frontière du Moi est chargée de sentiment libidinal intense, mais n'est pas appréhendée dans son contenu, le résultat est un sentiment d'extase; quand d'un autre côté il est seulement appréhendé et non

senti, un sentiment d'étrangeté survient».
(Federn 1979:102).

L'investissement libidinal à la frontière participe à la «pleine réalité» dans le cas où l'objet extérieur a un impact simultané sur les frontières du Moi mental et corporel qui auront la même impression de l'objet. L'investissement libidinal contribue à la conscience du sujet par rapport au monde extérieur. La sensation de la frontière du Moi est éprouvée à chaque changement d'investissement libidinal. Ainsi, l'investissement libidinal participe aux fluctuations et aux variations des limites du Moi. De surcroît, la libido prend part au narcissisme et au sentiment du Moi. L'œuvre de Federn ne s'étale pas sur l'apport narcissique de la libido, mais elle mentionne sa participation. En tout dernier, Federn utilisera le refoulement pour conserver l'énergie libidinale et pour la ramener à la frontière du Moi entre la réalité mentale et la réalité externe. «Le refoulement ne porte pas seulement sur les représentations fantasmatiques. Il s'exerce aussi sur les états du Moi» (Anzieu 1985:93). Federn traitera la psychose en stimulant la création et la conservation des refoulements du psychotique pour prendre conscience des frontières du Moi.

Federn et Freud ont donc préparé la venue d'Anzieu. Par contre, plusieurs disciples freudiens ont collaboré au développement du Moi. Du grand concours de psychanalystes, quelques-uns influenceront l'idée du Moi-peau. Les points suivants semblent aborder des concepts différents qui forment un mélisme psychanalytique propre à l'émergence du Moi-peau.

1.1.3 Le dehors et le dedans

Mélanie Klein assume que le Moi existe dès la naissance de l'enfant, que le Moi possède une frontière et qu'il peut identifier les objets. Le développement du Moi a lieu grâce à des processus inconscients d'introjection et de projection donnant lieu à l'intégration du Soi et du monde externe. L'introjection est au service des pulsions de vie et encourage le Moi à instituer des expériences de vie. «L'introjection du sein nourrissant de la mère pose le fondement de tout processus d'internalisation» (Luquet 1962:151). Pour Klein la force du Moi est en partie maintenue et gardée en processus grâce au comportement maternel. L'activité et l'interaction continuelle entre l'introjection et la projection composent le monde interne et la réalité externe (Meltzer 1987:21-30).

En ce qui a trait à l'intégration du Moi, celle-ci présente des changements d'état d'intégration à celui de fragmentation. Ceci serait dû à la faible force de cohésion du Moi à se garder entier et uni (Hinshelwood 1989). Si l'on retient cette hypothèse, comment est-il possible pour un Moi fragmenté d'utiliser les fonctions d'introjection et de projection quand ces fonctions nécessitent un certain degré de stabilité du Moi et une notion de limite pour exister?

De surcroît, les modèles d'introjection et de projection démontrent le dedans et le dehors par le monde des relations d'objet interne et par les relations d'objet externe. Nous pouvons ajouter que «les positions «schizo-paranoïde» et «dépressive» deviennent des espaces de relations objectales» (Meltzer 1987:23). Par ricochet, une limite doit exister pour pouvoir distinguer le dehors du dedans. La théorie kleinienne reste mystérieuse sur ce point, même si elle fait allusion à une limite. Voilà le hic. Klein sous-entend la frontière, n'éclaircit pas cette notion, la laissant ainsi aux confins de l'obscurité.

1.1.4 La fonction contenant

Les auteurs suivants se joignent à l'école kleinienne et empruntent les voies de l'introjection et de la projection. Les trois psychanalystes, Bick, Bion et Meltzer situent leurs idées dans les deux premières années de la vie de l'enfant et conviennent que la relation mère-enfant compte beaucoup dans le développement normal du Moi.

Esther Bick observe la relation mère-enfant et remarque que les contacts de peau sont très fréquents. La constatation de la stimulation de la peau du poupon engendre son hypothèse de la primauté des contacts cutanés chez l'enfant et du rôle de la peau dans les premières introjections du Moi (Bick 1968).

Le premier objet, ici la mère, donne à l'enfant la sensation d'exister, d'avoir une identité. La mère contient passivement la personnalité du poupon. La fonction d'introjection chez l'enfant débute par les sensations cutanées qui éveillent des fantasmes d'un objet contenant qui réunira les parties de sa personnalité (Hinshelwood 1989). A cet effet, l'enfant recherche les moments privilégiés avec sa mère, il tient aux boires durant lesquels les expériences tactiles et olfactives sont maximales. Le soutien de la mère, dans le sens de "holding", permet au nourrisson d'introjecter l'objet et d'acquérir par identification la fonction de contenant de la mère (de Saugy 1985:89). Car la première introjection est l'introjection d'un objet qui pourvoit un espace dans lequel les objets peuvent être introjectés. A cette fin, le poupon découvre sa propre fonction contenant dans l'expérience répétée de la tétée, en prenant le mamelon ou la tétine dans sa bouche. Ici la surface interne de la bouche affirme la notion de la peau en tant que limite et contenant.

A partir de l'introjection d'un objet externe contenant, l'enfant développe son enveloppe psychique qui délimitera un espace contenant où seront réunies passivement les parties de sa personnalité dans leur forme primitive. Ce lieu permettra une communication entre ces parties du Soi. En liaison avec l'enveloppe psychique, les qualités de peau psychique sont formées par les qualités de l'expérience de l'allaitement (de Saugy 1985:90). Assurément, la réceptivité de la mère et l'appivoisement émotif du duo mère-enfant jouent un rôle primordial dans la formation de la peau-frontière.

La formation d'une enveloppe psychique définit une limite ou une surface à rapports doubles qui sépare l'espace interne de l'espace extérieur. (Ces deux espaces seront imaginés avant leur acquisition). L'espace interne logera le monde psychique et le concept d'espace extérieur englobera le monde perceptif, tous deux truffés de fantasmes. En ayant son propre contenant, l'enfant obtient un espace interne essentiel pour surmonter les angoisses d'annihilation et de destruction (Bick 1968:484).

Par contre, il peut y avoir des imperfections dans le développement de l'enveloppe. D'ailleurs, les manques formeront la seconde peau. Bick se réfère à la peau substitutive des muscles ou des mots, un intérimaire de la fonction primaire de la peau. Toutefois, le substitut indiquera des défaillances d'organisations mentales, des états de non-intégration, d'identité confuse et un comportement pseudo-indépendant (Bick 1968).

Wilfred Bion utilise l'idée du contenant et des contacts cutanés de Bick, mais il a surtout élaboré une théorie sur le conteneur qui dérive de l'identification projective et de la relation mère-enfant. Selon l'auteur, le contact

émotif est le fruit de la liaison amoureuse mère-enfant et le rapport corporel engage un mode de communication vital dans le développement du couple (Hinshelwood 1989).

Bion explique que la fonction réceptive de la mère, qu'il nomme rêverie, procure à l'enfant un contenant où le phénomène de l'identification projective a lieu. Bion reconnaît une identification projective dont la motivation est de communiquer l'état mental ou l'anxiété du poupon et non d'expulser violemment l'état souffrant de l'être à l'extérieur. En gros, la rêverie maternelle contient les projections du poupon et les modifie afin que le bébé puisse incorporer l'objet contenu et modéré. La stabilité mentale de l'enfant provient de sa tolérance à l'objet altéré (Hinshelwood 1989).

Déjà par le contact maternel, le nourrisson découvre ce que c'est d'être tenu et contenu par la mère. La capacité de rêverie de la mère permet au bébé de (se) former une enveloppe qui recevra par l'identification projective, les aspects communs de l'objet et qui intégrera ses expériences futures. A partir de la relation contenant-contenu, l'enfant apprendra à transformer ses expériences, à organiser les éléments psychiques de son espace interne et à trouver des mots équivalents à ses sensations et à ses émotions. Il semblerait que l'enfant insère le principe de conversion de la rêverie dans son processus mental, une prolongation du contenant-contenu (Sandri 1989:494).

Toute la théorie contenant-contenu de Bion est basée sur le facteur évolutif de l'union de deux éléments, l'un contenant l'autre, et produisant un troisième élément. La relation contenant-contenu s'applique au lien thérapeutique, à l'appareil mental, aux relations interpersonnelles dans la vie sociale. La relation contenant-contenu, la fonction réceptive du thérapeute, le

lien thérapeute-analysé seront vus plus loin dans le chapitre sur l'aire transitionnelle au Moi-peau (Hinshelwood 1989).

Donald Meltzer reprend le concept de Bick, celui de l'enveloppe psychique de la peau pour maintenir l'intégration de base du Soi. L'acquisition de la fonction de contenant est le résultat du développement d'une identification à la mère. Le contact corporel stimule le développement physique et psychique de la peau. La peau est perçue comme une zone érogène narcissiquement investie par les soins maternels (Meltzer 1971:75).

Meltzer prolonge la fonction de contenant de la mère par le concept de «sein-toilettes». Celui-ci apparaît sous un mode d'identification projective massive dans le processus analytique à l'étape des confusions géographiques. Le «sein-toilettes» est perçu comme représentation primitive de la mère. Meltzer propose un concept suivant les termes de projection de Klein et Bion. Le «sein-toilettes» présente le besoin primaire de l'enfant d'avoir un objet extérieur qui contiendra ses angoisses projetées. Plus tard, l'enfant intégrera par introjection «les objets restaurés et les parties du Soi soulagées» (Meltzer 1971:83). L'auteur indique la nécessité d'un contenant qui recevra les parties expulsées de l'identité infantile, sa détresse psychique, et constituera la relation d'objet partiel (Meltzer 1971:81-83).

L'idée de la peau revient dans «les confusions de zones et de modes» et «le complexe d'Œdipe dans ses formes génitales et pré-génitales» (Meltzer 1971:88). Ces termes se joignent dans le transfert et s'accompagnent «d'excitation et de recherche de satisfaction sensuelle» (Meltzer 1971:100).

«La peau s'affirme comme zone ou organe de plein droit, en tant que distincte des orifices du corps, et réclame son accès à la génitalisation par le chatouillement, les caresses, les bains chauds, les bains de soleil, les piquements, les égratignures, etc». (Meltzer 1971:94)

Nous devons souligner que Meltzer accorde une propriété érogène à la peau et il la considère comme une zone à la recherche de satisfactions sensuelles et sexuelles. Nous précisons que l'accès à la génitalisation de la peau donné par Federn contribuera aussi à la formation de la couche érogène du narcissisme du Moi-peau et de son versant narcissique.

1.1.5 La pulsion d'attachement de Bowlby

John Bowlby attaque le sujet du rapport corporel chez les êtres humains en étudiant les comportements des espèces animales. Son approche éthologique soutient sa théorie de la pulsion d'attachement. Bowlby considère que la pulsion d'attachement est indépendante de la pulsion orale et du don de la nourriture. Le plaisir du contact du corps maternel et de l'étreinte forme la base de l'attachement. Bowlby distingue cinq réactions menant au comportement d'attachement : les pleurs et le sourire contribuent au rapprochement de la mère et au maintien physique de la mère, les comportements de suivre la mère et de s'agripper à elle ont pour effet de tenir celle-ci près du bébé, et la succion non nutritionnelle ou l'appel amènent la mère vers le bébé. Bowlby constate que le comportement d'attachement procure à l'enfant une forme d'homéostasie, un réconfort au contact d'une peau.

En plus, le maintien d'une mère accessible sécurise l'enfant, et la pulsion d'attachement joue une fonction de protection pour l'enfant (Bowlby 1978:247-329).

Le dialogue corporel (adéquat physiquement et affectivement) entre la mère et l'enfant définit un maternage essentiel pour le développement futur du bébé. Bowlby a étudié les effets de privation de maternage et il a remarqué un grand désarroi chez les enfants abandonnés ou privés du bienfait maternel. L'auteur rapporte que la fréquence de telles privations peut entraîner des perturbations chez l'enfant (Bowlby 1978:247-329).

1.1.6 La relation mère-enfant par le "holding" et le "handling", et le Moi corporel

Deux écrits majeurs de Donald Winnicott, La théorie sur la relation parent-enfant (1960) et L'intégration du Moi (1962), présentent l'importance de l'expérience corporelle de l'enfant et de son rapport avec le développement psychologique de l'enfant. L'intégration du Moi tient du "holding" et la personnalisation du Moi relève du "handling". L'intégration du Moi est étroitement liée au narcissisme primaire dans lequel le soutien de l'être est donné par les soins environnementaux et où débute l'existence de l'individu. Ainsi, dès la naissance, l'intégration commence et se développe graduellement (Winnicott 1965:61).

Le poupon naît absolument dépendant de sa mère qui lui pourvoit ses besoins physiologiques. En général, l'environnement maternel est sécuritaire,

régulier et véhicule de l'empathie. Le "holding" protège également le bébé des chocs physiques. Ainsi, l'intégration est promue par l'attention maternelle ou le "holding". Toutefois, Winnicott définit les soins adéquats au développement, et le "holding" procure non seulement un support physique mais aussi un environnement avec des expériences enrichissantes. La complétude du processus est déterminée par l'empathie et l'attention maternelles. En effet, la mère doit être assidue, délicate à la sensibilité cutanée du bébé, porter attention au toucher, à la température et aux sensations corporelles. Le "holding" devient une forme d'amour qui sécurise le poupon. Le rapport corporel éveille un sens d'existence essentiel au support du Moi. Un rapport qui possède les qualités de l'environnement maternel adéquat (Winnicott 1960:588-591).

La sensation d'exister est aussi procurée par les expériences sensori-motrices et fonctionnelles du bébé. Dans le développement normal et sain d'un enfant le processus d'intégration du Moi et les expériences corporelles créent la recherche d'un statut d'unité et le désir d'avoir une existence personnelle. L'état d'existence individuelle différencie le Moi du non-Moi. Ceci coïncide avec le début du schéma corporel qui sépare le dehors du dedans. Winnicott présente une membrane-limite psychique équivalente à la peau pour devenir une interface, un lien entre la réalité externe et le psychisme (Winnicott 1960:589).

Nous en avons terminé avec les concepts psychanalytiques. Il nous reste maintenant à établir le pont entre la psychologie et la biologie. Les caractéristiques générales de la peau seront présentées, et nous verrons plus tard comment la fonction biologique de la peau déteindra sur l'activité psychique du Moi ou comment l'activité psychique s'appuie sur la fonction biologique. Les

liens ou parallèles seront plus évidents au deuxième chapitre consacré au Moi-peau. Il est nécessaire d'explorer d'autres champs d'étude pour obtenir une plus grande connaissance de la peau dans la vie humaine.

1.2 L'étude de la peau

Dès la formation de la morula, l'ectoderme, l'endoderme et le mésoderme forment les feuillets cellulaires de l'embryon. L'épiderme dérive de l'ectoderme à l'instar des autres organes sensoriels; le cerveau et son système nerveux sont également issus de la même couche cellulaire. La peau apparaît tôt dans le développement de l'embryon. A partir de la 8e semaine de gestation, le fœtus est couvert d'une enveloppe le protégeant de l'excès de liquide amniotique dans lequel il baigne et la membrane permet, par sa fonction de contenance, la croissance du mésoderme et des futurs organes constituant le bébé. La peau se forme assez tôt dans la période prénatale; le sens du toucher se développe donc bien avant les autres sens du corps humain et il en est ainsi des organes correspondants. Toutes les couches de l'épiderme sont constituées au quatrième mois de la gestation. Les ongles se forment au troisième mois et atteignent les extrémités des doigts et des orteils au neuvième mois de la grossesse. L'ectoderme et l'endoderme se joignent aux orifices de la bouche, de l'anus et du vagin.

Au-delà de son rôle tactile, la peau fournit des stimulations qui aident au bon fonctionnement de l'organisme. Les contractions de l'utérus sur le fœtus sont la première interaction entre la peau et les systèmes vitaux.

«Les contractions de l'utérus sur le corps du fœtus stimulent les nerfs sensoriels périphériques de la peau. Les impulsions ainsi émises sont transmises au système nerveux d'où elles sont dirigées vers les différents organes qu'elles innervent par l'intermédiaire du système neuro-végétatif». (Montagu 1979:48)

Les stimulations massives sur la peau déclenchent les systèmes nerveux, circulatoire, respiratoire, digestif, endocrinien et d'élimination. Les réactions physiologiques multiples des systèmes vitaux préparent le fœtus à l'autonomie et à son existence hors de la mère. Ainsi, toutes les excitations et stimulations du travail de la mère sont le premier massage-message transmis au bébé pour le disposer à vivre à l'extérieur de la cavité utérine (Montagu 1979:49).

1.2.1 Sa morphologie

Le revêtement cutané normal, la peau, consiste en trois différentes couches : l'hypoderme, le derme et l'épiderme (en allant de la profondeur à la surface). L'hypoderme est constitué de cônes conjonctivo-fibreux dans lesquels passent les vaisseaux et les nerfs venus du tissu cellulaire sous-cutané. Ces cônes sont entourés de tissu graisseux. L'hypoderme rattache la couche réticulaire du derme aux os et aux muscles.

Le derme est la partie conjonctive du revêtement, elle doit son importance à ses fonctions nutritives, réactionnelles et de résistance. Le derme est formé de deux couches parallèles. Au contact de l'hypoderme, il y a la

couche réticulaire. Celle-ci est composée de cellules, de protéines fibreuses (collagène, élastine et réticuline) résistantes à la tension et elles sont des agents de souplesse du tissu cutané. La couche réticulaire compte des follicules pileux, des glandes sébacées, du tissu adipeux, des nerfs et des glandes sudoripares. La couche papillaire touche l'épiderme et le nourrit. La couche capillaire contient des vaisseaux, sanguins, des papilles dermiques dont certaines ont des corpuscules de Meissner «qui sont des terminaisons nerveuses sensibles au toucher» (Tortora & Anagnostakos 1987:109), des nerfs, des follicules pileux.

L'épiderme est l'enveloppe externe de la peau. L'épiderme est fait de cinq couches, des strates, et chacune d'elles correspond à une étape évolutive de la même cellule. A vrai dire, les cinq couches stratifiées se retrouvent dans les régions de peau épaisse, c'est-à-dire, aux paumes des mains et aux plantes des pieds, sinon le corps est recouvert d'un épiderme mince de quatre couches de cellules. L'épiderme contient aussi quatre types de cellules, trois d'entre elles participent à l'immunité : le kératinocyte, la cellule de Langerhans et la cellule de Granskin. Le kératinocyte occupe aussi la fonction de produire de la kératine «qui aide à imperméabiliser et à protéger la peau et les tissus sous-jacents» (Tortora & Anagnostakos 1987:107). La quatrième cellule, le mélanocyte, produit de la mélanine utile à la pigmentation de la peau.

«Les structures qui se développent à partir de l'épiderme embryonnaire, les poils, les glandes, les ongles, effectuent des tâches qui sont nécessaires et, parfois vitales» (Tortora & Anagnostakos 1987:112). Les poils protègent l'organisme de corps étrangers, de la poussière, des insectes. Les cheveux diminuent les traumatismes susceptibles d'arriver au cuir chevelu dégarni et protègent ce dernier d'exposition excessive au soleil. Les poils sont attachés aux

muscles arrecteurs des poils qui réagissent au froid et à la peur en se contractant et en dressant le poil. Ceci produit la chair de poule. En plus, à chaque racine se trouvent des plexus du follicule pileux «qui sont sensibles au toucher» grâce à leurs terminaisons nerveuses (Tortora & Anagnostakos 1987:114).

Quant aux glandes sudoripares, sébacées et cérumineuses, elles se rattachent aux couches du revêtement cutané. Les glandes sébacées sont généralement reliées aux follicules pileux. Elles protègent l'épiderme de la sécheresse en sécrétant du sébum et imperméabilisent la peau. Tandis que les glandes sudoripares évacuent la sueur, éliminent les déchets et régularisent la température du corps. Il existe deux types de glandes sudoripares : les glandes sudoripares apocrines et les glandes sudoripares eccrines. Les "apocrines" fonctionnent dès l'arrivée de la puberté. Elles sont situées dans les aisselles, dans la région pubienne et dans les aréoles des seins. Les "eccrines" recouvrent la majorité du corps humain. Elles sont très nombreuses aux paumes des mains et aux plantes des pieds. Un moment d'anxiété rend les mains moites. Les glandes cérumineuses sont logées dans le conduit auditif externe. La cire d'oreille est le produit des sécrétions combinées des glandes cérumineuses et sébacées. Pour terminer, les ongles sont des cellules dures de l'épiderme qui sont kératinisées. Les ongles protègent le corps et permettent la manipulation de petits objets (Tortora & Anagnostakos 1987:114-115).

1.2.2 Sa physiologie

Chaque peau est unique et se distingue d'une race à l'autre. Ses propriétés physiques changent aussi selon l'âge et le sexe. L'épaisseur de la peau

se modifie selon l'usage du membre ou de la mobilité de la zone même et son revêtement varie d'une zone à l'autre. Sa couleur dépend de la pigmentation (la mélanine et le carotène) et du sang des vaisseaux capillaires du derme. Son apparence résulte des sécrétions des glandes sébacées qui rendent la peau souple et douce. Les papilles de l'épiderme sont nos marques d'identité, nos empreintes. Les papilles épidermiques forment un dessin qui est déterminé génétiquement, processus qui a lieu au quatrième mois de la grossesse. Les empreintes digitales et plantaires agrandissent à la période de croissance mais celle-ci n'altère pas le dessin. «Le rôle des papilles de l'épiderme est d'assurer une meilleure prise aux mains et aux pieds en augmentant la friction» (Tortora & Anagnostakos 1987:110).

Les propriétés fonctionnelles se résument à quatre rôles : la protection, la régulation thermique, l'excrétion et la sensibilité. La barrière physique de la peau protègent les autres tissus et organes sous-jacents d'être infectés, déshydratés ou abrasés. Une protection contre les attaques (sous forme de coups, de pression), contre le froid et le chaud est assurée par la peau. La régulation thermique consiste à maintenir la température corporelle à 37°C.

«Le maintien de la température par la transpiration ne représente qu'un des mécanismes par lesquels nous maintenons une température corporelle normale. Parmi les autres mécanismes de thermorégulation, on trouve l'ajustement du débit sanguin à la peau, la régulation de la vitesse du métabolisme et la régulation des contractions musculaires». (Tortora & Anagnostakos 1987:116)

La peau est aussi une enveloppe de réserve graisseuse qui représente une source d'énergie et un moyen d'isolation. En plus, la transpiration participe au rôle excrétoire de la peau. L'excrétion réalise l'élimination des sels, de composés organiques et d'eau. La peau se débarrasse de déchets. La quatrième fonction est celle de la sensibilité. En effet, tout le corps est sensible aux multiples contacts, aux températures et à la douleur. La peau procure des sensations passives et actives par le toucher. La surface cutanée des mains et du visage est particulièrement sensible. Les mains peuvent discerner les formes et les textures des objets. A part de ces quatre rôles, il y a deux autres fonctions reliées à la peau : la synthèse de la vitamine D et l'immunité (Tortora & Anagnostakos 1987:107).

En ce qui regarde les propriétés biomécaniques de la peau, elles sont essentiellement étudiées pour la chirurgie plastique. La peau est perçue comme un matériau possédant de la résistance, de l'élasticité, de l'extensibilité et de la laxité. Cette dernière caractéristique tient compte des plis de flexion de la peau. La chirurgie plastique tente d'éviter un relâchement cutané. L'art de la chirurgie plastique s'applique spécifiquement à la transplantation du fragment de peau et de ses plis de flexion à la nouvelle partie receveuse. Le greffon de peau est soigneusement choisi pour que son adaptation soit optimale à la physiologie de la partie nécessitée (Aertz 1978:27-29).

1.2.3 La petite histoire de la peau

Dans son ouvrage, *La peau et le toucher* (1979), Ashley Montagu estime que la peau occupe une place majeure dans le développement des mammifères. Au-delà des raisons physiques essentielles au bon fonctionnement de l'organisme, Montagu aborde le sens du toucher chez l'humain sur le plan de son utilisation et de son impact sur le développement de l'enfant. Le rapport au corps à corps débute dès la naissance. Ainsi, les caresses de la mère à la tétée, le contact du sein avec le visage et la bouche, la chaleur du corps maternel, le support du bras, l'étreinte, tous ces éléments offrent une sécurité et un grand réconfort au poupon. Le nourrisson est blotti au sein de sa mère ou dans sa nuque pour être consolé, pour digérer, pour s'endormir. La tangibilité de la mère est une source de plaisir et de sécurité. Le bébé découvre son corps par le corps de sa mère. Son expérience de la réalité s'acquiert par le toucher, par la présence maternelle. En somme, la qualité du contact corporel contient le message.

Si tel est le cas, les expériences cutanées de l'enfant influenceront son comportement futur. Il importe de noter quelles seront ces expériences - témoignages de l'appréciation du toucher dans la famille et de l'utilisation du sens du toucher selon les conventions culturelles. Quant à l'acceptation des rapports tactiles, l'auteur souligne que le maternage varie selon les cultures. En plus, Montagu s'attarde aux bienfaits protecteur et réconfortant du berceau ou du moïse sur le poupon. Le berceau répète les mouvements vécus dans la matrice et il stimule l'organisme du bébé. Bref, le petit lit du nouveau né le contient et l'écarte de l'isolement et de l'angoisse du vide provenant d'un contenant trop vaste.

Somme toute, Montagu nous fait remarquer la nature du maternage. Procure-t-il des soins, de l'éducation, de l'amour ou de l'affection? L'auteur s'attarde également aux composantes de la relation mère-enfant : le nombre de contacts, le temps moyen de chaque contact, l'accessibilité de la mère, la nature du contact. L'auteur s'aperçoit que l'enfant occidental est souvent habillé et que tôt dans sa vie ses expériences de peau à peau sont limitées. Il questionne la disponibilité du père, dans notre société occidentale, à vivre des moments tendres. Est-ce que les parents cajolent, câlinent, embrassent, dorlotent, massent, enlacent assez leurs enfants? Montagu questionne les rapports corporels de la naissance à la vie adulte, les ruptures dans la gestuelle affective et la réduction du toucher à la sexualité. En terminant, il fait remarquer l'apparition des substituts symboliques compensatoires lors de l'abandon de certaines sensations tactiles et des résultats dans notre comportement adulte.

Il est opportun d'ajouter que le rapport entre la culture et le corps s'observe aussi dans l'expression du corps et de sa représentation. Nous précisons que *Le corps peint* (1984) par Michel Thévoz alimente les faits suivants.

Dans les tribus primitives, le corps devient un support et un thème de représentation. La peau reçoit des traitements de base, l'onction, comme une toile est tendue et préparée. Le rituel primitif s'inscrit sur la peau sous forme de peinture corporelle, de scarifications ou de tatouages. A ce stade, le corps représenté est morcelé. Le rite incarne la nature psychique régressive de l'être humain, il exorcise les fantasmes archaïques et dissipe en même temps la menace destructrice. (La vue du corps morcellé éveille l'inquiétante étrangeté de l'occidental, l'inquiétante étrangeté de Freud). De surcroît, le corps du membre de la communauté primitive enregistre la loi du groupe. Plusieurs

passages de la vie sont marqués sur la peau et les traces de la vie en communauté sont signes d'intégration sociale.

A l'opposé de ce qui précède, la marque corporelle dans la société étatique exclut socialement l'individu. Car l'évolution de l'écriture et de sa « fonction d'asservissement » ont introduit le parchemin et chassé la peau humaine (Thévoz 1984:62). Ainsi, à cette ère, nous retrouvons les tatouages chez les prisonniers, les esclaves, les prostituées. Toutefois, l'aspect décoratif du tatouage ou de la peinture corporelle ne disparaît pas totalement chez les femmes. Avec l'établissement de l'état, certaines notions esthétiques corporelles prennent place, en particulier pour ce qui a trait à la nudité dans la civilisation grecque. L'artiste de cette époque idéalise le corps et se l'imagine. Cette perception du corps est pour Thévoz « une évolution anthropologique, au stade du miroir dont parle Lacan : l'homme est requis de s'ajuster physiquement à l'image idéalisée de lui-même que lui tend l'artiste » (Thévoz 1984:67). De fait, une nouvelle vision humaine et de ses aspirations sont représentées dans les arts visuels. Durant plusieurs siècles, les valeurs corporelles de la matière et du sujet représenté ont été délaissées. En d'autres termes, le refoulement projectif observé sur l'écran plastique et mis dans un cadre rectangulaire crée une distance ou une fonction optique où le voir prime sur le toucher.

Cependant, au cours du 19^e siècle, il y a eu un retour à l'image et à ses caractéristiques tactiles. La technique picturale incorpore des huiles, des médiums qui changent la texture et le séchage de la peinture. Le grain du papier, la trame de la toile et la gestuelle de l'artiste participent aussi aux valeurs tactiles de l'image.

Au début du 20e siècle, la peinture corporelle est plus présente et masque aussi l'aspect érogène refoulé. Très vite les qualités charnelles dans les arts visuels annoncent un investissement du corps dans l'art comme on ne l'avait jamais vu. La réplique de l'expressionnisme allemand à l'art nouveau marquent le début du corps provocateur, sexué et pervers (les oeuvres de Schiele ne dégagent pas les mêmes émotions que la peinture de Klimt). L'analyse des arts visuels du 20e siècle de Thévoz se résume en une phrase. «L'homme moderne est désormais condamné à la simulation symbolique» (Thévoz 1984:122). L'artiste affiche un corps pervers, mutilé, exhibitionniste, provocant. Thévoz remarque un retour au corps primitif par la "sauvagerie" des punks, un retour au rite par les "happenings" de vernissage. Il constate un aspect pathologique de l'art corporel dans son masochisme, dans son autodestruction, dans sa profanation, dans son art de la provocation et de la «perte irréfutable». Toutes ces mises en scène semblent être un reflet de notre société occidentale axée vers la consommation et la production et de ses effets sur l'être humain. La raison d'être de l'esthétique en art est questionnée.

Nous convenons que ce n'est pas le moment de critiquer Michel Thévoz, mais il nous apparaît que son étude du 20e siècle s'attarde davantage à la chair et aux provocations et qu'il se limite à certains mouvements artistiques (qui sont en effet perturbants), et qu'il néglige les autres courants artistiques tels que l'automatisme, l'expressionnisme abstrait, le cubisme, le surréalisme, la peinture gestuelle, entre autres, qui, eux aussi, représentent le corps et son mouvement, ainsi que les valeurs tactiles ou visuelles de l'art moderne. Il importe toutefois de ne pas perdre de vue que la recherche de Thévoz et les illustrations du livre *Le corps peint* sont remarquables et contribuent à une meilleure compréhension du corps dans la culture et dans les arts visuels.

Sans doute, faut-il tenir compte des qualités sensorielles de l'art. L'œil du spectateur est sensible aux textures, aux rythmes, à l'espace qui nous rappellent toujours le corps et ses expériences. Les qualités tactiles sont aussi importantes que les qualités visuelles de l'art. Dans un tel postulat, nous pouvons voir l'intérêt de Klimt à commencer une œuvre avec un sujet nu et de le recouvrir de pigments ou d'étoffes luxurieuses (Thévoz 1984:102).

Nous avons terminé avec les concepts du Moi et de la peau. Il nous reste maintenant à passer à la théorie innovatrice d'Anzieu, le Moi-peau.

2.0 Le Moi-peau ou le rôle de la peau chez la personne normale

Le présent chapitre a pour objet de résumer le concept de Moi-peau et de mettre en évidence le double lien entre le Moi et la peau. Anzieu écrit : «Toute activité psychique s'étaie sur une fonction biologique. Le Moi-peau trouve son étayage sur les diverses fonctions de la peau» (Anzieu 1985:39). Plusieurs fonctions de la peau soutiennent et maintiennent l'appareil psychique. La peau fonde des représentants psychiques essentiels à la constitution du Moi, et le terme Moi-peau réunit des fonctions psycho-physiologiques. Du Moi-peau global nous découvrirons le fantasme originaire d'une peau commune entre la mère et l'enfant, le fantasme originaire et partagé des enveloppes narcissique et masochiste, et nous distinguerons les neuf fonctions du Moi-peau.

2.1 Le développement de la théorie du Moi-peau d'Anzieu

Désormais nous savons que le Moi primitif se base sur des fondements théoriques et que la peau a été étudiée sous de multiples angles, il importe maintenant d'examiner profondément le terme Moi-peau et savoir ce qu'Anzieu entend par Moi-peau :

«Le Moi-peau est une structure intermédiaire de l'appareil psychique : intermédiaire chronologiquement entre la mère et le tout-petit, intermédiaire structurellement entre l'inclusion mutuelle des psychismes dans l'organisation fusionnelle primitive et la différenciation des instances psychiques correspondant à la seconde topique freudienne. Sans les expériences

adéquates au moment opportun, la structure n'est pas acquise ou plus généralement, se trouve altérée. Mais les diverses configurations du Moi-peau [...] sont des variantes d'une structure topographique de base» (Anzieu 1985:4-5)

Le statut intermédiaire du Moi-peau est fourni par celui de la peau, de par son statut de transition entre le Moi et le monde extérieur - la peau comme organe, comme sens imaginaire, comme lieu d'échange. Anzieu ajoute même «l'hypothèse que la peau comme enveloppe du corps constitue la réalité intermédiaire entre la membrane cellulaire [...] et l'interface psychique qui est le système perception-conscience du Moi» (Anzieu 1985:106).

Quant à l'enveloppe psychique du Moi-peau, Anzieu la décrit ainsi : «Le Moi-peau «normal» n'entoure pas la totalité psychique et il présente une double face, externe et interne, avec un écart entre ces deux faces qui laisse la place libre à un certain jeu» (Anzieu 1985:123). Les deux faces du Moi-peau sont exposées à de différents espaces psychiques et à de multiples expériences. Le Moi-peau procure un espace imaginaire et une réalité d'ordre fantasmatique (Anzieu 1985:4). Par sa structure, le Moi-peau devient «un emboîtement d'enveloppes» grâce auquel le processus d'étayage donnera lieu à plusieurs fonctions. Cependant, un Moi-peau insuffisant mène à une confusion entre le dehors et le dedans autant pour la surface cutanée que pour l'enveloppe psychique, et une telle absence du Moi-peau empêche toute distinction du réel de l'imaginaire (Anzieu 1985:200).

Mais bien avant tout le bébé doit se trouver dans un environnement propice à la constitution du Moi-peau. L'enfant désire une relation intime avec

une personne - pulsion d'attachement - dans laquelle il reçoit les soins essentiels et où il trouve la compagnie d'un être empathique et aimant. Les cœurs sont à l'unisson. Il y a un jeu d'échopraxies et d'écholalies entre la mère et le petit. Le lien amoureux grandit et la relation mère-enfant se compare à une illusion gémellaire d'où naît le fantasme d'une peau commune à la mère et au bébé. Une peau commune équivaut à une dyade symétrique bien particulière, c'est-à-dire, les deux êtres sont en contact direct, sensibles à l'autre au point de former «une identification adhésive : écran unique qui entre en résonance aux sensations, aux affects, aux images mentales, aux rythmes des deux» (Anzieu 1985:62).

«Ce fantasme a une structure d'interface» (Anzieu 1985:58). De sorte que l'interface modifie le fonctionnement psychique dont la structure plus complexe annonce les emboîtements du Moi-peau. L'interface se transforme en une enveloppe psychique possédant la capacité de contenir les contenus psychiques (Anzieu 1985:62). L'interface ne peut pas maintenir éternellement le fantasme de la relation symbiotique. La dissolution de la peau commune marque l'enfant de sa propre peau et de son propre Moi. Puis, la pulsion d'attachement mène à l'élan intégratif du Moi - énergie que le Moi-peau utilisera pour s'établir et pour intégrer la pensée maternelle.

2.2 Les enveloppes narcissique et masochiste

Pendant la période du fantasme de la peau commune, le poupon vit principalement deux types de contacts, excitant et signifiant. Ce dernier

communique une information. Le destin du contact signifiant concerne le narcissisme. A ce stage, le bébé apprécie les soins qui lui sont donnés et le fait qu'il est compris. La compréhension maternelle le rassure et lui apporte une satisfaction, plutôt un sentiment de bien-être. L'enveloppe narcissique résulte de ce bonheur. L'enveloppe est investie narcissiquement par la mère et l'enveloppe devient un support de l'illusion de la dyade amoureuse.

Toutefois, avant le fantasme de peau commune, il y a le fantasme intra-utérin dans le psychisme du nouveau-né. Le désir du retour au sein maternel est étroitement lié au narcissisme primaire, le fantasme de fusion se vit et se déroule dans l'étreinte amoureuse avec la mère. De là, naît le fantasme de peau commune qui ravive le narcissisme primaire par ses contacts signifiants. L'établissement du versant narcissique dans le Moi-peau atteste le comportement régulier et affectueux de la mère. «L'instauration du Moi-peau répond au besoin d'une enveloppe narcissique et assure à l'appareil psychique la certitude et la constance d'un bien-être de base» (Anzieu 1985:39).

A propos du contact excitant, les soins corporels donnés au bébé sont fort libidinalisés et éveillent prématurément les pulsions sexuelles de l'enfant qui ne peut pas les contenir. Une surcharge d'excitations pulsionnelles devient désagréable pour le tout-petit. Ainsi, le contact maternel communique une excitation et crée une enveloppe masochiste associée à la souffrance. L'enfant n'est pas satisfait de son rapport avec sa mère, il ne se sent pas compris.

«La souffrance masochiste [...] s'explique d'abord par des alternances brusques, répétées et quasi traumatiques, [...], de surstimulations et de privations du contact physique avec la mère ou ses substituts, et donc de satisfactions et de frustrations du besoin d'attachement». (Anzieu 1985:40)

Dans le cas d'un contact excitant excessif, une telle stimulation provoque la création d'une enveloppe psychique composée d'une fonction d'excitation, création prématurée qui précède la fonction de pare-excitation. En plus, un contact excitant excessif incite la croissance d'une enveloppe de souffrance au détriment d'une enveloppe de bien-être. La compulsion du masochiste sera de «répéter les expériences qui réactivent à la fois l'enveloppe d'excitation et celle de souffrance» (Anzieu 1985:43).

Selon ce qui précède, le fantasme de peau commune a une structure d'interface et il éveille une identification adhésive. «L'union symbiotique avec la mère est figurée dans le langage de la pensée archaïque par une image tactile (et vraisemblablement olfactive) où les deux corps de l'enfant et de la mère ont une surface commune» (Anzieu 1985:41). Et lors de la disparition du fantasme de peau commune, la surface commune "subira" des traitements opposés, dépendants de la nature du geste maternel ou du destin du fantasme. Pour Anzieu, «chaque personne a un destin singulier» (Anzieu 1984:55).

Lorsque le sevrage est mal vécu, le destin maléfique est donné par la mère. L'enfant, sous le sortilège malfaisant, est voué au malheur. «Reste collé à moi, sinon je t'arrache ta peau, je t'interdis de vivre ta vie en dehors de moi et si tu le fais, tu seras pendant toute ton existence écorché vif» (Anzieu 1984:65).

Le développement du Moi-peau sur le plan masochiste est le fantasme de la peau commune, appartenant à la mère et à l'enfant, une peau arrachée, déchirée, blessée à l'étape de défusion. Le fantasme est celui d'être dépouillé de sa peau : la mère nourricière, soignante, écorche, déchire la surface commune et répare l'enveloppe. Ici, le Moi-peau revit :

« [...] répétitivement un fantasme de peau arrachée et le drame de la perte de la quasi-totalité de ces fonctions pour jouir d'autant plus fort de l'exaltation de leurs retrouvailles. Le fantasme (nécessaire à l'évolution vers l'autonomie psychique) d'avoir une peau à soi reste foncièrement culpabilisée par le fantasme préalable que, pour l'avoir à soi, il faut la prendre à l'autre et qu'il vaut encore mieux se la laisser prendre par l'autre pour lui faire plaisir et pour en obtenir finalement soi-même». (Anzieu 1985:110)

La répétition permanente du fantasme de la peau arrachée est pour le masochiste pervers sa façon de se réapproprier un Moi-peau (Anzieu 1985:109). Un autre type d'organisation fantasmatique de l'enveloppe masochiste est stimulé chez les personnes qui ont vécu une atteinte réelle à la peau.

Alors que le destin bénéfique de l'enfant consiste à l'acceptation maternelle de l'autonomie du tout-petit, la séparation se déroule sans déchirures ou perte d'individualité - il ne faut pas ignorer que tout abandon est suivi de peine et de difficultés. La mère donne la peau commune qui protégera l'enfant : «Je m'en dépouille et je te la remets comme bouclier et viatique dans l'existence» (Anzieu 1984:65). Un développement excessif du versant narcissique implique une transformation du fantasme originaire d'une peau commune en

fantasme secondaire d'une peau invulnérable et l'être se glisse dans la peau d'un héros, d'un immortel.

En résumé, «la constitution du Moi-peau est une des conditions du double passage du narcissisme primaire au narcissisme secondaire et du masochisme primaire au masochisme secondaire» (Anzieu 1985:40).

2.3 Les neuf fonctions du Moi-peau

Les 9 fonctions du Moi-peau permettent une interprétation des signifiants formels et représentent une lutte pour la survie psychique.

2.3.1 Maintenance

«Nous ne découvrons que notre propre pensée dans la pensée d'autrui»

(A. France)

Le poupon nécessite physiquement des contacts cutanés réguliers et intimes du corps maternel (Anzieu 1985:98). L'objet support dans le maternage partage l'expérience d'un état d'unité et de solidité que le Moi-peau introjecte par identification primaire. Ainsi, le Moi-peau comprend une partie de la mère. Le poupon se trouve dans une position réconfortante, sécurisante, il se sent protégé des sévices de la vie.

Le besoin d'attachement pousse le bébé à se blottir contre sa mère et à y trouver satisfaction. La pulsion d'attachement accompagne l'identification primaire à un objet-support, elle l'emporte sur la pulsion libidinale qui recherche plutôt un assouvissement dans le boire et dans l'étreinte amoureuse.

La fonction de maintenance se rapporte au terme winnicottien appelé "holding" : «Le Moi-peau est une partie de la mère - particulièrement ses mains - qui a été intériorisée et qui maintient le psychisme en état de fonctionner» (Anzieu 1985:97). Grâce à l'appui de l'objet-support, la fonction de maintenance prépare l'autonomie. En effet, la sensation d'être en sécurité incite la découverte d'un centre de gravité ou point d'équilibre physique et mental chez l'enfant. «C'est en s'adossant à cet axe que le Moi peut mettre en œuvre les mécanismes de défense les plus archaïques, comme le clivage et l'identification projective» (Anzieu 1985:98).

Nous devons souligner que deux sentiments/sensations à double sens ressortent de la fonction de maintenance : le soutien (être soutenu, encouragé, fortifié et se soutenir, se maintenir) et le réconfort (recevoir de l'énergie, de l'espoir, être consolé et se réconforter). Ces deux noms impliquent l'emploi passif et actif du verbe. Le verbe devient pronominal réfléchi - premier mouvement narcissique et mental - l'enfant saisit son être et dé-niche «je réconforte moi-même» et «je soutiens moi-même». L'idée d'une peau globale se développe et donne le début d'une image corporelle.

2.3.2 Contenance

Au tout début de la vie, la sensation d'être contenu est fournie par la mère et par les soins adéquats qui enveloppent le corps du tout-petit. Il est essentiel de sentir que la peau est une membrane tendue tout le long du corps et prend la forme imaginée d'un sac-contenant. Les messages gestuels et vocaux de la mère stimulent les enveloppes sonore et tactile du poupon. Et tranquillement, celui-ci perçoit et répond aux messages. La fonction de contenance possède la capacité de garder «la continuité de la surface contenant» (Anzieu 1985:49). La fonction rassemble les objets internes et combine ceux-ci pour obtenir un composé cohérent. Pour atteindre ce résultat, la fonction contenant se compose de deux volets :

«Le «contenant» proprement dit, stable immobile, s'offre en réceptacle passif au dépôt des sensations - images - affects du bébé, ainsi neutralisées et conservées.

«Le «conteneur» correspond à l'aspect actif, à la réverie maternelle selon Bion, à l'identification projective, à l'exercice de la fonction alpha qui élabore, transforme et restitue à l'intéressé ses sensations - images - affects rendues représentables».

(Anzieu 1985:100)

Il importe que le Moi-peau recouvre l'appareil psychique, les pulsions du Ça, comme une écorce entoure le noyau, dans l'intention de contenir les pulsions, de localiser les sources corporelles, d'engager d'autres fonctions. Son

aspect «conteneur» procède à instituer un code, un processus mental, à convertir l'impensable en pensable.

Une carence de l'aspect «conteneur» du Moi-peau aboutit soit à une enveloppe de souffrance, elle devient un substitut «dans la douleur physique ou dans l'angoisse psychique» dont la source d'origine est l'absence d'une écorce qui crée l'angoisse d'une excitation pulsionnelle diffuse, soit au Moi-peau passoire qui indique la rupture de la continuité, le vidage des pensées et des souvenirs (l'angoisse troue l'étayage du Moi-peau conteneur, l'angoisse cache de la colère et de l'agressivité qui dès leurs expressions rétablissent l'étanchéité du conteneur), soit à une carapace qui remplace totalement le conteneur, une carapace qui couvre le corps de l'autiste (Anzieu 1985:101).

2.3.3 Pare-excitation

La fonction physiologique de pare-excitation de la peau est exécutée par l'épiderme qui protège l'organisme «contre les agressions physiques, les radiations, l'excès des stimulations» (Anzieu 1985:101). Le rôle de pare-excitation du Moi-peau est de constituer une barrière entre le Moi et les stimulations externes, dont l'énergie et la quantité peuvent abonder et déborder, garantissant une protection du Moi sur le psychisme et un enclenchement des autres fonctions du Moi.

Avant l'établissement psychique de la fonction, la mère joue le rôle auxiliaire de pare-excitation jusqu'à ce que le Moi ait acquis l'habileté de se charger de la fonction. En attendant l'étayage de la fonction de pare-excitation,

le bébé vit le fantasme de prendre la peau de sa mère. L'obtention de l'enveloppe protectrice répond à la conservation de l'intégrité et au maintien de la peau. Une telle fonction diminue les angoisses paranoïdes d'intrusion psychique (angoisses vécues comme des persécutions dirigées vers soi). Toutefois, il arrive que le développement ne se déroule pas normalement, et le pare-excitation s'étaie sur le feuillet plus profond de la peau, le derme, risquant la formation d'une seconde peau musculaire ou d'une cuirasse caractérielle (Anzieu 1985:102).

2.3.4 Individuation

La fonction d'individuation du Moi-peau affirme l'individualité et définit le corps propre du bébé. La peau en soi possède sa couleur, son grain, sa texture, son odeur. Les caractéristiques physiologiques soutiennent la fonction d'individuation de Soi, affirment à la personne sa propre peau. Dans le processus de l'individuation, il y a épanouissement et accomplissement de Soi confirmant le sentiment d'être un être unique (Anzieu 1985:102).

A notre époque, dans le monde occidental, nous pouvons observer les surinvestissements social et narcissique portés aux soins de la peau, nous avons seulement à examiner la gamme de produits pour rendre la peau «saine», belle, douce et jeune.

Relativement à l'angoisse associée à cette fonction, le maintien du sentiment d'unicité de Soi est menacé par une perte du sentiment des frontières de Soi, c'est-à-dire, l'expérience de «l'étrange inquiétude». Nous précisons par

cette angoisse que la fonction de pare-excitation est étroitement liée à la fonction d'individuation.

2.3.5 Intersensorialité

L'individualité «requiert la mise en rapport des différentes qualités sensorielles sur ce continuum de fond fourni par la représentation de la peau globale» (Anzieu 1985:50). Avoir une peau à soi signifie avoir un espace dans lequel les sensations se placent. Les sensations multiples tirant son origine des quatre autres sens sont connectées à la fonction d'intersensorialité qui conduit à l'organisation d'un «sens commun». La fonction d'intersensorialité se réfère toujours à la sensibilité cutanée. Elle se compare à un réseau, à un ensemble «d'espaces sensoriels et moteurs» qui se ramifient et qui s'emboîtent en préparant un dispositif à la symbolisation et à la pensée (Anzieu 1985:153).

L'espace multisensoriel avec ses emboîtements de diverses enveloppes sensorielles rend possible l'articulation des «données sensorielles multiples» et l'intégration «des expériences coenesthésiques et d'équilibration qui forment la base du sens de l'orientation et le noyau de l'expérience de la réalité» (Anzieu 1985:154).

En effet, une carence de la fonction d'intersensorialité entraîne l'angoisse de morcellement du corps, courante dans la psychose, une perte d'unicité et une rupture de lien entre la sensibilité tactile et les autres sens.

La constitution d'une surface d'inscription intersensorielle s'accompagne de l'interdit du toucher qui démontre «le passage de l'enveloppe tactile

contenante à l'espace intersensoriel qui prépare la symbolisation» (Anzieu 1985:103). Plus spécifiquement, lors de l'établissement de l'interdit du toucher, le Moi doit passer d'un autre système de fonctionnement dans lequel le Moi psychique s'éloigne du Moi corporel. Le Moi doit renoncer «au primat des plaisirs de la peau et de la main» et transformer l'expérience tactile grâce à la fonction d'intersensorialité. Au début de la transformation il y a maintien d'«une référence au contact et au toucher» (Anzieu 1985:136).

2.3.6 Soutien de l'excitation sexuelle

Dans le maternage, outre les soins et la nourriture, la peau du bébé fait l'objet d'investissements libidinal et narcissique. La tendresse et les caresses annoncent l'autoérotisme en même temps que la peau indique le premier jalon du développement psycho-sexuel et intègre ses caractéristiques érogènes. A prime abord, le Moi-peau reçoit tout l'investissement libidinal rendant toute sa surface «une enveloppe d'excitation sexuelle globale» (Anzieu 1985:103). La fonction de surface de soutien de l'excitation sexuelle délimite les zones érogènes, la localisation de l'excitation érogène favorise «des voies de décharge satisfaisante», elle permet la reconnaissance des sexes et ce qui apporte le complément désiré (Anzieu 1985:224).

Une enveloppe qui reste en état d'excitation diffuse et globale suractive la pulsion libidinale. Celle-ci n'arrive pas à se libérer, la surabondance d'excitations insatisfaites succède à la déception. En plus, si l'investissement libidinal provoque des expériences douloureuses et non érogènes, la fonction de contenance de Moi-peau perce de part en part. La fonction de pare-excitation surstimulée

éveille une angoisse persécutive, et l'enveloppe d'excitations sexuelles se trouve prédisposée «aux perversions sexuelles visant à inverser la douleur en plaisir» (Anzieu 1985:104).

La fonction de pare-excitation protège l'intégrité et la maintenance de la peau et sa tâche est influencée par la fonction du soutien de l'excitation sexuelle. Une surstimulation de celle-ci nuit au fonctionnement de la pare-excitation tandis qu'un soutien non assuré ne garantit pas une relation génitale (au stade de vie adulte) équilibrée dans laquelle se forme un mouvement de complétude (Anzieu 1985:104).

Comme la peau du bébé fait aussi l'objet d'investissement narcissique, une surabondance de ce dernier au détriment de l'investissement libidinal engage la substitution de l'enveloppe d'excitation par l'enveloppe narcissique, procuratrice d'omnipotence et d'invulnérabilité (Anzieu 1985:103).

2.3.7 Recharge libidinale

Nous avons montré plus haut dans la notion des barrières de contact que l'écran de pare-excitations couvre la couche de barrières de contact. Sa structure de tamis trie la quantité et la qualité des excitations que les barrières de contact recevront. Pour ce qui est de la recharge libidinale dans l'enveloppe psychique du Moi, Anzieu écrit :

«A la peau comme surface de stimulation permanente du tonus sensori-moteur par les excitations externes répond la fonction du Moi-peau de *recharge libidinale* du fonctionnement psychique, de maintien de la tension énergétique interne et de sa séparation inégale entre les sous-systèmes psychiques».(Anzieu 1985:104)

Signalons à ce propos que le développement de la libido se rattache au narcissisme, à «un sentiment de bien-être dans sa peau» (Anzieu 1985:51). Un narcissisme de base semble essentiel si bien qu'il est impossible d'accéder à une recharge libidinale satisfaisante.

A défaut de la fonction, la tension monte et la répartition inexécutée accumule les excitations. L'excès dépasse la mesure de capacité et mène à «une angoisse de l'explosion de l'appareil psychique» (Anzieu 1985:104). Encore que la surcharge d'excitations peut produire l'angoisse du Nirvâna, «c'est-à-dire l'angoisse devant ce qui serait l'accomplissement du désir d'une réduction de la tension à zéro» (Anzieu 1985:104).

La fonction de recharge libidinale ne se dissocie pas de la fonction suivante, l'inscription des traces sensorielles tactiles (Anzieu *et al* 1987:52).

2.3.8 Inscription des traces

La peau est-devient un réseau d'informations sur le monde extérieur, l'organe cutané lié aux autres sens achemine le message-massage au «sens commun». La peau sensible au toucher, à la température, à la pression, entre

autres, constitue la fonction d'inscription des traces sensorielles tactiles qui ressemble à un pictogramme.

Quant à la relation mère-enfant, le bébé attend de son environnement maternel son reflet de la réalité, sa «présentation de l'objet» qui par sa présence consolidera la fonction d'inscription de la peau psychique. La représentation d'Anzieu de la communication tactile et sonore est la suivante : «Communiquer, c'est d'abord entrer en résonance, vibrer en harmonie avec l'autre» (Anzieu 1985:51).

Dans le développement de représentation de l'objet, l'enfant découvre son enveloppe psychique par sa mère ou par l'objet maternel. Tout en vivant une relation fusionnelle, l'enfant s'expose à la «capacité de rêverie» du représentant maternel. Ensuite, l'ouverture du monde psychique de l'enfant se fait par l'objet paternel et par sa qualité de coexistence qui agrandira le monde relationnel du bébé. La venue de l'objet paternel permet à l'enfant de former son identité tout en préservant une peau commune avec l'objet maternel (Anzieu *et al* 1987:44).

La fonction se réalise aussi grâce aux supports social et biologique. Les expériences réelles de la vie quotidienne du bébé actionnent les propriétés fonctionnelles de la peau, par exemple, la régulation thermique, ou la sensibilité. D'un autre côté, le support social participe à la fonction par ses influences vestimentaires, par ses rituels, par son rôle d'initiation à la vie collective. Le moi-peau devient un registre dans lequel et sur lequel sont notés, tracés les passages préverbaux de notre tendre enfance. Entre les lignes du registre se dissimulent difficilement les manifestations excédentes du Surmoi, des surcharges déguisées

en dermatoses ou en blessures symboliques. Elles dénoncent une angoisse d'être marqué à la surface du corps.

Une autre angoisse associée à la fonction est la disparition des traces. Cette fois-ci, on redoute une surface oblitérée par la surcharge. Face à ce danger, le rêve et la représentation visuelle en art proposent une restitution de la fonction en fixant les traces sur la toile ou sur la pellicule du rêve (Anzieu 1985:105).

La fonction d'inscription des traces sensorielles conserve des caractéristiques des fonctions antécédentes, ou plutôt, témoigne que l'origine de l'empreinte se révèle dans l'élaboration de l'étayage de l'enveloppe psychique. La trace prend sa raison d'être dans la composition de la fonction des traces sensorielles. Ceci signifie que

«La trace est la représentation de l'ouverture d'un monde non orientable et de la délimitation d'un espace psychique; elle est l'amorce de la formation du symbole, qui continuera la vie durant à consolider le monde psychique et son enveloppe».(Anzieu et al 1987:44)

2.3.9 Autodestruction

La fonction d'autodestruction est au service de la pulsion de la mort, au service de Thanatos. Elle se distingue des huit autres fonctions liées soit à la pulsion d'attachement, soit à la pulsion libidinale.

Lors d'attaques fantasmatisques, nous remarquons un retournement des attaques contre les contenus psychiques vers le contenant lui-même. Le revirement des attaques indique une fusion des parties du Soi à des fonctions autodestructrices appartenant au Ça, et il se manifeste à la surface extérieure du Soi, plus précisément dans le Moi-peau. Dans l'enveloppe psychique où s'anime la fonction d'autodestruction, les attaques inconscientes endommagent gravement les fonctions de maintenance et de contenance, et les liens entre les contenants psychiques ne sont plus assurés. «La peau imaginaire dont se recouvre le Moi devient une tunique empoisonnée [...] On pourrait donc parler là d'une fonction toxique du Moi-peau» (Anzieu 1985 :107).

Les attaques fantasmatisques peuvent être suivies de passages à l'acte, question d'éprouver à la surface de la peau la sensation interne, à corps perdu dans des activités masochistes. Quant au masochisme pervers, «la peau devient la source et l'objet des processus destructeurs» (Anzieu 1985:110).

La fonction d'autodestruction du Moi-peau participe aussi à une meilleure compréhension de la structure allergique, en particulier celle de l'asthme et de l'eczéma, et des limites corporelles du Soi. L'asthme se rapporte à la fonction contenante interne du Moi-peau, le symptôme respiratoire tente par l'intérieur de sentir la fonction sac-contenant du Moi corporel. L'asthmatique ne peut se libérer de la fonction contenante sans craindre la mort : «[...] c'est surtout se séparer de l'air inhalé dans les poumons. Et cette séparation peut être perçue comme une perte.[...] Expirer signifie d'ailleurs encore la perte définitive du souffle puisque ce verbe est synonyme de mourir» (Michel 1984:194).

Tandis que l'eczéma recherche la sensation extérieure du Moi-peau sac par l'apparition d'une peau irritée qui rougit, qui forme des croûtes et qui éveille

un plaisir érotique accompagné de honte. Cependant, «la gravité de l'altération de la peau [...] est en rapport avec l'importance quantitative des failles du Moi-peau» (Anzieu 1985:34).

Nous interpréterons dans le prochain chapitre les enveloppes psychiques ci-haut mentionnées dans le cadre d'art-thérapie. Nous développerons aussi l'enveloppe visuelle du Moi-peau représentée dans les images et dans l'aire transitionnelle de la thérapie.

3.0 Les ressources du Moi-peau en art-thérapie

Dans ce dernier chapitre, nous tenterons d'interpréter la théorie du Moi-peau d'Anzieu à partir d'images produites en art-thérapie dont le cadre analytique s'inspire de l'aire transitionnelle de Winnicott et de l'espace potentiel pour la création artistique. La première partie de ce chapitre se penche sur les fonctions *cadre*, *conteneur* et *espace potentiel* indispensables au déroulement de l'art-thérapie de nature winnicottienne. Nous ajoutons d'autres essais analytiques pour mieux expliquer l'art-thérapie. Ensuite, nous arriverons au cœur du sujet, soit aux séances d'art-thérapie et à nos interprétations. Nous tenterons de montrer les diverses manifestations des enveloppes psychiques du patient en étudiant la toile comme zone de transfert, la toile comme substitut de peau et l'expression de réparation du Moi-peau blessé. Nous nous arrêterons tout particulièrement à la lecture des œuvres et à l'investissement du Moi-peau dans la création.

3.1 L'aire transitionnelle au Moi-peau

Dans le cadre de l'aire transitionnelle avancé par Winnicott, nous observons une organisation du Moi fondée «sur les expériences du corps» (Tchou 1979:208). L'évocation du Moi-peau implique des parties psychiques primitives qui exigent un cadre analytique souple où il sera possible d'établir et de maintenir une sécurité symbiotique avant de pouvoir s'autonomiser. L'aire transitionnelle permet ce type de travail analytique.

L'aire transitionnelle conçue par Winnicott provient de son intérêt pour le développement de l'enfant et de son rapport avec l'environnement qui est la figure maternelle. L'aire transitionnelle se consacre à la phase de découverte de soi de l'enfant et de son environnement, une aire de transition où jouent le Moi et le non-Moi. Cet espace physique et mental, nommé espace potentiel, consiste à explorer et maîtriser la réalité externe, distincte du monde interne, sans se sentir désorganisé ou abandonné. L'espace potentiel est une aire de jeu dans laquelle l'enfant s'épanouit en créant de nouveaux liens entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire entre son moi et son non-moi. En utilisant son imagination sur les objets existants, l'enfant découvre un monde externe avec lequel il a contact, tout en gardant une continuité avec sa mère. Winnicott remarque que l'utilisation de l'espace potentiel est étroitement liée à la confiance du bambin envers son environnement. L'enfant est totalement dépendant de ce dernier. La confiance présente et donnée par l'environnement pousse l'enfant à introjecter cette fiabilité et à découvrir le monde externe (Tchou 1979:207).

Dans le cas de l'acquisition de l'autonomie, «exister requiert la coupure du *lien* et le maintien d'un *lieu* de contenance» (Kaës et al 1979:23). Grandir signifie souvent un abandon qui se fait avec un certain degré de douleur. Pourtant, Winnicott remarque que certains enfants vivent une «faillite prématurée de la sécurité de l'environnement» (Tchou 1979:209) ou ne bénéficient pas pleinement des expériences de l'espace potentiel. L'auteur souligne l'importance de cette phase dans le développement de l'enfant en mettant en valeur l'expérience de la confiance acquise à cette étape :

«[...] faire confiance montre une compréhension de ce que j'entends par l'édification d'un sentiment de sécurité fondé sur l'expérience au moment de la dépendance maximale, avant que l'enfant ne soit en mesure d'utiliser la séparation et l'indépendance et d'y prendre plaisir». (Tchou 1979:210)

En raison de ce qui précède, nous pouvons nous imaginer l'application qu'il est possible de faire de la théorie de Winnicott sur les enfants et les modifications qui s'avèrent nécessaires sur le plan analytique. L'aire transitionnelle offre un espace potentiel positif à l'individu souffrant d'une rupture précoce dans son enfance. Dans le cadre du travail analytique, le thérapeute doit créer une relation thérapeutique qui donnera une confiance au Moi du client, une continuité au Soi afin que ce dernier puisse explorer et maîtriser la réalité externe distincte du monde interne sans se sentir désorganisé ou abandonné (Kaës *et al* 1979:188).

Comme nous l'avons mentionné antérieurement, l'étape de l'aire transitionnelle coïncide avec la phase union-séparation du développement de l'enfant. En analyse transitionnelle, le travail psychothérapeutique se concentre sur l'union-séparation, c'est-à-dire sur l'espace transitionnel et la crise de la rupture. Kaës évoque très bien le phénomène de la rupture, mot-clé de l'étape union-séparation :

«La rupture implique et révèle l'union qui la rend possible. On pourrait dire : une séparation (ou une perte) a eu lieu (ou aura lieu) qui révèle qu'un état d'union et de continuité vient de cesser (ou cessera). Le dérèglement que provoque la rupture s'accompa-

gne du sentiment intense d'une menace pour l'intégrité du soi et pour la continuité de l'existence subjective, de brèches dans la capacité d'être contenu. L'expérience de la rupture suppose que la rupture a pu être éprouvée et élaborée comme cessation de l'état d'union, fin de la continuité et perte de la contenance. Une rupture masque toujours une autre rupture qui la rappelle et la contient». (Kaës et al 1979:22)

«Exister requiert la coupure du *lien* et le maintien d'un *lieu* de contenance» (Kaës et al 1979:23) signifie aussi qu'il faut établir des liens avec l'existence. Winnicott suggère l'expérience culturelle pour assurer la continuité essentielle à l'existence, terme qui indique la promotion de l'intégration des expériences personnelles. «Winnicott précise que la place où se situe l'expérience culturelle qui apporte à l'espèce humaine la continuité transcendant l'expérience personnelle, est l'espace potentiel entre l'individu et l'environnement» (Kaës et al 1979:25). Toutefois, l'expérience de la rupture, vécue comme une perte d'objet ou de méfiance envers l'environnement, ébranle la contenance de l'expérience culturelle. La perte d'objet est souvent accompagnée de sentiments d'abandon et de terreur. «C'est aussi être livré à l'agressivité vis-à-vis de l'objet disparu-détruit» (Kaës et al 1979:30). Ainsi, la fonction de l'espace potentiel est touchée par la rupture. La fonction créatrice tant qu'à elle, est liée au processus de séparation parce que l'illusion créée devient un outil d'adaptation voulant montrer la capacité et l'incapacité de reconnaître et d'accepter la réalité (Grolnick et al 1978:529). Autrement dit par Kaës, «la fonction transitionnelle est le rétablissement de la capacité d'articuler des symboles d'union dans un espace paradoxal de jeu, par-delà l'expérience contraignante de la division-séparation ou de l'union-fusion» (Kaës et al 1979:63). Cependant, nous ne devons pas négliger les fonctions *cadre* et *conteneur* pour

soutenir les contenus destructeurs ou les symboles de l'espace potentiel. En effet, nous distinguons trois fonctions indispensables à l'aire transitionnelle et au jeu créatif : les fonction *cadre*, *conteneur* et *espace potentiel*. Celles-ci seront définies afin de mieux comprendre le déroulement des séances en art-thérapie. Nous commençons par la fonction cadre.

3.1.1 La fonction cadre

Le cadre est le récepteur de la relation thérapeutique, le récepteur de la symbiose. La relation symbiotique vécue avec la mère (le non-Moi) favorise le développement du Moi. Dans la situation thérapeutique, le cadre occupe une fonction semblable de non-Moi par lequel le client obtient un support, un étai, et dans lequel la personnalité montre son organisation primitive. Selon Bleger, le cadre est : «l'élément fusionnel Moi-corps-mode, de l'immutabilité de laquelle dépendent la formation, l'existence et la différenciation (du Moi, de l'objet, de l'image, du corps, de l'esprit, etc.)» (Kaës et al 1979:265).

Le cadre devient un dépôt de fixations symbiotiques appartenant au patient et au thérapeute. Nous pourrions aussi ajouter - à la fonction *cadre* - l'enveloppe de maintenance ou le "holding" et le volet contenant de la fonction contenante du Moi-peau. La sécurité symbiotique est essentielle au travail thérapeutique et révèle davantage «les empiètements précoces de l'environnement dont son soi garde les marques», nous parlons ici du soi du patient (Kaës et al 1979:203). La fonction *cadre* est muette, elle apparaît lors de la rupture ou de la menace. A ces moments, il importe que le cadre garde sa

fonction de non-Moi, de Moi différencié, sinon le Moi remplit la fonction de cadre. Ce renversement de position du Moi mêle le contenu au contenant, il compromet l'identité du sujet et le développement du Moi (Kaës et al 1979:64-65).

En plus, dans le cadre d'analyse transitionnelle, la position face à face répond à un besoin de contact du patient où les yeux se rencontrent, s'échangent, où le regard se pose sur l'autre. Une multitude d'informations visuelles est transmise par les corps présents et vus dans le cadre. Le regard, les expressions faciales, les paroles, les gestes du thérapeute affirment une présence solide et stable aux yeux du patient. En d'autres termes, nous trouvons l'application des termes winnicottiens de "holding" et de "handling" par une présence visible et tangible du thérapeute. Le patient reçoit un bain de paroles, des réactions en miroir et en écho. La restauration de la fonction miroir de la mère-thérapeute permet la relation contenant-contenu à être mieux intériorisée par le patient. Le cadre fournit la possibilité de rétablir ou consolider la fonction mentale ou l'appareil à penser ses propres pensées.(Kaës et al 1979:209-210)

Plus particulièrement, en art-thérapie nous nous trouvons dans un cadre dans lequel le patient doit s'exprimer visuellement à travers l'image qu'il créera. Le dialogue a lieu généralement avant et après la production de l'image ou des images. L'image créée devient un cadre en soi et elle remplit les fonctions de "holding" et de "handling". Ainsi, le cadre en art-thérapie est fourni par la pièce où se déroule la séance et par le cadre-support de la feuille ou de la toile. Le cadre-support est rempli de symboles et il est perçu autrement que ce qui est dit et fait dans le cadre psychothérapique (Tchou 1979:212). De surcroît, la structure même de l'art-thérapie par la présence sine qua non de la création artistique,

c'est-à-dire un dépassement de l'être et une fusion avec l'œuvre, fait référence à une régression fusionnelle qui témoigne une confusion entre le sujet et l'objet où les limites du soi sont floues (Green 1975:6). Le besoin du patient de vouloir intégrer par l'objet et de vouloir intégrer l'objet prédit la fonction conteneur.

3.1.2 La fonction conteneur

«Alors que le cadre est la partie immobile et stable de la personnalité, et qu'il reçoit en dépôt la partie psychotique et symbiotique de la personne, le conteneur représente l'aspect actif de ce support, par lequel la mère, grâce à ce que Bion appelle sa capacité de *réverie*, est en mesure de modifier les projections douloureuses du bébé. La fonction conteneur permet l'utilisation du cadre».(Kaës et al 1979:69)

La fonction *conteneur* ressemble à un cadre dans lequel il est possible «d'entrer et de sortir de l'expérience de symbolisation» (Anzieu et al 1987:187). Le matériel artistique possède un pouvoir potentiel de cette fonction dans le sens qu'il «fournit un support actif, transformateur, aux projections imaginaires du patient» (Kaës et al 1979:69). Le matériel artistique peut diminuer la souffrance psychique du patient et peut offrir un moyen de métabolisation et de transformation dit tolérable . Dans le cadre de l'art-thérapie, la fonction *conteneur* est partagée entre le support matériel et l'art-thérapeute. La fonction *conteneur* permet une transformation et réappropriation des contenus. En somme, la fonction *conteneur* correspond à l'aspect conteneur de la fonction contenante du Moi-peau, à instituer un code, un processus mental, à convertir

l'impensable en pensable. Anzieu mentionne que «le processus de création est un travail de réorganisation interne qui provient d'un déséta yage et qui instaure un nouvel éta yage» (Tchou 1979:21).

3.1.3. La fonction transitionnelle ou l'espace potentiel

Il s'agit de l'espace potentiel entre l'individu et l'environnement, de l'expérience culturelle et du rétablissement de la capacité de créer. Winnicott décrit bien que «pour tout individu, l'usage de cet espace est déterminé par les *expériences de la vie* qui prennent place aux premiers stades de l'existence individuelle» (Tchou 1979:207). Il faut envisager pour une telle utilisation de l'espace une confiance envers le thérapeute qui indique une introjection de la fiabilité. La marque de confiance signale «un sentiment de sécurité fondé sur l'expérience au moment de dépendance maximale» (Tchou 1979:210).

D'autre part, c'est trouver une équivalence symbolique des contacts corporels primordiaux. C'est instituer un code et lui faire prendre corps. L'art-thérapie c'est «choisir un matériau qu'on sait manier [pas toujours essentiel] pour y matérialiser ce code, projeter son propre corps comme peau et chair de l'œuvre» (Anzieu 1981:121). On ne peut douter de l'importance du processus, de la relation entre le jeu et la formation d'objets et d'espace transitionnels (Grolnick *et al* 1978:529), de la manipulation des matériaux, du processus physique et observable. L'objet transitionnel ou l'image sont à la fois re-trouvé(e) et crée(e). Ceci réussit à donner un paradoxe fort important à tolérer. Le paradoxe «permettra au créateur d'échapper aux idées reçues, de surmonter les contradictions, d'effectuer des rapprochements inattendus» (Tchou 1979:18). Non seulement pour le patient, mais aussi pour l'auteure qui doit tolérer le

paradoxe d'écrire, de trouver, de retrouver et de créer à partir du Moi-peau d'Anzieu et l'art-thérapie.

3.2. Un Moi-peau pour l'art-thérapie

Nous arrivons au cœur du sujet, soit l'interprétation du Moi-peau en art-thérapie. Tout d'abord, nous présenterons le patient et les séances d'art-thérapie. Ensuite, nous suggérerons une nouvelle lecture à la lumière de ce qui s'est passé et de ce que nous savons du Moi-peau dans la relation thérapeutique et dans la situation transférentielle. Nous croyons devoir rappeler que nous voulons voir et savoir si la théorie d'Anzieu attribue un avantage à l'art-thérapie et non discuter du patient comme si nous présentions une étude de cas. Il importe maintenant de présenter une des personnes qui m'a aidée à mieux comprendre le Moi-peau d'Anzieu et l'art-thérapie.

Nous dénommerons le client Tagore, en souvenir de Winnicott et de l'image de Tagore, «Sur le rivage de mondes sans fin, les enfants jouent» (Tchou 1979:204).

Tagore est un jeune homme de 33 ans que j'ai rencontré à l'hôpital. Il en était à sa deuxième hospitalisation. Un mois auparavant, il avait été hospitalisé pour une semaine; il était dans un état psychotique. Cette fois-ci, le diagnostic énoncé fut : syndrome d'angoisse marqué (incapacité de tenir en place, propension à tourner en rond) avec sentiment de dépersonnalisation (pertes de

sensibilité, vide intérieur, incapacité de pleurer) et un état dépressif profond (pensée constante de mort).

Le patient a été référé à l'art-thérapeute pour que je l'initie au travail analytique avant son départ. J'ai donc étudié à fond le dossier médical du patient et j'en ai retiré les informations suivantes : histoires familiale, sociale, sexuelle et médicale.

Les parents de Tagore sont vivants et d'origine européenne. Le père a souvent été obligé de s'absenter de son foyer conjugal pour travailler. A l'âge de 4 ans , Tagore a été témoin de la poliomyélite de sa mère qui a perdu l'usage d'une jambe. Suite à cette maladie, Tagore a été envoyé chez sa tante en France. Son frère cadet est resté avec ses parents. Tagore est resté 8 mois chez sa tante, une femme rude et bizarre, dit-il, et qui utilisait un fouet pour intimider les enfants. Neuf mois se sont écoulés avant que Tagore ne revoie sa mère; son père et son frère cadet les ont rejoints peu de temps après. Ils ont vécu quatorze années en France. Cette période est décrite comme étant drôle (sans précisions); il y a eu beaucoup de mouvements et de déplacements. Deux autres enfants sont nés par la suite. Tagore est l'aîné de deux frères et d'une soeur.

De retour au Canada, à l'âge de 19 ans, Tagore a étudié à l'université et occupé divers emplois. Quelques années plus tard, il a fondé une compagnie avec un ami-associé. Quelques mois plus tard, Tagore s'est dissocié et a perdu de l'argent. Tagore croyait que son ami voulait l'escroquer. Ce dernier facteur est important à retenir pour deux raisons : la première est que Tagore fut fort préoccupé par sa démission de la compagnie et fort méfiant envers son ami-associé, et la deuxième est que les préoccupations de Tagore furent perçues par les psychiatres comme une paranoïa avec une homosexualité latente.

Au cours de sa vie émotive et sexuelle, Tagore a rencontré trois femmes portant toutes le même prénom et il a vécu avec chacune d'elles un minimum de deux ans. Actuellement, il vit avec une autre femme une relation qui dure depuis quatre ans. En ce qui a trait à sa vie sociale, Tagore se dit solitaire, se limitant à 3-4 amis et à quelques activités sportives pratiquées irrégulièrement. Quant à ses relations sexuelles, Tagore souffre actuellement de déficits érectiles dominants et lors du coït il ressent des spasmes et des douleurs éjaculatoires.

Pour terminer son profil médical, Tagore souffre d'incontinences urinaires et fécales (aucune date ne précise le début des incontinences). Les médicaments prescrits lors de son séjour à l'hôpital sont : Haldol, Kemadrin, Serax.

Nous en avons terminé avec les informations médicales, une réalité du travail en psychiatrie. Il nous faut maintenant décrire les images.

3.2.1 La toile comme zone de transfert pour revivre le trauma

Je décrirai chronologiquement le travail fait en art-thérapie. Certaines séances seront plus détaillées que d'autres et les images produites lors de ces séances seront illustrées. La description se veut fidèle aux notes prises à l'époque. Le choix de Tagore pour ce mémoire s'est fait plus tard. Pour que la rédaction prenne corps, l'art-thérapeute a du faire corps avec le sujet, ce qui représente tout un contre-transfert! Cependant, cette partie du chapitre examine surtout le transfert.

Dans tout genre de thérapie, des émotions et des désirs sont ressentis par la personne envers le thérapeute; ceci est perçu comme une réanimation d'expériences passées, appelée le transfert. Le transfert en art-thérapie est épaulé d'un symbolisme visuel, il peut se retrouver déguisé dans et sur l'image. Comme nous l'avons dit plus haut, il s'écoula un certain laps de temps entre le moment de l'analyse et la rédaction de ce mémoire. Nous devons donc souligner que l'étude du transfert et du contre-transfert reflète ma compréhension actuelle. L'analyse se trouve après ce récit.

a) Description des séances d'art-thérapie

Dès la première séance d'art-thérapie, Tagore associe son dessin d'une motocyclette immobile sur une route longeant une rivière à des souvenirs d'enfance et d'adulte, mais surtout, l'engin est perçu comme une machine dangereuse qui doit être contrôlée. Au cours de la séance suivante, le thème fait ressurgir des angoisses, cette fois-ci envers la mer dangereuse. L'anxiété du client est accompagnée de bégaiements. Tagore verbalise des propos introspectifs mais j'ai l'impression qu'aucun lien ne se noue ou ne se dénoue.

A la troisième séance, Tagore dessine deux images sur la même feuille. En premier (ill.1) il dessine trois sujets, en commençant par la gauche : il y a une personne derrière une fenêtre noire à barreaux, au milieu une porte bleue avec une poignée brune et à droite une fenêtre jaune à barreaux, peu visible. Tagore explique que les trois sujets ont en commun le thème de la prison : il y a une personne derrière les barreaux de la prison, la porte dessinée est celle de l'entrée principale et elle est brisée (limitant le personnel à sortir librement), et Tagore perçoit la porte défectueuse comme un signe d'égalité entre le personnel médical et les patients en cure fermée. Puis, la fenêtre jaune représente son sentiment d'être prisonnier tout en sachant qu'il n'est pas en prison. Toutefois, Tagore est angoissé à l'idée de retourner dehors. Il trouve que l'hôpital lui fournit une sécurité, diminue son angoisse. Je l'invite à exprimer la différence entre ces deux types d'angoisse.

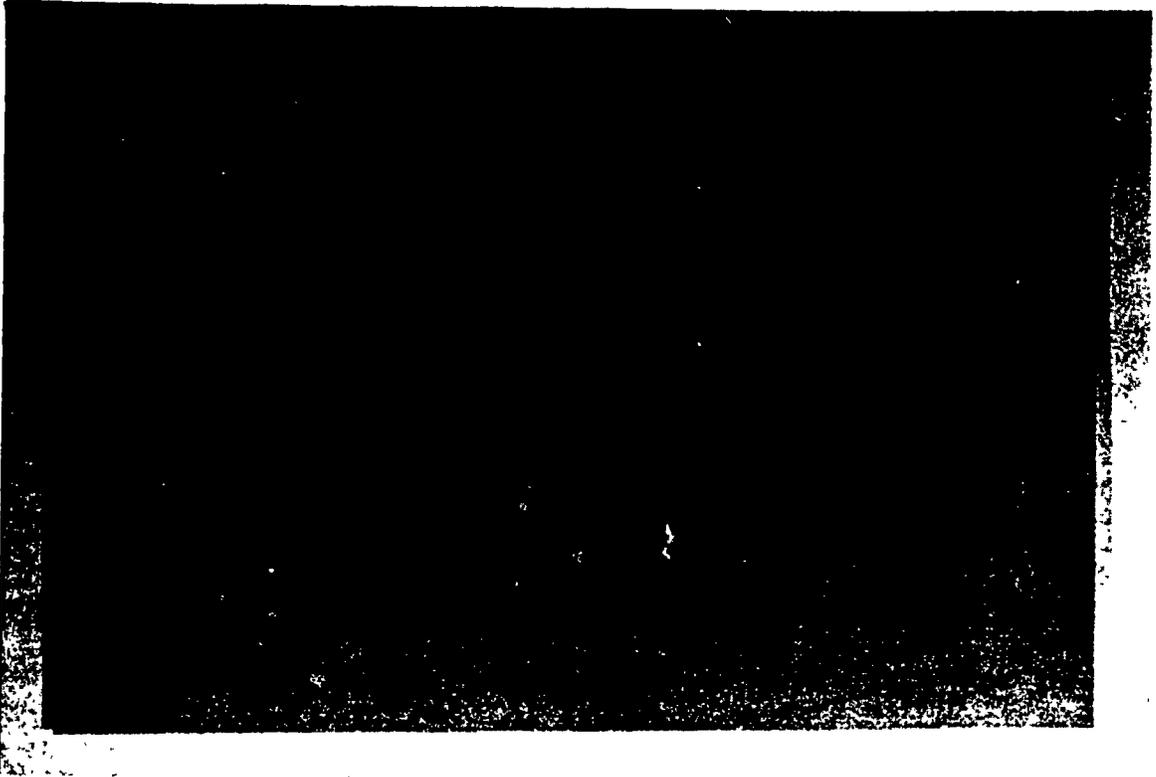


Illustration 1



Illustration 2

A l'endos (ill.2), Tagore décrit une pieuvre sortie de l'eau, celle-ci se trouve entre deux traits de mauve représentant la personnalité de la bête et une courbe grise exprimant la tristesse et le désespoir. Pour Tagore, la pieuvre est prise sous un couvercle sous lequel elle étouffe. Par contre, le couvercle peut exploser sous la pression des angoisses. A ses mots, Tagore se met à bégayer et à être très angoissé, il a des sueurs au front, les mains moites. Il a peur de la pieuvre retirée des eaux profondes, hors de son habitat naturel; il la considère dangereuse. Tagore suggère que la pieuvre soit renvoyée au fond en me disant «ce qui est connu est moins terrifiant que l'inconnu». Tagore laisse entendre que la pieuvre lui appartient et qu'elle fait partie de sa personnalité.

Au cours des séances subséquentes, je m'aperçois que Tagore oublie les séances précédentes ou ce qu'il a dit quelques minutes auparavant. En plus, il est pris de bâillements, qui sont surprenants par la contraction spasmodique, qui sont inattendus, et qui ont la propriété de lui faire oublier ce qui vient d'être dit. Le patient n'est pas toujours à l'aise face à la feuille blanche, ne sachant quoi représenter. Pour l'art-thérapeute les associations sont obscures, les dessins sont des puzzles à déchiffrer. De surcroît, Tagore est envahi par des angoisses; il parle de suicide pour éliminer son trop plein d'angoisses. Tagore fait allusion à sa grande sensibilité qui le fait souffrir et qu'il doit censurer comme on censure certaines informations. Les sujets «tabous» ou «les choses terribles» commencent à former un thème.

A la sixième séance, Tagore peint l'a,b,c,d de la vie (ill.3) : l'apprentissage de la vie et son désir de maîtriser la vie. Chaque lettre a une ligne horizontale de la même couleur. Les lignes représentent une structure où réside de la volonté. Après la lettre "d" s'entremêlent des lettres confuses et de couleur rouge. L'image suivante (ill.4) est une exploration de ce qui se passe après la lettre "d" Tagore découvre que les lettres «disparaissent à la fin». Il retrace les lettres h, i, j, k puis dessine des courbes qui s'entrecroisent. Trois traits de couleurs, (vert, jaune et rose), entourent les gribouillis. Tagore passe à plusieurs reprises le rose sur le même trajet. Tagore a peu de choses à dire au sujet du dessin. Mais, soudain, il se mit à tenir un discours plein d'associations sur sa tentative de trouver des formes représentatives de mémoire et d'oublis sur la perception de la vie. Pour terminer avec un «je ne m'entends pas». Tagore ne fait pas de liens entre ce qu'il dit et ce qu'il vit. Il remarque que ses trous de mémoires le désespèrent.



Illustration 3



Illustration 4

Sur ce, j'interprète cette sensation en la qualifiant de passoire. Tagore s'identifie à la passoire qui retient quelques idées, quelques souvenirs mais qui empêche une certaine cohérence. Vers la fin de la séance, Tagore est beaucoup moins rigide et se comporte même comme un enfant. Avant de partir, il me dit qu'il désire continuer l'art-thérapie après son hospitalisation.

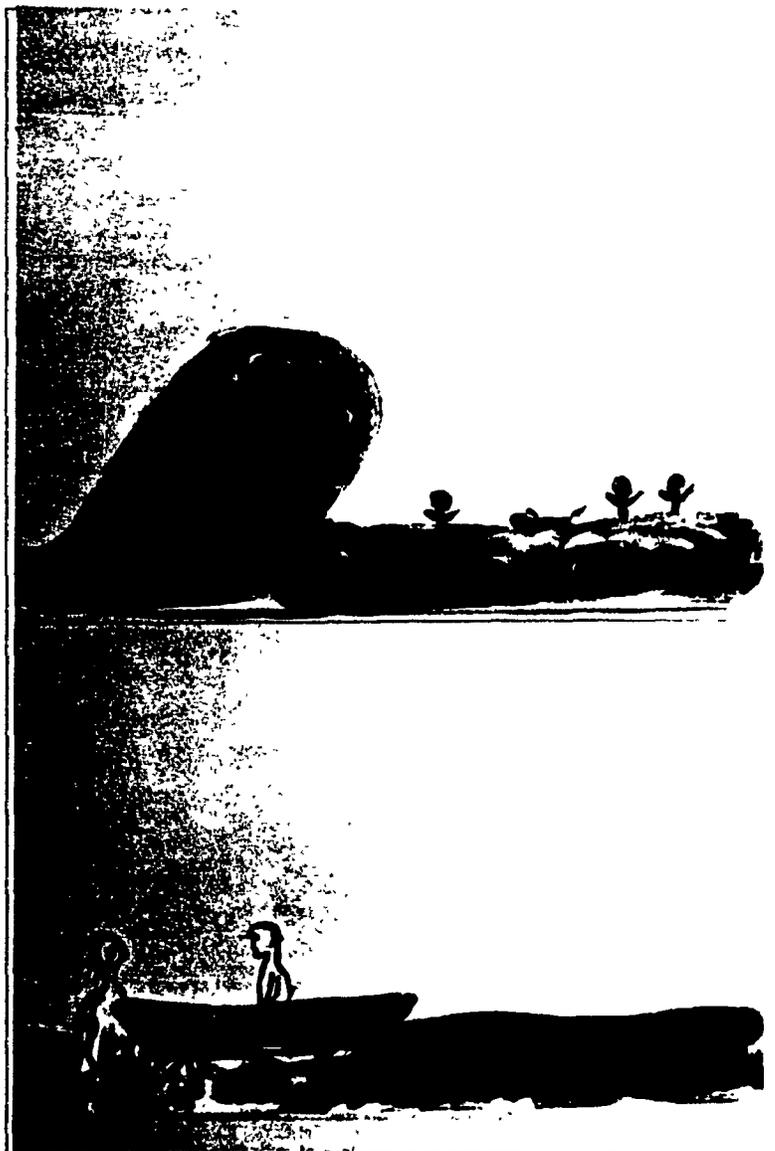


Illustration 5

La neuvième séance annonce le début du suivi externe. En entrant dans la salle, Tagore s'arrête devant la reproduction de *The boating party* (1893-1894) de Mary Cassatt. En regardant *The boating party*, Tagore se rappelle de son rêve de la nuit passée, un rêve plaisant et irréaliste. Le rêve l'a tiré du sommeil et il a alors ressenti le plaisir de

l'eau. Je l'invite à me représenter une scène du rêve. La scène (ill.5, en haut) se déroule dans une grande piscine avec des grosses vagues qui permettent le surfing; la sensation de plaisir le réveille. Éveillé, Tagore trouve «la situation dangereuse pouvant mener au fracas».

Tagore critique son dessin; le mouvement des vagues n'est pas assez prononcé. Cependant, il se dit avoir de la difficulté à contenir le plaisir des grosses vagues parce qu'il sait qu'en réalité c'est dangereux et que cela implique un fracas douloureux. Et il ajoute que peut-être une grande feuille pourrait faillir à contenir son plaisir. Puis, en regardant à nouveau la peinture, il se demande pourquoi il est sur un pédalo et que les autres hommes (son frère, un ami de son frère et deux inconnus) se trouvent dans l'eau. Tagore se souvient qu'il parlait à son frère dans le rêve mais il ne se rappelle pas de paroles.

Une invitation de ma part à développer le rêve donne un autre dessin (ill.5, en bas). Après la création, Tagore s'exclame «la situation est à l'envers»! Le pédalo se dirige vers la droite et Tagore fait dos à cette direction. Son frère et lui ne savent plus dans quelle direction le pédalo va. Sur ce, l'art-thérapeute fait allusion à la reproduction de Cassatt qui a apporté un intérêt au début de la séance. La mère tient un enfant amoureusement dans ses bras et un homme leur fait face tout en ramant la barque - l'homme fait dos à la proue de l'embarcation. Est-ce que notre position envers notre mère change à la venue d'un autre enfant? Ce changement de position ressemble-t-il à «la situation est à l'envers»?

Après ces mots, Tagore se rappelle qu'en dessinant cette dernière image, il voulait mettre son frère dans l'embarcation. La peinture évoque le rejet de sa mère et son envoi en France à l'âge de 5 ans, tandis que son frère est resté avec la mère. Tagore réalise que son désir de mettre son frère dans l'embarcation reflète son désir de vouloir renverser les rôles, que son frère est «dans l'eau», avec la mère et non lui.

La séance suivante se déroule surtout en silence. Le premier dessin (ill.6, en haut) représente le moulin à eau de son oncle avec la rivière en arrière. La bâtisse dessinée est un moulin à vent parce que «c'est plus facile». La camionnette sert à la livraison du grain que Tagore faisait en accompagnant le livreur. Tagore veut se souvenir des émotions vécues à cette période. Il dit avoir un trou de mémoire. Je remarque que le moulin a aussi un trou dans son mur. Tagore ajoute que le moulin est «solide, sécuritaire» mais dangereux à l'intérieur. L'oncle interdisait l'entrée dans le moulin.

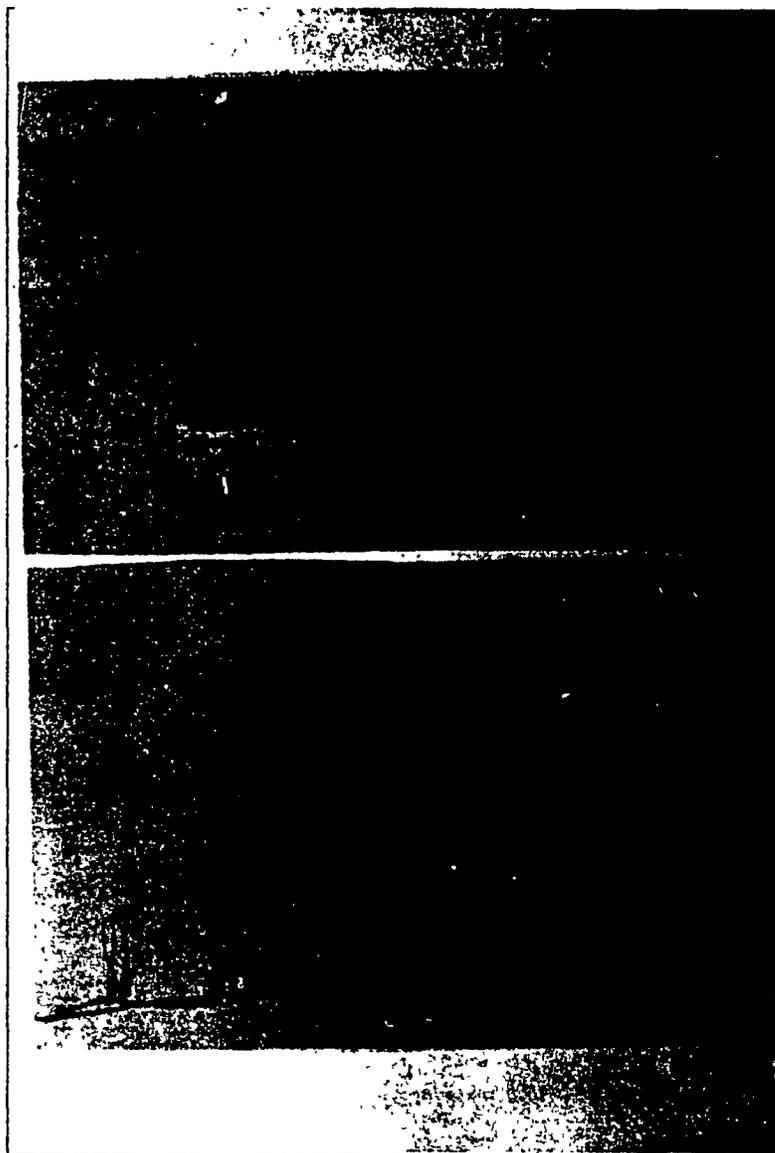


Illustration 6

Le sujet du moulin engendre un autre dessin (ill.6, en bas), «Don Quichotte et les moulins à vent». Tagore raconte que Don Quichotte s'imaginait que les moulins à vent étaient des géants - pure illusion. Ici, Don Quichotte a cinq ans et demi, et il se bat et se débat contre un géant, un moulin dangereux. En France, Tagore s'est senti abandonné à lui-même, séparé de sa mère.

Trois séances plus tard, Tagore crée une sculpture faite par pliage (ill.7). Le processus et la verbalisation de celui-ci lors de la création priment dans cette séance. Tagore ne supporte pas la surface blanche de la feuille cartonnée. «On peut faire des choses chouettes avec le papier!» Tagore plie le papier qu'il trouve rigide. Il dessine,

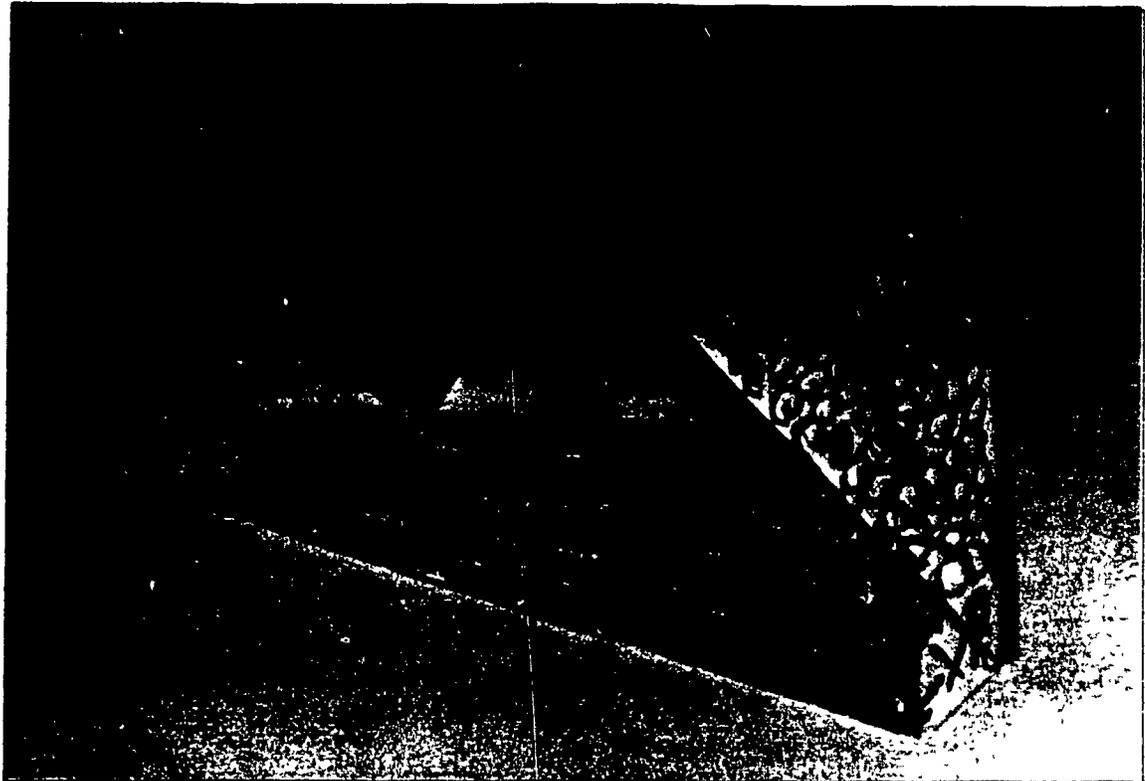


Illustration 7

il découpe «pour éviter une ligne droite - une ligne brisée». Il travaille sur les motifs et colorie «là où c'est visible et plié». Il ajoute «le visible est à moi, l'invisible est à l'autre». La sculpture terminée, Tagore la colle au mur. Il trouve que le visible disparaît et que l'invisible se montre. «Il y a toujours de l'inconnu». L'explication qu'il me donne à ses propos est que certains motifs disparaissent par le pliage. Ce qui a été dessiné a été visible. A sa surprise, l'invisible se montre par ce simili triangle de fond blanc. Pour Tagore, l'invisible est l'inconscient, le trou de mémoire. Il dit «avoir la flème», de ne pas savoir. Tagore termine en parlant du visible «c'est plus difficile de s'en débarrasser que de l'attraper. La mémoire est la surface».

La séance suivante, Tagore arrive en retard, endormi. Il regrette d'avoir quitté son lit chaud et songe à en créer un. Le collage (ill.8) représente «le lit douillet». Le sommier est enveloppé de carton noir, plié et collé à l'endos. Les draps et les taies d'oreiller sont roses. La courtepointe fleurie couvre les draps et le rembourrage blanc, mis à la toute fin, désigne «le douillet». Dû à son retard, nous sommes limités pour l'échange verbal mais je glisse le commentaire qu'il est intéressant de constater que son lit ne montre pas de matelas et que dans la pièce actuelle, ex-salle de massothérapie,

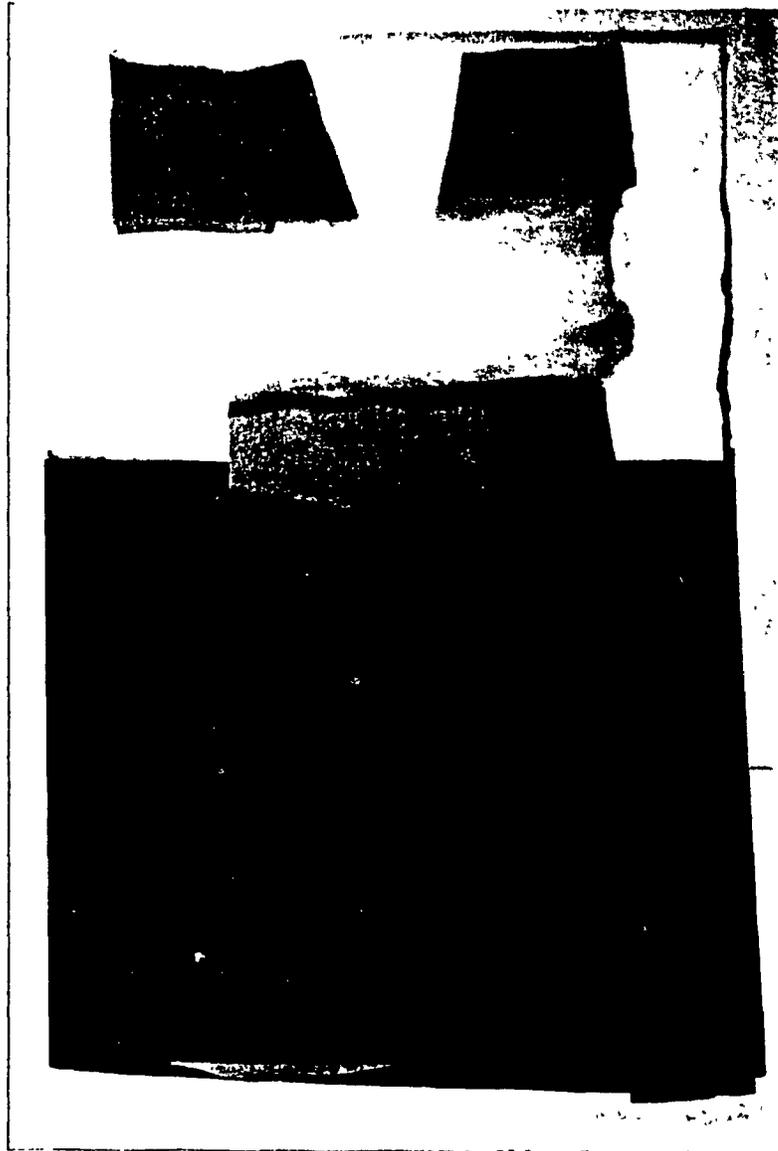


Illustration 8

il y repose trois matelas. Est-ce que Tagore désire moins souffrir en mettant «le douillet» sur lui et en désirant en avoir un ou plusieurs (comme matelas) entre lui et le sommier?

Au cours des cinq séances suivantes, Tagore produit deux grandes œuvres sur le mur dans lesquelles il incorpore différents médias : peinture, paille, feutrine, photographies de revues, objets. Lors du premier projet, je lui rappelle que je prends des vacances et qu'il y aura 3 séances d'art-thérapie avant l'interruption. Tagore ne sait pas s'il pourra venir les séances prochaines, songeant aider sa mère. Toutefois, il se présente sans m'avoir avertie. L'exaspération sentie par l'art-thérapeute dans la

séance d'art-thérapie lui révèle les irritations de Tagore. Il veut les médias qui ne sont pas dans la pièce d'art-thérapie. Le contre-transfert a été d'aller chercher et de fournir les matériaux désirés comme la bonne mère nourricière. Après la séance, j'analyse mon exaspération et je réalise que Tagore a agi comme un jeune enfant de 2 ans omnipotent et que mon contre-transfert a consisté à tout lui donner craignant inconsciemment de lui dire non, c'est-à-dire respecter les limites du cadre thérapeutique. Au fond, une "good enough mother" dit non et interdit certaines choses. En plus, mon contre-transfert m'éclairait sur la relation Tagore-enfant-mère-thérapeute.

La dernière séance avant l'interruption due aux vacances, me permet de jouer un rôle plus passif qui réveille la frustration de Tagore. Par des images de femmes séductrice et sportive il m'exprime clairement «au moins si la thérapeute pouvait me charmer, la thérapie aurait du charme!» tandis que la femme sportive évoque que «les choses bougent - la vigueur nécessaire à sa vie conjugale». Pour la première fois, Tagore me parle de sa relation avec sa copine. Il désire agir et moins réagir aux actes de son amie. Il a le goût de bouger mais craint la solitude.

Au retour de mes vacances, j'initie Tagore à la peinture digitale mais il préfère faire un collage. Même si l'expérience a suscité des sensations contraires : le contact plaisant avec la matière et l'apparence répugnante de celle-ci, je reprends la proposition de travailler avec la peinture digitale. Je lui suggère de valoriser le processus et l'expression.

L'expérience se répète aux séances suivantes. La première peinture digitale de cette séance (ill.9) est le registre de ses empreintes. Tagore enfonce ses doigts dans le pot de peinture bleue avant d'étendre la couleur sur la feuille (ill.10). Il parle de son désir de plonger, «de rentrer la tête en premier» dans la texture colorée. En peignant, les autres couleurs, il raconte son fantasme de rentrer dans la mère, un lieu protégé. L'image qu'il crée lui donne l'impression d'un barbouillage puis lui rappelle les nymphéas de Monet. Il poursuit en signalant que, depuis un an, il a perdu l'odorat et qu'il a brûlé un plat la semaine passée. La troisième peinture (ill.11) est accompagnée de tapotements de la surface, de gestes suspendus et de piétinements des doigts. Pour Tagore, l'image représente un banc de corail. Il me parle de l'angoisse ressentie à la seconde peinture (ill.10) et de l'entrevue qu'il doit passer pour un emploi.



Illustration 9



Illustration 10



Illustration 11

Lentement, Tagore prend contact avec lui-même. Il effleure ses désirs d'inspiration, de motivation, de savoir, sa soif de liberté. Il remarque que son état de frustration devient cyclique, cela l'embête et le rend amorphe. Il souhaite suivre une thérapie à long terme en art-thérapie tout en ayant peur de devenir dépendant de la thérapeute. (Le prolongement de la thérapie brève à la thérapie à long terme exige réflexions de ma part et je l'avertis que la décision sera prise plus tard, ne pouvant pas déterminer une date). Il associe sa peur de dépendance à son envoi en France, à sa réaction envers ses parents, à ses réactions aux gens avec qui il a «dû vivre». Sa peur de dépendance anime de l'hostilité envers la thérapeute et éveille un désir d'indépendance. Il relate avoir déjà suivi une psychothérapie où il «a abandonné la psychologue parce qu'il a eu une envie de la quitter». Son état d'anxiété et d'agression réaniment des moments du passé et Tagore craint de rompre la relation thérapeutique.

Trois séances plus tard, la menace de rupture le conduit à un rêve; celui-ci surgit après la production d'une peinture tactilo brune appliquée avec un bâton (ill.12). Tagore a rêvé à un jeune homme envoyé à la guerre sous la pression de son père. Le jeune homme est mort et le père a reçu la décoration de son fils. Dans son rêve, son



Illustration 12

frère et lui sont présents. Tagore a pleuré à l'annonce de la mort du jeune homme. Aussitôt le rêve raconté, Tagore passe de cette séquence à sa découverte, il y a un an, de la décision paternelle de l'envoyer en France : «Maman était tellement malade...». Tagore se rappelle d'avoir été «en crise après l'aveu» et de ne pas avoir réagi. Maintenant il se souvient de l'arrivée de sa mère en France, de la colère ressentie, de la venue de son père et des cadeaux donnés à ses cousins. Tagore bâille profondément et me raconte qu'il a croisé à deux reprises des gens qui ne le reconnaissent pas et ces rencontres ont créé un malaise. Je lui fais observer que sa mémoire est active aujourd'hui. Aucun commentaire.

Tagore entreprend une autre peinture (ill.13). Les couleurs sont étendues en tournant le bâton couvert de peinture. Chaque tache de couleur a son bâton collé et des empreintes de la même couleur. Par exception, dans le coin droit en bas - très difficile à voir sur la reproduction et sur l'original - il y a les empreintes blanches des cinq doigts de sa main droite. Après la production, Tagore a fermé tous les pots de peinture, geste de rangement inhabituel chez lui. Il a toutefois laissé le pot de peinture brune ouvert avec le bâton planté dedans. Son interprétation de l'image est de «jouer

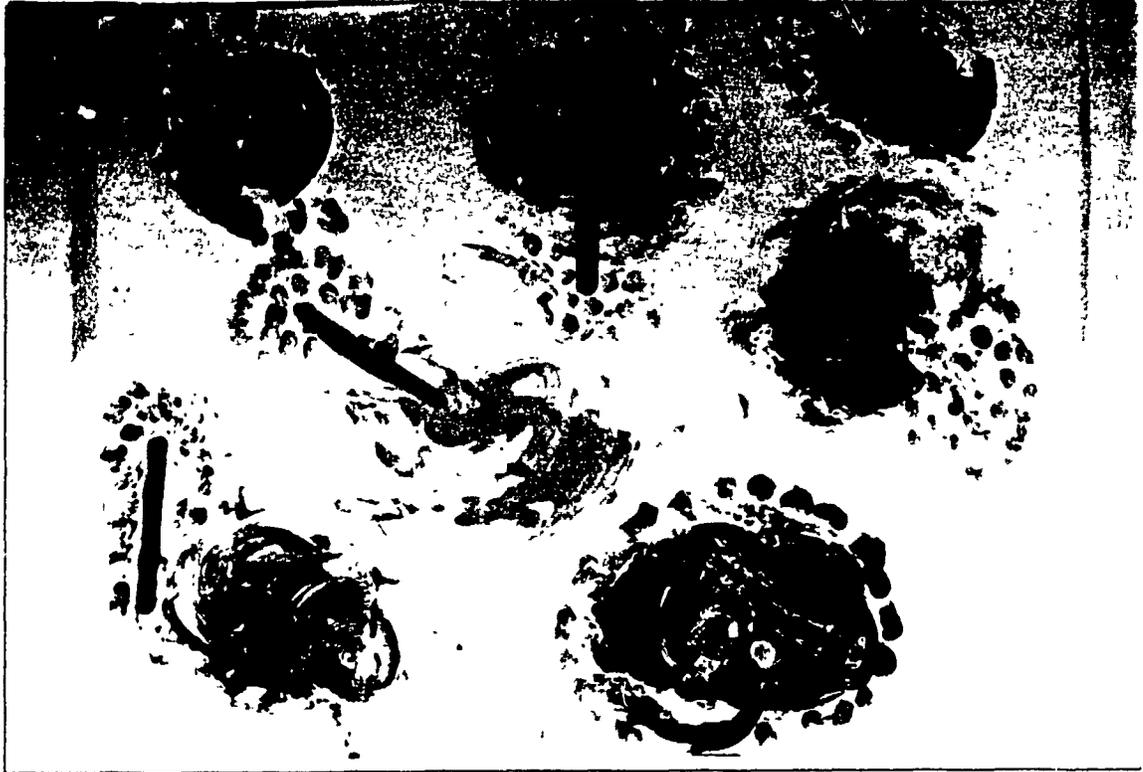


Illustration 13

avec toutes les couleurs». Il me demande mon «interprétation». Je lui réponds que ma première impression, subjective, il va de soi, me fait relier son tournoiement des bâtons aux ailes du moulin à vent. Lorsque Tagore a touché la feuille avec ses doigts blancs et terminé l'œuvre, cela m'a fait l'effet qu'il touchait le moulin, et peut-être l'interdit. Puis, il a fermé les pots, comme si quelque chose s'était passée. Je me tais. Tagore poursuit. Après l'empreinte blanche, il a senti une culpabilité qui l'a poussé à fermer les pots, comme s'il «avait peur que quelque chose sorte». Il enchaîne son commentaire avec sa première notion de l'interdit en France : «Mes parents m'attachaient pour que je ne fuis pas. Je faisais des tours, j'étais trop actif et, pour m'en empêcher, mes parents m'attachaient à une chaise».

Les séances continuent. L'introspection progresse. Tagore remarque certaines de ses résistances, non-identifiables, son désir de contrôle et son ambivalence. Il peint avec ses doigts (ill.14) et associe la spirale au film Tu ne tueras point de Kielowski, à «la situation cynique, au cul-de-sac». Les mouvements de la spirale bleue et jaune sont arrêtées par une croix. La portée de notes sert à écrire de la musique brésilienne. Je m'attarde sur le sujet de la musique et Tagore révèle que, plus jeune, il a fait de



Illustration 14



Illustration 15

musique. Il revoit les enfants turbulents et le professeur homosexuel qui se parfumait abondamment au point de puer. Tagore veut peindre un piano qu'il trouvera «raté» (ill.15), «pour jouer sur ce piano, il faudrait des mains d'adulte». Le résultat est perçu «merdique», «les couleurs sont merdiques, marécageuses; elles ressemblent aux couleurs du film, c'est-à-dire à la grisaille sociale et morale. [...] J'avais 14-15 ans quand j'ai eu ce professeur. Je n'avais pas encore d'identité sexuelle. Le professeur me paraissait menaçant. Une de mes blondes jouait du piano, mais la relation était trop compliquée et décevante». La conversation tourne autour de l'identité sexuelle, des interdits et de la culpabilité. Tagore trouve que sa mémoire est liée aux souvenirs pleins de culpabilité. Certaines angoisses persécutrices transpiraient et transperçaient l'âme de Tagore. La séance prenait fin et il fallait diminuer la tension interne de Tagore en acceptant le contenu tel quel - soit offrir une fonction de maintenance et de contenance avant de terminer.

Deux séances plus tard, Tagore parle pendant 20 minutes avant de peindre rapidement un oiseau du paradis avec deux autres formes (ill.16), un barbeau qui exprime que «tout devient merdique et sa peur de se salir» (ill.17) et les empreintes des



Illustration 16



Illustration 17



Illustration 18

mains «comme la police» (ill.18). Il abonde de paroles vagues. Il déclare que l'histoire de cette saison le hante tous les jours et il ne sait pas quoi faire». Tagore fait allusion au fait que je connais l'histoire. Je pense que Tagore parle de lui et de son ami-associé. Je le sens très angoissé, même persécuté. Je l'engage à me donner sa version de l'histoire en question. Il me donne un récit vague et débridé sur une relation avec un ami qui «a mal tournée» et dans laquelle il s'est senti «manipulé». Tagore mentionne une troisième personne qui semble être dans le tableau «pour des raisons honorifiques». Il renchérit en m'avouant qu'il fabule et que les idées et les projections n'arrêtent pas. Je lui reflète que ce comportement ne s'est pas présenté dans le cadre thérapeutique. Il rétorque qu'il le sait bien et il ne le laisse pas paraître. Il a peur que cette histoire ravive les émotions. Il a «peur du contact avec la feuille». Il dit «étouffer dans la normalité, de rouler sa bosse. Toujours la même chose». Il trouve que dans la relation thérapeutique sa confusion me remet en question et que je me questionne sur l'art-thérapie. Il songe louer un studio avec un copain qui lui ressemble, un artiste. Il désire se rouler dans la peinture. Rouler tout son corps sur une feuille. Se défouler, s'exprimer totalement.

La séance s'est terminée sur ces mots sans que je sache davantage sur cette fameuse histoire que Tagore garde dans l'état de nébuleuse.

Deux séances plus tard, un rêve est narré en art-thérapie après la création d'une image (ill.19). Dans le rêve, Tagore a des boîtes dont le contenu est méconnu. Les boîtes disparaissent. Tagore les cherche, quelqu'un les a prises. Il se met à la recherche des boîtes et rencontre un individu qui sait où sont les boîtes. Tagore s'endort et se réveille trois jours plus tard. Il se met à la recherche du gars qui sait où sont les boîtes. Tagore pense que leur contenu est important. Il la trouve et l'ouvre. Le contenu n'est pas important, c'est ailleurs. Fin du rêve.

Tagore ajoute qu'il a eu «la drôle sensation que la thérapeute était perdue» la séance dernière. Il ne sait que dire sur son rêve et me demande mon avis. J'ai fait le lien entre cette dernière remarque me concernant et le personnage principal qui cherche les boîtes, peut-être moi, et le rôle du «gars» me semble être joué par Tagore. J'ai l'impression que le «gars» joue des tours au personnage principal en apparaissant et en disparaissant. Le réalisateur du rêve, c'est-à-dire Tagore, lui joue des tours en s'arrangeant pour que le contenu important se trouve ailleurs. En plus, je constate à quel point l'expression «jouer des tours» peut s'associer à se faire attacher, c'est-à-dire de mettre des liens à ce qui est perdu.

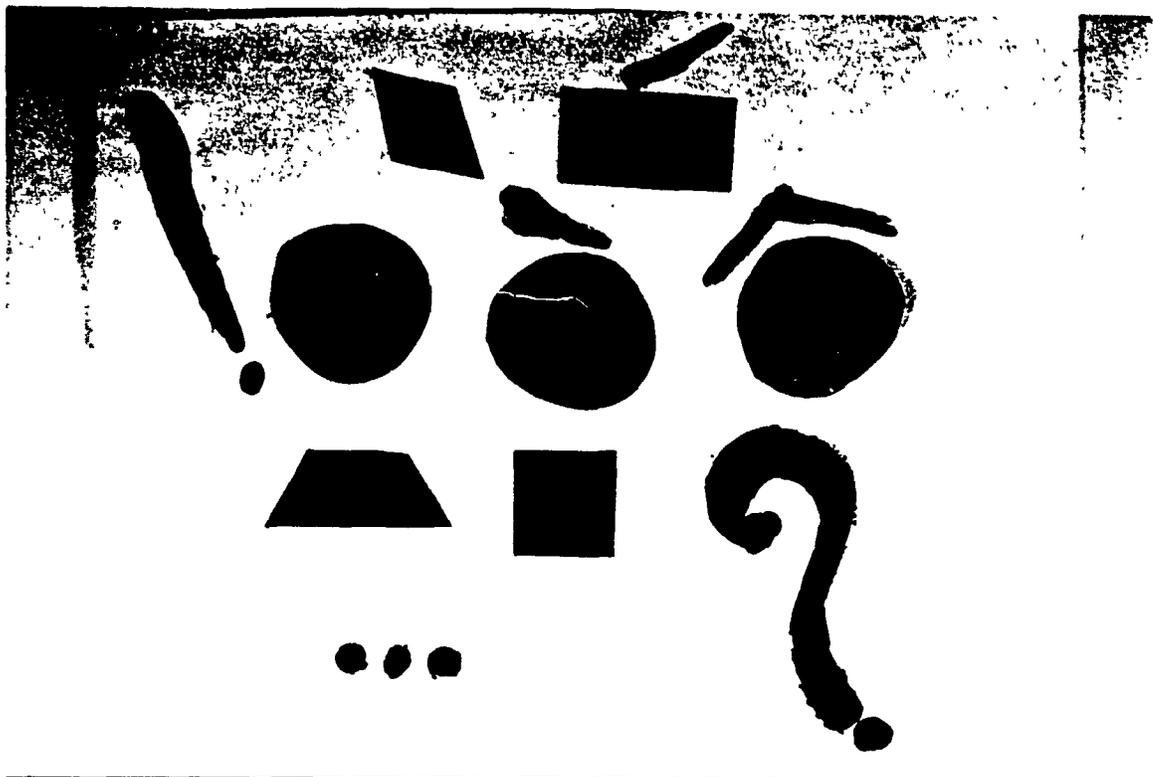


Illustration 19

Tagore commente qu'il étouffe et ressent un malaise. Il se rappelle qu'au début de son hospitalisation il a voulu s'assurer que le médecin pensait qu'il était cinglé. Puis, Tagore s'est souvenu qu'à 8 ans, dans un collège tenu par des curés, les enfants lisaient la bible en marchant en rond dans la cour. Le patient fait un lien avec le fait de tourner en rond quand on souffre d'insomnie, ou tourner en rond comme avant d'entrer à l'hôpital. Tagore est invité à retourner à l'image pour ne pas s'égarer. Il rapproche les lettres à l'incompréhension de la langue. «Ce qui est simple devient compliqué». «ETC sont des lettres assemblées qui, phonétiquement, se disent autrement. Cette idée est illustrée par les formes géométriques avec des accents - ce qui est absurde et incompréhensible. On ajoute des lettres et on y comprend toujours rien.» Il m'explique qu'il pensait connaître l'espagnol jusqu'au jour où il a découvert qu'il ne savait pas le subjonctif en espagnol. La thérapeute demande si la situation n'est pas similaire en thérapie, situation dans laquelle Tagore doit travailler et se trouver dans des situations conditionnelles, «comme si». Tagore continue. Il s'aperçoit que, en art-thérapie, son désir de savoir et son désir «de mettre du noir» se confrontent. Il désire «garder certains sujets obscurs, ne pas y voir clair». Il veut ne plus tourner en rond mais il ne veut pas expliquer pourquoi il est entré à l'hôpital. Il veut des «interprétations convenables, c'est-à-dire qui font son affaire».

Le langage incompréhensible réapparaît au cours de l'art-thérapie. Tagore peint des signes ou des taches. On dirait de la calligraphie chinoise. Les images deviennent des hiéroglyphes contenant des codes à déchiffrer. Les hiéroglyphes semblent montrer la complexité du réseau de communication. Depuis quelques séances, le transfert véhiculé est celui des problèmes de communication, du désir d'être compris en divulguant peu d'informations. Tagore reconnaît avoir des problèmes de communication avec toutes ses compagnes. Il s'imagine que les autres savent ce qu'il veut. Il dit avoir recours à ses parents pour comprendre sa propre vie. Cependant, il trouve sa mère introvertie et discrète, et la communication fils-mère est difficile. Il sent que les femmes possèdent un pouvoir sur lui, il nomme sa compagne, sa mère et la thérapeute.

La résolution d'un certain type de communication amène Tagore à exprimer un fantasme homosexuel. A la 33e séance, Tagore utilise la peinture acrylique (ill.20) et compose une image à nouveau débridée, morcelée. Les deux traits rouges lui faisaient penser à la forme d'un sein alors il a fait une association avec des oreilles de lapin, une pomme verte avec des moustaches, un œil, une bouche et un nez qui, lors de sa création, était accompagné de la question suivante : «comment se dessine un nez?».

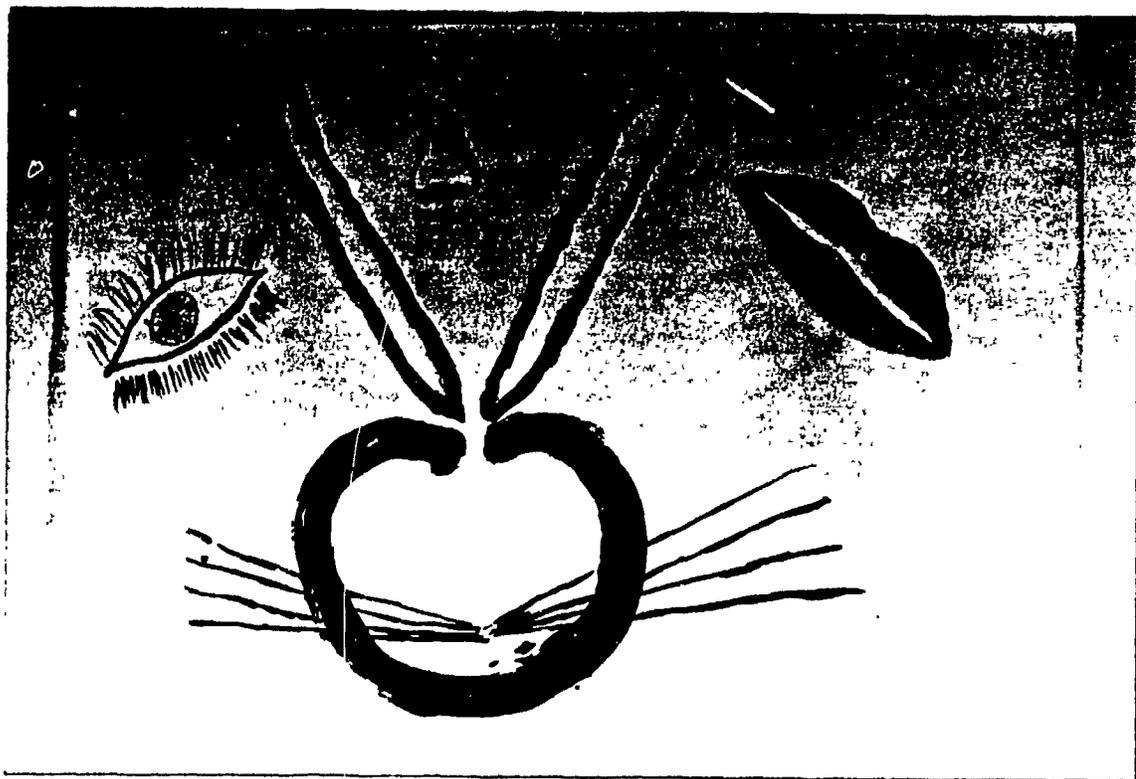


Illustration 20

L'image terminée, le regard de Tagore se pose sur la pomme qu'il rapproche de la tentation, du péché. L'œil regarde, il est tenté, tandis que la bouche veut y goûter. Tagore conclut que la pomme aux moustaches est sa tentation homosexuelle, qu'il est attiré vers les hommes. Soudainement, Tagore se remémore un rêve, une femme, sa compagne, portant une barbe. Ceci a éveillé un danger. Tagore explore visuellement le rêve (ill.21). Tagore considère que sa compagne ressemble à une «poupée gonflable psychédélique», psychédélique par ses couleurs et par son expression d'horreur.

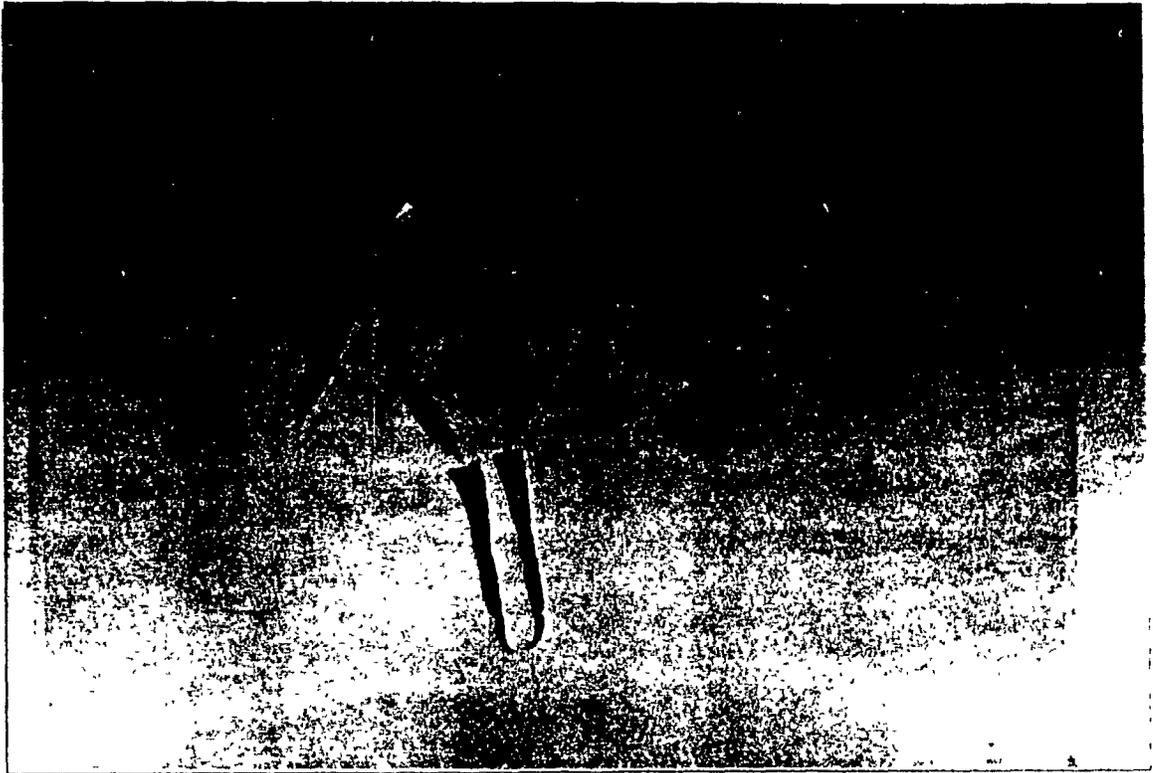


Illustration 21

Il joint les deux images faites dans la séance. Tagore discerne un désir de pénétration, il perçoit le nez comme des «couilles» mais, il ne sait pas «comment s'y prendre». Il juge que la poupée, sa compagne, peut être pénétrée mais réciproquement, il a une «grande peur de castration». La bouche qui peut y goûter. Tagore hésite. Il est réticent d'en parler, «de venir».

Plus tard, j'apprends que Tagore trouvait sa mère irritante durant l'absence de son père. Pendant des semaines, sa mère, qui n'avait aucune autorité sur les enfants, les menaçait jusqu'au retour du père. La mère intervenait beaucoup dans la relation père-fils. Jusqu'à l'âge de 20 ans, Tagore a perçu son père comme un héros. (Il ne mentionne

pas la perte de son illusion). Il recherchait une reconnaissance masculine. Il estime ses relations amoureuses avec les femmes remplies d'échecs.

Je dois mettre terme à l'art-thérapie. A cet effet, j'avertis Tagore de la terminaison qui aura lieu dans trois ou quatre semaines. Je lui explique que j'ai dû considérer la chose sous tous ses aspects et que plusieurs raisons m'empêchent d'envisager la thérapie autrement que comme nous l'avions entendue au début, c'est-à-dire brève. Nous nous entendons sur la date finale et nous convenons de vivre six autres séances (incluant celle que je vais décrire). La date de terminaison fixée, Tagore s'applique à une peinture à laquelle il consacre 40 minutes de 50 minutes de la séance (ill.22). Il dit que c'est «l'hybride qui ne fallait pas sortir». Tagore m'accuse d'avoir «incité la bête à sortir» et maintenant la thérapeute part... Il identifie «la bête dévorante et monstrueuse aux autres et à la thérapeute». Il se sent «abandonné, trompé, utilisé». Tagore déprime et se met à pleurer. Il dit avoir de la difficulté à regarder l'hybride. Il se plaint de ne pas savoir quoi faire d'elle maintenant qu'elle est là.



Illustration 22

A la séance suivante, Tagore ne se présente pas.

A la séance subséquente, l'hybride (dans le sens de deux éléments de nature différente) semble se montrer à nouveau dans les traits de deux papillons, un qui contient le feu intérieur, la tension, la friction, l'irritation et la frustration, et l'autre, les ailes déployées, qui sourit. Tagore le trouve heureux.

La séance suivante est annulée. C'est la première fois que Tagore laisse un message.

Et voilà, l'image produite par Tagore à l'avant dernière séance (ill.23). Aucun mot n'accompagne la peinture. Le silence de Tagore est respecté.



Illustration 23

La séparation ou la rupture du lien transférentiel est marquée par un bouquet de fleurs, un oiseau du paradis entouré de petites fleurs. Je remercie Tagore et j'accepte le bouquet. Je l'étonne en lui rappelant qu'il a représenté un oiseau du paradis en art-thérapie. La révision des soixante-cinq images impressionnent Tagore. Il semble touché que je me souviens de son dessin d'oiseau du paradis et du fait que j'ai gardé toutes ses œuvres.

b) Analyse du transfert

La réalité psychique illustrée en art-thérapie représente la réalité psychique de Tagore et celui-ci en fait part à l'art-thérapeute. Le matériel global du patient, images, paroles et gestes incluent le transfert (Green 1975:3). Ferenczi définit le transfert ainsi :

«Tout transfert sur un objet est donc une extension du Moi, c'est-à-dire une introjection.[...] Le transfert correspond en effet à l'activité de deux processus différents, mais organiquement liés entre eux. D'une part, c'est la classique actualisation dans la relation analytique de désirs inconscients procédant des expériences infantiles, d'autre part c'est la dilatation introjective du Moi». (Ferenczi cité par M'Uzan 1983:203)

Si tel est le cas, l'image créée en art-thérapie devient «une extension du Moi». Le transfert se manifeste à travers les symboles visuels de l'image mais aussi par le matériel artistique. Une extrapolation, peut-être hâtive, désigne la feuille de papier comme une zone de transfert où une enveloppe se (in)-déterminera entre le sujet et l'objet. Nous pouvons même jouer avec les mots de Ferenczi et déduire que la peau, lien organique, réunit les deux processus du transfert. Mais il ne saurait être question d'affirmer une telle hypothèse sans avoir vérifié le cas en art-thérapie.

Relativement au début de l'art-thérapie, Tagore ressentait un danger. La peur de la pulsion destructrice était liée à un objet et vécue comme une peur d'un objet d'une puissance incontrôlable (Rosenfeld 1983:261). Le danger était

perçu dans la motocyclette et dans la pieuvre (ill.2). La présence du danger éveillait une grande anxiété, un état d'agitation et des symptômes tels que les bégaiements et les bâillements qui étaient désagréables pour Tagore. Toutefois, l'anxiété jaillit après la création, et c'est bien la verbalisation qui devrait imposer une distance entre le soi et l'objet (Green 1975:12) qui éveille l'angoisse. La distance de la verbalisation n'a pas lieu dans ce cas-ci. La différenciation entre le dedans et le dehors n'existe pas. Le patient semble incapable de reconnaître l'existence séparée du soi et de l'objet. Ce phénomène transférentiel indique la présence de l'identification projective. Le sujet projette une expérience intrapsychique intolérable sur l'objet. Le patient tente de maintenir une empathie avec ce qu'il a projeté, de contrôler l'objet pour se défendre contre l'expérience douloureuse et, inconsciemment, en interaction avec l'objet, il mène l'objet à vivre ce qu'il lui a projeté (Kernberg 1987:796). Nous avons montré, dans le premier chapitre, que l'identification projective selon Bion est la motivation de communiquer l'état mental ou l'anxiété du poupon et non d'expulser violemment l'état souffrant de l'être à l'extérieur. Tandis que pour Meltzer, l'identification projective massive dans le processus analytique se passe à l'étape des confusions géographiques. Le «sein-toilettes» meltzerien présente le besoin primaire de l'enfant d'avoir un objet extérieur qui contiendra ses angoisses projetées. Dans le processus d'identification projective, la fonction de l'objet est de contenir les parties compréhensibles et incompréhensibles du soi du patient pour que le contenu psychique compréhensible retourne au soi du patient, un retour ajouté d'émotions reconnues et acceptées (Rosenfeld 1983:264).

Lorsqu'il y a identification projective massive, le patient recherche un objet extérieur qui contiendra «les parties du Soi, afin de former une aire d'espace vital à l'intérieur du Soi, qui puisse contenir les objets de la réalité psychique»

(Meltzer 1971:72-73). Nous trouvons ici des mots ou plutôt des lieux : dedans, dehors et contenant. Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, pour parler de dedans et de dehors il faut une limite-frontière pour passer d'un champ à un autre. Dans le cas de l'identification projective, nous pouvons imaginer que la projection «en dehors de soi ce qui est dedans» est un retournement de l'enveloppe psychique «en mettant l'intérieur à l'extérieur» (Anzieu *et al* 1987:187). Dans cet ordre d'idées, en art-thérapie, la surface de la feuille est une limite physique entre le dedans et le dehors. Tout en étant le support actif sur lequel l'objet sera trouvé et créé, ici remplaçant la fonction de contenant et d'espace potentiel, la feuille est aussi une interface entre le dedans et le dehors comme l'organe de la peau, ou mieux encore, comme un Moi-peau. L'objet interface «est saisissable dans une double description artistique et psychologique» (Bateson cité par Doron, Anzieu *et al* 1987:183). Quelle est cette double description en art-thérapie?

En art-thérapie, une rupture se fait avec la vie quotidienne et avec la création. «La communication avec le soi suppose une destruction des limites habituelles du Moi» (Anzieu *et al* 1987:189). La diffusion des limites du Moi peut inviter l'individu à un voyage inattendu. Les nouvelles frontières touchées réveilleront du matériel inconscient. Le patient "doit" capturer l'expérience de cette régression et revenir à la surface. Une intuition jaillira, elle contiendra une image, une émotion, une couleur, une gestuelle (Anzieu 1986:128-129). Le processus de création est entamé, et l'art-thérapeute commence à voir le contact entre l'artiste-patient et l'œuvre. Il peut y avoir une telle fusion avec l'œuvre qu'une confusion des frontières du Moi se produit. Le créateur oscille entre «les sensations internes» et «l'attention» portée aux choix du matériel, à la composition du tableau (Anzieu *et al* 1987:188) dans un espace où le temps est

suspendu. L'œuvre devient-est un opérateur psychique, et une communication est transmise entre les différentes parties du Soi. L'œuvre «met alors en relation le dedans et le dehors» et «le lien entre l'espace et les objets est une enveloppe psychique dont la forme peut varier suivant les états du sujet» (Anzieu *et al* 1987:182). Puis, l'œuvre terminée possède plus que la fonction d'interface, elle garde des traces, des symboles. Guillaumin remarque qu'*«il n'y a d'enveloppes qu'au pluriel»*, et il faut concevoir les enveloppes psychiques «comme une sorte de feuilleté» et ce feuilleté «possède des zones fragiles et des zones renforcées qui pénètrent plus ou moins le feuilleté» (Anzieu *et al* 1987:141). Ainsi, l'objet interface a un rapport avec d'autres enveloppes. A cet effet, nous verrons la fonction contenante puisqu'elle se rapporte à l'enveloppe psychique, à l'identification projective et à la situation transférentielle.

La fonction contenante est essentielle pour l'individu utilisant l'identification projective et aussi pour le travail créateur d'où naissent des pensées. Le patient accède à la capacité de penser grâce à la fonction maternelle de contenant et de rêverie de l'art-thérapeute, et de la feuille qui contiennent, et qui transforment ce qui est projeté.

«C'est grâce à cette fonction de contenant exercée par la mère que le nourrisson peut se constituer une «peau psychique» qui lui permet de commencer à retenir en soi des expériences et, progressivement, la signification de ses expériences». (Sandri 1989:494)

Lorsque le patient évacue sa souffrance psychique, il communique son besoin «d'un objet-mère (analyste) qui puisse accueillir cette «évacuation» mise en acte à travers le mécanisme d'identification projective» (Sandri 1989:495). Le besoin d'un contenant extérieur pousse le patient à utiliser un ou des objet(s) pour contenir sa détresse, ses angoisses. Nous disons des objets parce que nous croyons que la feuille, la pièce et l'art-thérapeute peuvent recevoir et envelopper la décharge psychique. Dans ces conditions, il nous semble plus facile de comprendre le transfert de Tagore.

Le type de transfert est déterminé par la capacité du patient de contenir ses émotions, de définir son identité et de se défendre contre la peur d'annihilation (Pines 1980:317). Le transfert de Tagore indique une confusion des limites du dehors et du dedans, et une incapacité de distinguer la réalité externe de la réalité psychique. Même si Tagore évacue le «danger» à l'extérieur en le représentant visuellement, il ne se sépare pas de l'objet comme s'il ne sortait pas de l'expérience de symbolisation. Tagore est pris d'une terreur; il est figé. Dès la première séance, la motocyclette immobile représente un danger. Ensuite, sa sortie de l'hôpital éveille des angoisses, et la pieuvre apparaît. Puis, les gribouillis entourés de trois traits de couleurs (ill.4) que Tagore a associés à sa tentative de trouver des formes représentatives de mémoire et d'oublis sur la perception ont été perçus par l'art-thérapeute comme un «bombardement». Le patient est comme un enfant, comportement que l'art-thérapeute a remarqué, qui «stimule au maximum la capacité de rêverie (ou la fonction alpha) de la mère à cause du «bombardement» qu'elle doit contenir et, si possible, transformer» (Sandri 1989:494). La phrase «je ne m'entends pas» de Tagore a effectué une transformation chez l'art-thérapeute. Nous avons réuni plusieurs informations : les trous de mémoire, les bâillements, la rupture des liens, les angoisses, le besoin

de Tagore que la thérapeute contienne son discours et les traits de couleurs qui entourent les gribouillis. Puis, l'auteure est venue à l'idée de la passoire, du Moi-peau passoire. (Anzieu note qu'une carence de l'aspect «conteneur» du Moi-peau peut conduire au Moi-peau passoire. Celui-ci indique la rupture de la continuité, le vidage des pensées et des souvenirs). L'art-thérapeute donne son interprétation à Tagore qui accepte cette métaphore. Signalons à ce propos que le mur troué du moulin (ill.6) peut coïncider avec une représentation du Moi-peau passoire. L'objet de l'interprétation est de détecter la nature de la représentation projetée (Kernberg 1987:815) et de trouver les mots qui toucheront «la peau psychique» du patient (Anzieu *et al* 1987:153). La peau de mots de l'art-thérapeute offre un appui au patient pour qu'il se reconstitue un authentique Moi-peau (Kaës *et al* 1979:196), en particulier, les fonctions de maintenance et de contenance.

Sans doute, faut-il tenir compte de la pare-excitation du Moi-peau et de ses zones fragiles par rapport aux fonctions de maintenance et de contenance. Le rôle de pare-excitation du Moi-peau est de constituer une barrière entre le Moi et les stimulations externes. La fonction de pare-excitation diminue les angoisses paranoïdes d'intrusion psychique, et de persécution. Ces angoisses sont aussi expérimentées à travers le mécanisme d'identification projective.

Nous savons que la régression du Moi plonge le patient dans une phase symbiotique ou de fusion. Il y a un besoin d'union, d'unité avec le thérapeute ou besoin d'une peau commune. Cette phase du transfert véhicule un besoin régressif d'être touché, tout en ayant peur du contact intime (Pines 1980:321), et ceci est vécu avec une très grande ambivalence. Les relations objectales subissent le clivage - «idéalement bons ou irrésistiblement persécuteurs»

(Tchou 1979:165). Les sentiments de culpabilité «existent déjà vis-à-vis de l'objet partiel et contribuent à la sublimation ultérieure; mais il s'agit alors d'impulsions plus simples, agissant dans un contexte isolé et non intégré, dominé par les éléments paranoïdes» (Tchou 1979:167). Meltzer considère que l'individu dans la phase des confusions géographiques lutte contre «l'expérience de la séparation, avec ses angoisses correspondantes» (Meltzer 1971:91). Le transfert étend des «fantasmes d'intrusion, de possession, d'être pris au piège, persécuté, etc» (Meltzer 1971:77). Autrement dit, la nature persécutrice de ce qui est projeté occasionne des peurs d'être critiqué, attaqué, accusé ou totalement contrôlé par le thérapeute (Kernberg 1987:815). Il est nécessaire de préciser les manifestations possibles d'un transfert érotisé pour mieux saisir le contenu du transfert en phase fusionnelle.

Dans la phase de symbiose comme dans d'autres phases du transfert, il arrive que le transfert soit érotisé. Nous repérons le désir de séduction et le fantasme que le thérapeute puisse satisfaire les besoins du client et que le thérapeute ait les mêmes désirs envers le client. A ce sujet, nous vous rappelons la séance avant les vacances, l'image de la femme associée au commentaire «au moins si la thérapeute pouvait me charmer, la thérapie aurait du charme!». Il arrivait à l'art-thérapeute de sentir le besoin de Tagore d'être séduit en la séduisant. L'auteure se rappelle qu'il avait identifié trois étapes en art-thérapie; Tagore les avait nommées ainsi : la séduction, l'apprentissage et la guérison.

D'un autre côté, nous pouvons observer que «l'utilisation de la pièce en tant qu'intérieur d'un objet [=contenant]» combinée à «l'intense érotisation de la situation est souvent manifeste et peut s'exprimer par des plaintes que la pièce soit trop chaude» (Meltzer 1971:77). Si tel est le cas, nous pouvons interpréter les bouffées de chaleur qui prenaient Tagore par surprise, état qui le mettait mal

à l'aise comme une manifestation du transfert érotisé. La sueur, qu'elle soit une manifestation sexuelle ou non, montre une fonction excrétoire de la peau et signale que la peau est un organe de communication (Biven 1982:226). Pour Glover, un symptôme sensoriel représente habituellement des compromis entre l'acceptation et le déni de l'aspect sensuel des phantasmes sexuels infantiles (Glover cité par Muschatt 1975:82). Il est opportun de signaler que Tagore révèle sa perte d'odorat et le fait qu'il a brûlé un plat. Nous rappelons que le verbe sentir est utilisé autant pour désigner une fonction cutanée qu'olfactive. De plus, l'odorat est étroitement lié aux personnes, l'odeur de la peau, l'odeur des endroits (Muschatt 1975:90). De plus, nous constatons une rupture entre la sensibilité tactile et l'odorat, il s'agit peut-être d'une carence de la fonction d'intersensorialité.

Par ailleurs, une autre zone érotisée est évidemment celle de la peau. Il ne faut pas oublier que l'activité artistique peut réveiller les expériences infantiles du jeu. En effet, au tout début de l'enfance, le jeu est une activité composée de plaisir érotique impliquant la bouche, les doigts, la vue et la surface de la peau. Cette activité continue sur le corps de l'enfant en jeu auto-érotique (Biven 1982:207). En outre, une séparation prématurée des objets primaires peut accroître l'activité auto-érotique (Biven 1982:210). Quant à la peinture digitale, nous pensons qu'elle accentue l'érotisation de l'art-thérapie en même temps que la gratification auto-érotique retirée par l'activité artistique participe à l'étayage du Moi-peau (Biven 1982:209). Aux premières séances consacrées à la peinture digitale, Tagore a joué avec la matière en plongeant ses doigts dans les pots de couleurs, en enduisant ses mains de peinture. Les mains imprégnées de substance, de contenu (?) couvraient la surface, le contenant (?) (ill.9 et ill.10). Il est essentiel que l'art-thérapeute entende les phantasmes de Tagore : il veut plonger dans la peinture « tête première » ou se rouler dans la peinture sur une

grande feuille. Ses phantasmes expriment l'expérience du Nirvana : plonger dans la peinture peut correspondre au désir de vivre dans un état de fusion plaisante avec l'objet. Vouloir se rouler semble signifier un besoin d'être enveloppé autant par la matière colorée que par la feuille.

En ce qui a trait à la fonction de pare-excitation, nous savons qu'elle est étroitement liée à la fonction d'individuation. Cette dernière maintient le sentiment d'unicité de Soi, et, si elle fait défaut, l'expérience de «l'étrange inquiétude» jaillit. Nous énumérons ces emboîtements pour montrer un étayage qui possède des zones fragiles mais qui trouvera un objet-support par et sur la feuille, une zone solide sur laquelle Tagore peut projeter une expérience très archaïque et troublante. Nous prenons l'exemple de la poupée gonflable psychédélique (ill.21). L'image de la poupée est précédée d'une autre image (ill.20) qui est composée de plusieurs symboles dont certains sont des parties corporelles humaines. Après avoir parlé de la pomme aux moustaches qui exprime son attirance homosexuelle, Tagore se rappelle d'un rêve dans lequel son amie intime portait une barbe. Le résultat pictural du rêve est la poupée gonflable psychédélique. Notre hypothèse d'une telle image sera expliquée après les énoncés des ces trois auteurs : Perron, Carels et Peto.

Commençons par l'auto-érotisme :

«Au plus près de l'expérience auto-érotique, la matrice originelle du fantasme rassemble trois termes [j'en nommerai deux] :

« - l'action même de la succion, action auto-érotique qui vient relayer l'action réflexe de téter;

« - la «zone érogène» (bouche, lèvres) en tant que lieu du corps où se localise l'excitation et par où s'éprouve la satisfaction». (Perron cité par Carels 1987:669)

Continuons avec la relation d'objet :

«Elles [les zones orificielles] ont pour fonction de constituer, sur la base d'excitations sensorielles, un canal par lequel le Moi atteint l'objet et est atteint par lui. Incarnation des angoisses existentielles tout comme des sensations de douleur et de plaisir, ces lieux du corps se proposent à la figurabilité du questionnement autour de la naissance et de la mort, lié aux pulsions libidinales et sadiques. Corps vidé, morcelé, amputé, ou au contraire, en croissance et générateur d'une vie nouvelle, sous l'action du toucher ou de la pénétration, autant de variantes fantasmatiques possibles au jeu complexe et mouvant de l'investissement d'objet». (Carels 1987:671-672)

Nous terminons par l'image corporelle, selon laquelle les sensations kinesthésiques sont les principaux véhicules qui forment l'image corporelle chez le petit enfant. Toute la surface de la peau participe à l'établissement de l'image du corps. Les sensations permettent, entre autres, d'être peau à peau, d'engouffrer ou de pénétrer la mère, de fusionner avec elle (Peto 1958:227). Peto se rapproche de la fonction d'inscription des traces par laquelle le bébé découvre son enveloppe psychique par l'objet maternel.

Si nous assemblons ces trois références avec nos connaissances du Moi-peau nous pouvons commencer à nous poser des questions et ne plus être morcelés comme ces images. Disons que la poupée gonflable psychédélique est une représentation de la mère. Ce que nous voyons d'humain dans ce personnage sont les seins, le ventre avec le nombril rose et la bouche souriante. Ces objets partiels représentent l'image de la mère lors de la tétée. L'aspect psychédélique est associé selon Tagore aux couleurs et à l'horreur. L'enveloppe corporelle morcelée de la mère est, à notre avis, l'aspect horrifique, et les détails humains maternels dans ce corps créent cette «étrange inquiétude».

D'autre part, dans la fonction d'intersensorialité, avoir une peau à soi signifie avoir un espace dans lequel les sensations multiples se placent. Nous avons l'impression que la première image (ill.20) illustre un éparpillement de sensations. Ce type d'éparpillement est peut-être l'introjection d'une image corporelle maternelle partielle, donc une défaillance de l'inscription des traces. Une telle constitution de l'enveloppe peut nuire à la différenciation des sexes, ce qui peut expliquer la bisexualité du personnage du rêve. (En passant, Tagore avait une barbe et il l'a rasée après quelques semaines de thérapie). Toujours dans une perspective de Moi-peau, la pomme qualifiée de péché se rapproche curieusement à l'interdit du toucher. Cela illustre comment le Moi doit renoncer «au primat des plaisirs de la peau et de la main» et transformer l'expérience tactile grâce à la fonction d'intersensorialité. Nous ne savons pas si l'interdit est le désir de pénétrer ou de toucher la mère. Par contre, la poupée gonflable indique un désir érotique. Simultanément, Tagore craint la castration, il redoute que la bouche goûte, que les pinces coupent, que le vagin engouffre le pénis. Tagore hésite, il est réticent «de venir» - terme utilisé au moment de l'éjaculation.

A la suite de ces déductions-projections, il apparaît que le système du Moi-peau soutenu par d'autres écrits psychanalytiques éclairent les images sibyllines de Tagore. En fin de compte, nous avons voulu développer une pensée basée sur le Moi-peau et ses défaillances pour mieux comprendre Tagore. Maintenant, nous pouvons envisager d'autres lectures du Moi-peau en art-thérapie.

Attachons-nous à d'autres expériences vécues en situation thérapeutique. L'art-thérapie devient un contenant qui permet à Tagore de re-vivre des expériences mais aussi de remplir une fonction de maintenance et de contenance par la mémorisation de ses rêves. «L'enveloppe du rêve assume pour lui [Anzieu] trois fonctions : celle de sac contenant, celle de barrière de protection, celle de membrane active» (Anzieu *et al* 1987:57). En plus de se souvenir de ses rêves, Tagore les évoque par un procédé graphique. «Travailler sur le rêve, c'est aussi se pencher sur la situation dont il émerge : c'est-à-dire l'interlocuteur auquel il est rapporté - et le transfert qui sous-tend la relation» (Anzieu *et al* 1987:57).

Le rêve de la neuvième séance est important puisqu'il marque le début du suivi externe, la séparation physique de l'hôpital. La représentation du rêve (ill.5) indique une fonction de contenance. Toutefois, celle-ci ne semble pas convenir quand Tagore veut peindre de plus grosses vagues. De peur de pas contenir le plaisir des grosses vagues, Tagore ne peint pas. La feuille remplit vraiment le rôle de l'enveloppe-sac. Par contre, la notion de fracas douloureux pourvu d'un principe de réalité semble court-circuiter le plaisir. Nous proposons d'attribuer ces émotions à la fragilité de la fonction de pare-excitation et à la vulnérabilité de celle-ci par rapport à la fonction du soutien de l'excitation sexuelle.

D'autre part, illustrer un rêve stimule la membrane active du rêve et «établit des communications entre les diverses parts de l'appareil psychique, en même temps qu'il transforme la matière qu'il traite» (Anzieu *et al* 1987:57). L'image du rêve favorise les associations et le processus de mémorisation, fonction de contenance active. Tagore explore le rêve et retrouve les émotions douloureuses attachées à la séparation, et le refus de séparation.

Un autre rêve caractérise la fonction de contenance, il s'agit des boîtes. Mise en situation : à la fin du rêve, après avoir cherché et dormi trois jours, période écoulée entre les deux séances d'art-thérapie, le personnage principal découvre la boîte et non les boîtes pour s'apercevoir que le contenu n'est pas important mais ailleurs. Le patient ajoute qu'il a trouvé l'art-thérapeute perdue la séance passée. Le rêve suit un collage dont le message est incompréhensible pour l'art-thérapeute et confus pour Tagore. Est-ce que l'aspect conteneur de la fonction contenance paraît insuffisant pour Tagore? L'art-thérapeute subit des épreuves et elle n'est pas à toute épreuve! L'aspect conteneur ou la capacité de rêverie consiste à convertir l'impensable en pensable, activité mentale que je tente de faire par mes interprétations. Puis, il y a le mot «ailleurs», mot prononcé à plusieurs reprises en art-thérapie. «Ailleurs» semble se distinguer du dedans et du dehors. Nous avons eu l'impression que «ailleurs» pouvait être un espace potentiel. Une idée de Milner éclaire peut-être l'idée de l'«ailleurs» dans ce contexte :

«Le mot «rêverie» souligne bien l'aspect «ailleurs» de l'esprit et introduit par là ce que je crois un aspect très important du problème : la nécessité d'une certaine qualité protectrice de l'environnement. Car il y a indubitablement beaucoup de circonstances dans lesquelles

il n'est pas prudent d'être «ailleurs»; il y faut un cadre à la fois physique et mental». (Tchou 1979:218)

A notre avis, l'«ailleurs» restera un espace en potentiel de devenir. Une thérapie brève ne peut pas «dévoiler complètement les situations d'angoisse» (Tchou 1979:156). A première vue, les angoisses expérimentées en art-thérapie nous indiquent un peu la nature de la petite enfance. Mais toute réflexion faite, nous estimons que la situation transférentielle et contre-transférentielle a été d'établir un contact, une communication, de fournir la possibilité d'être. En somme, Tagore a recherché une mère/art-thérapeute, dans le sens de "good enough", qui pouvait accepter la nature du matériel. L'art-thérapie consistait surtout à du "holding", à du "handling" et à remplir la fonction maternelle de contenant et de rêverie. N'avons-nous pas toutes les raisons de croire que l'art-thérapie a essayé d'offrir une enveloppe psychique contenant essentielle pour «former des liens à partir d'éléments dispersés et confus» (Sandri 1989:499)?

Dans une telle hypothèse, il est possible de mieux comprendre le matériel apporté en art-thérapie. Du moment que la toile et l'art-thérapie exercent la fonction de maintenance «le Moi peut mettre en œuvre les mécanismes de défense les plus archaïques, comme le clivage et l'identification projective» (Anzieu 1985:98). Le mécanisme d'identification projective mêlé de régression fusionnelle met à nu une détresse psychique inouïe. La feuille est utilisée pour évacuer, pour recevoir le matériel projeté dont le contenu est menaçant. La feuille sert à pardonner la décharge et le déni. Dans ces circonstances, une interprétation du contenu psychique irrite le patient puisque l'art-thérapeute ne joue pas le rôle désiré, celui de la feuille-contenant, et au contraire retourne le contenu non-désiré au patient (Rosenfeld 1983:264). D'un autre point de vue, nous remarquons que les «mauvaises choses» ne sont pas dites par crainte de...?

Le silence sur certaines informations témoigne une peur d'intrusion chez le patient (Rosenfeld 1983:262). Pour atteindre un meilleur examen de la situation, nous renvoyons le lecteur à la fin de la séance des boîtes et du collage «!ETC...?». Tagore nous dit qu'en thérapie son désir de savoir et son désir de mettre du noir se confrontent. Il désire «garder certains sujets obscurs, pour ne pas y voir clair». Le patient désire se sentir mieux mais il ne veut pas divulguer pourquoi il a été hospitalisé. Il veut des «interprétations convenables, c'est-à-dire qui font son affaire». L'auteure se souvient aussi des débuts de la peinture digitale; Tagore n'acceptait aucun commentaire sur ses peintures. Cependant, nous pouvions parler de la technique et de la composition. L'art-thérapeute respectait le silence exigé sur le contenu. Il s'agit davantage de respecter l'expérience d'être du patient, dans le sens d'une découverte de Soi et d'exister (Winnicott 1971:97).

Pourtant, l'art-thérapeute était confuse et non perdue comme Tagore le prétendait au cours d'une séance. Nous avons l'impression que la confusion ressentie grâce au contre-transfert reflétait une ambivalence envers la capacité de rêverie. Tagore semblait apprécier la capacité de rêverie de la thérapeute pour diminuer son inhibition et pour l'aider à la retenue-rétention de l'expérience nécessaire au procédé mnémonique (Green 1975:13) mais il hésitait pour la fonction de décodage. Son ambivalence envers le décodage miroite peut-être la relation mère-enfant dans laquelle la mère n'a pas toujours contenu, ni transformé la détresse psychique de son fils. N'y a-t-il pas des séances dans lesquelles Tagore projette sa peur à la feuille comme il a pu la projeter à sa mère? Projeter au risque de l'avoir à nouveau comme si la mère-feuille ne le tolérerait pas ou nierait les émotions évacuées? La fonction d'inscription des traces coïncide avec la période de l'enfant exposé à la capacité de rêverie du

représentant maternel. En plus, la nature persécutrice de ce qui est projeté occasionne des peurs d'être critiqué, attaqué, accusé ou totalement contrôlé par la thérapeute (Kernberg 1987:815). De toute évidence, Tagore se sent menacé. La feuille a-t-elle le pouvoir de contrôler la motocyclette? Est-ce que la pieuvre peut retourner dans les eaux profondes? Autrement dit, ne plus être à la surface? Est-ce que la feuille peut contenir le plaisir ou le fracas douloureux des vagues? Les pots de peinture contiennent-ils autre chose que de la peinture? Quel est leur vrai contenu pour que Tagore ait peur?

En même temps, Tagore me recommandait «que l'interprétation du contenu devrait être accompagnée d'une modification du statut et du régime de l'énergie dans le Moi» (M'Uzan 1983:198) ou il me fallait une souplesse de peau psychique pour obtenir un étayage similaire au sien (Anzieu et al/ 1987:153-154).

Sans aucun doute, l'art-thérapeute avait besoin d'une réévaluation de sa technique d'interprétation. La technique allusive de Kemper aurait peut-être été utile.

«L'interprétation par allusion pourrait encore mobiliser, dans certains cas et à certains moments, des perceptions ou des représentations correspondant aux stades préverbaux. Elle aurait l'avantage sur l'interprétation directe et immédiate de ne pas tout expliquer, laissant ainsi s'établir et se développer des représentations archaïques».

(M'Uzan 1983:200)

Il faut trouver une équivalence symbolique aux affects de Tagore, ou tout simplement expliquer la rupture des liens comme dirait Bion. Rompre les liens entre les deux objets en bâillant ou en se levant pour se moucher. Rompre le lien de la capacité de contenir chez l'art-thérapeute en lui disant qu'elle est

perdue (Bion 1967:103-105). Rompre les liens en refusant de créer une image. Rompre le lien transférentiel (car je devais bien mettre une fin à l'art-thérapie avec Tagore). «Une rupture brutale et définitive donne souvent à l'analyste réduit à l'impuissance le sentiment d'un meurtre, non de lui-même et de ce qu'il représente uniquement mais de l'analyse» (David 1983:237). L'auteure choisit cet extrait parce qu'il montre bien comment elle s'est sentie bouleversée par la rupture du lien transférentiel. Nous avons trouvé que nous répétions la scène de l'abandon de l'enfant.

En effet, Tagore se sent abandonné et il me le dit. Il accuse l'art-thérapeute d'avoir incité la bête à sortir, c'est-à-dire l'hybride. La thérapeute ne trouve pas l'hybride dangereux, il est surtout fascinant et l'art-thérapeute l'a accepté. Le fait de le contenir ne suffit pas, Tagore semble ressentir une confusion avec l'enveloppe et les pensées (Anzieu *et al* 1987:182). Il ne fait pas la distinction entre le dedans et le dehors, entre la réalité psychique et la réalité externe. Il a peut-être un problème à manier l'aire transitionnelle. Toutefois, nous ne percevons pas l'image de l'hybride si terrifiante comme Tagore le prétend. Il l'a peint pendant 40 minutes sans relâche. La création de l'hybride devait être tolérable, le Moi-peau a maintenu et contenu le processus de symbolisation, et l'enveloppe ne s'est pas rompue. Il ne s'agit pas d'une rétractation de notre part sur la portée de la rupture du lien transférentiel-contre-transférentiel mais de dire qu'il y a une multitude d'émotions exprimées envers l'hybride. Nous nous demandons même si la bête n'est pas le croisement de Tagore et de l'art-thérapeute. Nous faisons référence à l'hybride de Guillaumin :

«La névrose de transfert, avec sa contre-partie contre-transférentielle, va y faire naître et développer temporairement une *formation hybride ombilicale*. [...]

Peut-être est-ce l'histoire fanstasmatique de l'hybride transféro-contre-transférentielle qui constitue la «*création*», temporaire dans ce cas, de l'analyse, formation bi-face, entre-peau (entrepôt ?) destiné ensuite à se résorber par un double deuil : au dehors et au dedans. On retrouve ici le deuil final que l'artiste doit lui aussi faire de son œuvre, abandonnée comme un hybride temporaire, ou comme une ancienne partie vivante de lui-même». (Anzieu *et al* 1987:177)

L'hybride est bien «une partie vivante» de Tagore mais pour la première fois Tagore ne ressent pas de la peur mais de la tristesse. La présence de l'hybride est douloureuse mais supportable. (Nous voyons poindre la position dépressive kleinienne). Le regard affirme la présence de l'hybride, la bête dévorante et monstrueuse associée aux autres et à l'art-thérapeute représente peut-être davantage la présence du lien. Il y a séparation ou abandon seulement quand il y a un lien.

L'absence de Tagore qui suit cette séance est lourde de silence et peut-être indique-t-elle une peur de l'abandon et le fait qu'il est plus facile de rompre le lien en premier. A l'autre séance, Tagore illustre un «bon» papillon et un «mauvais» papillon, les deux éléments distincts sur une même surface. Puis, la deuxième absence indique davantage une trace, une histoire d'un rendez-vous annulé qui se distingue des autres absences. Tagore signale que la séance existe pour nous; il sait qu'un espace et un temps lui appartient. S'agit-il d'un signe d'autonomie?

La dernière peinture (ill.23) accompagnée d'aucun commentaire doit se limiter à nos projections. La chaîne semble assemblée mais les chaînons ou liens ne sont pas tous attachés. Certains sont déboîtés, d'autres superposés. La chaîne

existe, elle se glisse sous la courbe noire et va au-dessus de la courbe rouge. Comme si un phénomène de trompe-l'œil avait lieu : la perspective est créée, et la chaîne nous donne l'illusion d'anneaux entrelacés parce qu'elle traverse les spirales. Le spectateur hésite entre la composition en tant qu'unité et l'élément de la chaîne qui devrait se morceler. Ceci est une merveilleuse illustration d'éléments psychiques contenus par le support actif de la feuille qui sont à l'instance du Moi-peau. Car, la fonction de contenance de la feuille permet aux formes représentatives et non-représentatives, et aux espaces psychiques d'exister sans que nous y comprenions quoi ce soit. La fonction de contenance en art-thérapie offre une existence à des éléments psychiques qui, peut-être, se réuniront et se transformeront.

Faire, défaire, nouer, dénouer et créer des liens, voilà le travail entrepris en art-thérapie avec Tagore. Nous n'oserions prétendre que nous avons tout compris les messages-massages de Tagore. Une art-thérapie brève ne peut pas préciser «les situations de danger de la petite enfance» et ne parvient pas à l'angoisse la plus profonde (Tchou 1979:156). Tagore s'est toujours retenu de fabuler et de dire tout ce qui lui passait par la tête. Ce sont ses propres mots. Ce sont nos mot-limites. Plusieurs questions restent insolubles. De fait, la sécurité et la confiance établies, Tagore a exprimé plusieurs fantasmes sexuels mais nous n'avons aucune idée si Tagore vivait un transfert paternel, ou si l'art-thérapeute était une mère phallique castratrice. Non seulement nous ne connaissons pas les angoisses liées à l'interdit, mais encore est-il possible de comprendre le transfert à partir d'un si court laps de temps? Signalons à ce propos que la rupture du lien transférentiel évoque une antinomie de notre part. La rupture du lien provoque la sortie de l'hybride - une poussée "bénéfique". Puis, rompre le lien a été

éprouvé avec une certaine frustration : la frustration de n'avoir pas eu le temps d'interpréter le Moi-peau en art-thérapie. Et, il y a la frustration, plus récente, de me servir d'un matériel *après-coup* pour développer une interprétation dans ce mémoire.

Les prochaines propositions vont chercher d'autres moyens pour développer une nouvelle perspective du Moi-peau tout en enrichissant la compréhension de la toile comme zone de transfert. Le point suivant va traiter de la toile comme substitut de peau.

3.2.2 La toile comme substitut de peau

«Réencrons. Cette fois le journal chiffonné en boule dans les mains puis redéveloppé sur la plaque. Oh! de la peau d'éléphant! Voilà une surprise! Reconnais vite! Encore une peau! De plus en plus incontestable! C'est de la peau toute frémissante! D'une épreuve à l'autre elle se change! peau de fœtus, peau de crapaud, peau de dame, peau de vieillard, toutes les peaux descendent du train. [...] Fausses peaux, peaux essayées, projets de peaux délirants? Où vivent de semblables êtres, où s'écrivent pareilles histoires? Je les reconnais pourtant pour des faits que j'ai déjà vus, ou pressentis ou failli voir. Est-ce que c'est des aspects des choses qui foisonnent et qu'on ne sait pas voir, qu'on soupçonne également, et de manière que leur révélation par la voie d'un médium plus sensible que nos propres organes, lorsqu'elle nous est livrée, comble une anxieuse faim

que nous avons de voir avec nos yeux les choses qui nous environnent - à nous qui sommes avides de nous imprégner d'elles qu'est la feuille de papier mouillé empesée buveuse? Nous servons-nous d'elle comme d'un organe qui nous manque? [...] Je me sens comme la feuille blanche et aussi assoiffé qu'elle de recevoir l'imprégnation. C'est sur mon être entier que celle-ci vient se déposer. Oui voir c'est comme s'imprégner».
(Dubuffet 1973: 235-236)

Cet extrait emprunté des Empreintes de Dubuffet veut exposer les forces de l'art et les ressources que nous pouvons retirer pour mieux comprendre la création artistique et psychique. On ne saurait nier de l'importance de ces écrits ou descriptions en art-thérapie. A cet effet, il est intéressant de découvrir à quel point les termes utilisés en arts visuels possèdent une qualité relative à la peau. Nous disons les pores ou le grain du papier, les déchirures et les marbrures de la gravure. La surface de la toile est caressée, grattée, collée, hachurée, elle reçoit une grande variété de contacts. Le rituel de la préparation de la toile étirée sans la rompre, les surfaces de gesso étendues sur le canevas alternées de frottages au papier sablé pour rendre la surface lisse, imperméable et renforcée nous rappelle le travail du tanneur. Plusieurs peintres tiennent à préparer eux-mêmes la toile avant de la parer, avant de se parer.

Les artistes parlent d'une intimité avec l'œuvre et les titres attribuées aux œuvres en disent beaucoup sur le rapport artiste-interface-objet : les *empreintes* de Dubuffet, les *frottages* et les *arrachements* de Michaux. Bref, l'artiste n'ignore pas que l'image est le résultat d'une rencontre composée de contacts et de dialogues. Nous mentionnons le dialogue parce que nous croyons qu'il y a la double fonction du toucher dans la création : l'aspect passif et actif. La toile est passive quand l'artiste la travaille. La trace que la surface enregistre est un

message-massage que l'artiste envoie, jette, projette, reçoit, absorbe, transforme, déforme, exploite, rejette, etc. Tout le long du processus créateur, l'artiste maintient un contact tactile, visuel, olfactif et même auditif parce qu'il doit être à l'écoute, attentif à ce qu'il sent, ressent et pressent pour terminer l'œuvre. «Mais surtout l'œil reconnaît et projette dans la nature le savoir de sa main. Il associe inconsciemment (mais d'une manière serrée) ce qu'il voit et qui l'émeut aux effets que sa main connaît et qui l'exaltent» (Clancier-Guenaud 1981:244-245). En somme, l'artiste sait. «La pigmentation du tableau, cette peau qui enveloppe et délimite tous les corps» est la description donnée par Marcel Saint-Pierre sur sa peinture (Saint-Pierre 1988: 49). Quant à l'art-thérapie, elle doit mettre en évidence le savoir corporel, le voir et le toucher. Repérer la mise en œuvre et partager ses connaissances.

L'objet du présent point est de montrer qu'il y a projection de la peau sur la toile. «La projection de la peau sur l'objet est un processus courant chez le tout-petit» (Anzieu 1985:19). Le même phénomène a lieu en arts visuels, le corps-surface du créateur est transposé sur l'objet-support de la matière. La toile devient une représentation de la peau, elle recueille les traces et les empreintes les plus primitives, comme le dit si bien Dubuffet. La toile reçoit et re-vit des contacts que le Moi-peau a noté, gardé en mémoire grâce à sa fonction d'inscription des traces sensorielles.

Nous revenons à la fonction d'inscription des traces. La peau est sensible au toucher, à la température, à la pression. «Communiquer, c'est d'abord entrer en résonance, vibrer en harmonie avec l'autre» (Anzieu 1985:51). Attardons nous aux séances de peinture digitale dans lesquelles Tagore explore la matière. La peinture est froide au contact. En enduisant ses mains de peinture, une

enveloppe froide gante ses mains, mais la chaleur dégagée par la peau réchauffe l'enveloppe. Tagore laisse ses empreintes digitales, ses doigts glissent sur la surface lisse de la feuille (ill.9), et la peinture noire est témoin du passage. Les nymphéas (ill.10) peuvent rappeler le rapprochement de la mère, le peau à peau. La surimposition des couleurs reproduit la pluralité des contacts qui existent, les multiples surfaces touchées par l'enfant. L'effet flou des nymphéas remémore la proximité des corps; le poupon près de sa mère voit un corps aux contours indécis. Le recul procure une image distincte tandis que la proximité amplifie notre sensibilité tactile. La troisième peinture (ill.11) entre en résonance, la communication sonore, écotactile entre le bébé et l'objet a lieu. Le poupon explore par le toucher, en frottant, en tâtonnant, en griffant, en empoignant, en frôlant, en caressant, en tapotant la peau, en donnant des coups, des claques.

L'inscription des traces sensorielles tactiles ne se dissocie pas de la recharge libidinale. Dans cette hypothèse, nous pouvons trouver des équivalences de bien-être, de chaleur humaine, de sécurité sur la toile. Le collage «lit douillet» (ill.8) construit un étayage de la peau psychique. La feuille-peau se re-couvre de ses fonctions. Le «douillet» signifie aussi ce qui est moelleux, doux, confortable au corps. Le lit chaud reconforte, sécurise, enveloppe. Les multiples couches protègent la peau sensible, ou la sensibilité à fleur de peau de Tagore.

Dans un autre ordre d'idées, la peau peut être la décharge de la détresse psychique de l'individu. La peau, organe sensible au froid et à la douleur, peut décharger des excitations telles que le non-plaisir, l'anxiété, la rage ou la colère (Biven 1982:206). En art, nous pourrions dire que nous attaquons la surface pour dépasser la peur de la feuille blanche ou pour commencer l'exécution comme

en musique nous attaquons un morceau. Cependant, la décharge ne conduit pas toujours à une symbolisation ou à une œuvre. Dans un tel cas, le résultat équivaut à une libération d'une surcharge émotive. A deux reprises, Tagore «attaque» la feuille. Une fois, la vue de la feuille blanche est insupportable. Tagore la prend, la froisse et la met en boule. (Était-il en boule?). Bref, la boule est peinte par ci par là comme si mettre de la peinture sur le papier frippé soulageait. La deuxième fois, Tagore est furieux après «sa blonde». Il hésite à peindre, il laisse quelques traces sur la feuille. Puis, il se lève et se dirige vers le gros rouleau de papier. Il déroule le papier et le déchire au lieu de le couper. Il pose rapidement le papier sur le mur et se met à peindre un trait rouge et des formes identifiables. Tagore veut marquer la feuille, la scène qui a du provoquer la colère se déroule sous nos yeux. L'acte d'arracher la feuille transfère la déchirure à la feuille. Malgré le transfert, il s'agit toujours de Tagore et de son irritation. S'agit-il d'une peau irritée? Une peau à vif qui démange, une force irrésistible qui déchire la feuille.

Ce type d'attaque peut se relier à l'angoisse d'être marqué à la surface du corps. Cette peur liée à la fonction d'inscription des traces sensorielles dissimule les manifestations du Surmoi. Un exemple complexe de cette angoisse, complexe parce qu'il implique les caractéristiques des fonctions antécédentes du Moi-peau, sont les mouvements interrompus (ill.12) et les tournoiements des bâtons (ill.13). Examinons le processus de ces peintures et le processus psychique. Au début Tagore couvre la feuille à l'aide d'un bâton (ill.12). Le geste est court, répétitif. Un mouvement d'allers et retours se joint et devient la gestuelle principale de l'acte créateur. L'utilisation du bâton ressemble à l'apprentissage de l'outil lors du développement psycho-moteur de l'enfant. Évidemment, le rapport feuille-bâtons se distingue du contact direct de la main sur la feuille. Le

processus de la deuxième peinture (ill.13) comprend plusieurs étapes : le bâton trempé dans la peinture; les sillons ou les rayons tracés en tournant les bâtons sur la surface de papier; les bâtons collés sur la feuille; les empreintes digitales qui indiquent la pression mise sur le bâton pour que celui-ci adhère; l'empreinte blanche qui laisse une marque invisible. Est-ce que le toucher prime sur l'œil? Quoi qu'il en soit, les déclarations de Tagore sur les punitions vécues en enfance renforcent l'hypothèse que la feuille est la peau de Tagore. Il est question d'imaginer l'impression de l'autorité parentale sur Tagore en suivant les traces des bâtons, des allers et retours, des liens qui retenaient Tagore à la chaise. L'acte créateur a réanimé la qualité sensorielle des souvenirs et il fait vivre à la toile une expérience vécue.

Désormais nous savons que la toile se compare à la peau et à ses attributs; il importe maintenant de s'arrêter à la toile ou à la feuille comme surface de contacts et de séparation. L'œuvre fait partie du créateur, il l'a dans la peau. Nous irons plus loin en disant que l'artiste glisse dans la peau de son sujet pour mieux le saisir, pour mieux le tracer sur la toile.

«La toile du peintre, la page blanche du poète, [...] matérialisent, symbolisent et ravivent cette expérience de la frontière entre deux corps en symbiose comme surface d'inscriptions, avec son caractère paradoxal, qui se retrouve dans l'œuvre d'art, d'être à la fois une surface de séparation et une surface de contacts». (Anzieu 1981:72)

La peau commune englobe la toile, le créateur et l'objet. La toile est le registre des traces laissées par le geste, le registre d'un désir de fusion avec la

mère et d'un désir d'individuation (Robbins 1987:22). La relation intime avec la toile fait vivre «le désir inconscient de retrouver, dans une relation privilégiée [...] avec une œuvre d'art qu'on est en train de créer [...], la situation du nourrisson comblé par le sein maternel» (Anzieu 1979:142). Les moments magiques de la création créent une unicité, un fantasme de peau commune qui efface la frontière de la toile. Produire l'œuvre est le moment privilégié, la terminer est d'accepter se séparer d'elle, de réaliser que nous sommes deux et de la rendre autonome. Le rapport visuel détache le Moi corporel investi et établit une autre relation entre l'œuvre et le spectateur. La surface de séparation peut être déchirante et une déchirure pour l'artiste. La présence du fantasme dépressif influence beaucoup la portée du geste graphique et la nature de la relation avec l'œuvre. Autrement, le refus de la séparation et la peur de l'abandon se cache dans les toiles inachevées, le refus de les terminer ou d'y mettre fin, de travailler continuellement sur le même tableau. (Nous excluons les problèmes techniques de l'art graphique ou pictural). La création prend les qualités d'une gestation, la terminer signifie accoucher et de lui donner une vie. La relation d'unicité, d'intimité avec l'œuvre grâce à l'acte créateur est presque indescriptible.

«EMPREINTE D'UNE AVENTURE

«L'œuvre d'art est d'autant plus captivante qu'elle a été une aventure et qu'elle en porte la marque, qu'on y lit tous les combats intervenus entre l'artiste et les indocilités des matériaux qu'il a mis en œuvre. Et qu'il ne savait pas lui-même où tout ceci le mènerait bien!» (Dubuffet 1973:28)

En fin de compte, il est concevable que la toile soit un substitut de la peau. Depuis l'apparition de la photographie, la réalité psychique a dépassé la réalité

externe. Le langage pictural a eu tellement de mouvements au 20e siècle qu'il est difficile de les connaître tous. Cependant, nous pouvons voir comment le mal de vivre, la difficulté d'être bien dans notre peau en fin de siècle a fait ressurgir le figuratif en peinture dans les mouvements néo-expressionisme et arte povera. Le figuratif n'avait pas disparu mais les angoisses des années '80 a repris le corps de l'être humain, des animaux, de la nature en général. Les corps sont déformés, écorchés, déchirés. Même la fourrure est insérée dans les tableaux. Tandis que la peinture gestuelle, abstraite et contemporaine de Ron Martin, de Jean McEwen ou de Marcelle Ferron ne se lit pas de la même façon. Elle nous imprègne. Le corps du spectateur est sensible au corps de l'œuvre, il est pris par la matière plastique. La surface imprégnée impressionne le public. Le peintre sait que les mouvements exigés dans l'acte de peindre sont des parties composantes importantes dans la peinture. Les mouvements vont au-delà de l'exécution d'une image mentale préformée (Rose 1963:785). La toile peut représenter la peau lorsque les mains et les yeux de l'artiste donnent au substitut de peau une qualité libidinale. Toucher la toile-peau répète les activités auto-érotiques (Biven 1982:210). La toile est caressée, le regard caresse le corps de l'œuvre. La gestuelle peut réfléchir la projection des sensations kinesthésiques (Rose 1963:786). Les traces faites et laissées sur la toile retiennent des mémoires corporelles (Rose 1983:781).

En revanche, non seulement la toile se compare à la peau, mais elle remplit aussi le rôle de peau symbolique à la peau propre qui fait défaut. L'activité artistique procure le désir inconscient d'avoir sa peau à soi et de lui donner des stimulations, des massages, des traitements esthétiques-plastiques. Un désir de restauration, de réparation, un besoin narcissique opèrent dans l'acte

créateur. L'art-thérapeute est témoin des opérations psychiques qui se produisent en séance, un moment privilégié.

Puisque nous avons amplement démontré que la toile peut être un substitut de peau, venons-en maintenant au processus de projection sensorielle et fantasmatique en art-thérapie.

3.2.3 L'art-thérapie pour exprimer le Moi-peau blessé

Il s'agit de fournir la possibilité de trouver une équivalence symbolique des contacts corporels primordiaux. «Fournir des équivalents symboliques de la douceur, de la souplesse et de la pertinence du contact» (Anzieu 1985:207). Pour atteindre ce résultat, il conviendrait d'établir un tremplin théorique. Les identifications précoces dans la structuration et la restructuration du Moi (1962) de Luquet comprend des points fort importants pour notre travail même si l'auteur ne fait pas référence au Moi-peau.

Dans la formation du pré-objet, Luquet fait remarquer que la naissance «du pré-objet se fera à l'aide de ce [Luquet] j'ai appelé une *imprégnation* passive par les sensations» (Luquet 1962:205). Plus loin dans l'expérience restauratrice au stade oral lors de la crise du mauvais objet, l'auteur écrit :

«La réparation se fait par rapprochement de l'objet - contact, introduction du doigt dans la bouche (substitut), et tenue si possible d'une partie du corps de la

mère (fonction orale de la main). [...] La réparation peut s'effectuer à l'aide d'une petite chose remplaçant la mère (tissu, jouet). La réparation se fait dans une atmosphère de régression (bercement, fermeture des yeux, contact)». (Luquet 1962:211)

Bref, le rapprochement de l'objet contact possède des qualités corporelles indéniables. En plus, au début de la description du mouvement oral, Luquet fait remarquer que la «période de contact et absorption paraissent ressentis comme très semblables, ce qui explique que des stimuli cutanés peuvent jouer momentanément le même rôle que les stimuli alimentaires» (Luquet 1962:208). Une adaptation du texte sera que la réparation se fait par contact, par des touchers (frottements, tapottements, agrippements, caresses), par l'expérience olfactive (l'odeur de la peau de la mère) - soulager la déchirure par des stimuli cutanés. Réparer par un objet-substitut qui procure de la chaleur, de la douceur, de la texture - un corps à toucher.

Pour ce qui est de Tagore, en niant ou en expulsant l'objet, les caractéristiques bonifiantes de l'objet caressant et nourrissant disparaissent. Il y a une rupture du contact avec l'objet (Luquet 1962:172). L'approche prise avec Tagore a été de révéler la pertinence du contact. Le fait de toucher n'est pas banal en soi. Dans le cas de Tagore il s'agit de reprendre contact avec soi-même et le contact avec l'objet. L'art-thérapie permet une certaine décharge motrice dirigée vers la création.

Reprendre contact avec soi-même signifie se situer dans un espace. L'organisation de cet espace psychique et physique se fait à partir de la peau et d'une activité artistique dans le cadre de l'art-thérapie. Nous pouvons croire

qu'une telle démarche enclenche une intégration dans une nouvelle organisation du Moi-peau. Sans doute faut-il tenir compte de l'impact des contacts tactiles et des expériences corporelles sur l'appareil mental. «En tout premier ressort, c'est bien au corps et par le corps que la réalité s'impose au sujet par le truchement de l'expérience de satisfaction-insatisfaction qui préside à l'avènement de la mentalisation» (Carels 1987:666). En plus, les expériences de toucher et d'être touché promouvoient l'exploration corporelle et la distinction du corps du non-Soi (Biven 1982:225). En liaison avec la schizophrénie et la dissolution de l'appareil mental, Grand décrit que les auto-stimulations tactiles servent à soutenir les frontières déficientes entre le soi et l'objet, et l'intégrité de l'appareil mental (Grand 1982:338-240). Quant à l'art-thérapie, le travail de Carels avec une fillette autistique qui joue et dessine en psychothérapie amène du sang nouveau sur les données sensorielles et le mouvement corporel en thérapie.

«[...] c'est l'intégration dynamique des diverses modalités sensorielles, qui, à mon sens, donne une qualité harmonieuse à un fonctionnement corporel offrant alors à la psyché un habitacle réceptif et structurant. Le travail thérapeutique avec certains enfants très précocément partubés frappe par la nécessité de donner aux sensations corporelles un statut existentiel, préalable indispensable à une quelconque libidinisation du corps. On se situe là dans une problématique bien en deçà du désir, voire de la pulsion, dans un lieu où sensations, intégration des sensations et conscience des sensations ne sont pas données, mais à construire». (Carels 1987:678)

Carels donne vie au corps dans le cadre thérapeutique. Grâce à l'activité motrice et sensorielle un étayage psychique s'ajoute à la parole. En ce qui regarde la clientèle adulte, le primat sur la parole avec la clientèle adulte oblige à verbaliser des mémoires pré-verbales. Carels nous rappelle que dans le jeu, il n'y a pas seulement la symbolique à interpréter mais aussi les gestes et les mouvements de l'enfant. L'art-thérapie se réfère souvent à la thérapie par le jeu et elle doit prêter attention au corps. «L'échange verbal qui délimite le champ de la cure n'est efficace que parce qu'il reprend sur un plan nouveau, symbolique, ce qui s'est échangé antérieurement dans les registres visuel et tactile» (Anzieu 1985:139-140). Une activité artistique ouvre le tiroir des mémoires corporelles, tactiles, olfactives et visuelles, elle permet une communication pré-verbale et une réactivation d'un souvenir lointain. Voilà une pertinence du contact en art-thérapie mais, que faisons-nous en art-thérapie de l'interdit du toucher.

«L'interdit du toucher, à la différence de l'interdit œdipien, ne demande pas un renoncement définitif à un objet d'amour, mais un renoncement à la communication écho-tactile comme mode principal de communication avec les autres. Cette communication écho-tactile subsiste comme source sémiotique originaire. Elle redevient active dans l'empathie, le travail créateur, l'allergie, l'amour».(Anzieu 1985:153-154)

Partant de ce fait, une réactivation de la communication écho-tactile a lieu en art-thérapie. Tagore la crée et l'art-thérapeute l'éprouve par l'empathie. Nous ajoutons que le «pré-langage syncrétique» entre le poupon et la mère «constitue la «matrice primaire» du jeu, de la communication et de la créativité.

La stimulation corporelle peut ainsi être une voie de la stimulation psychique» (Anzieu 1981:69). Comme le Moi-peau se base sur le primat «des plaisirs de peau puis de main», nous sommes témoins de massages-symboles en art-thérapie. Nous offrons un espace imaginaire dans lequel le processus de projection sensorielle et fantasmatique aura lieu. Tagore doit trouver une équivalence symbolique des contacts corporels primordiaux par la création artistique visuelle.

En ce qui concerne l'art-thérapie, les contacts sensoriels peuvent modifier l'état de Tagore et «influencer la construction de l'objet» (Luquet 1962:162-163). Nous pensons que l'intégration de Soi par l'activité sensorielle et fantasmatique a influencé la construction de l'objet, c'est-à-dire de construire une conscience de l'objet avant de l'intégrer ou de l'incorporer par la peau. Au-delà de son besoin de contenance et de maintenance, Tagore exprime son désarroi, son abandon, son état dépressif. La séance de l'hybride indique le début d'une position dépressive et surtout une tolérance de la présence de l'objet - une conscience de l'objet - un objet qui peut s'absenter. C'est comme si «la perception de la peau, présente et solide, aide à évoluer aussi bien vers une meilleure autonomie que vers une capacité d'approcher autrui sans crainte d'être envahi» (de Saugy 1985:90). Il est possible que l'expérience en art-thérapie soit perçue comme une deuxième peau, comme un contenant émotif qui a la capacité de contenir plusieurs parties de la personnalité (Kogan 1988:251).

En liaison avec le moi-peau de Tagore, l'art-thérapeute fait allusion au moi-peau passoire à la sixième séance. Tagore s'identifie à la passoire qui retient quelques idées, souvenirs et qui empêche une certaine cohérence. En plus, au cours de cette même séance, Tagore devient moins rigide. Est-ce que l'art-

thérapeute venait de fournir une peau auxiliaire et une équivalence symbolique de souplesse? Sans doute, la fonction de contenant remplie par l'art-thérapeute et par la feuille permet à Tagore d'organiser une peau psychique et «de commencer à retenir en soi des expériences et, progressivement, la signification de ces expériences» (Sandri 1989:494). Quant à l'équivalence de souplesse, elle se trouve aussi dans l'empathie, dans le respect du non-dit, dans la «capacité d'accueillir la souffrance psychique» du patient et de permettre l'instauration d'«une communication primitive» (Sandri 1989:495). La souplesse de l'art-thérapeute s'exerce en donnant une place à son «art de l'intuition» (Sandri 1989:494).

Au cours du travail thérapeutique, l'art-thérapeute observe l'étayage des enveloppes et le processus des opérateurs psychiques. Tagore choisit divers matériaux pour projeter ses expériences, ses souvenirs. Ainsi, les matériaux collaborent à la formation des projections sensorielles et fantasmatiques. Rapportons ces projections aux images de Tagore. Dans Don Quichotte et le géant-moulin (ill.6, en bas), la main *parle* de faiblesses et d'abandon. Le tracé de Don Quichotte se limite à des lignes contour et les traits du cheval révèle une fragilité et un tremblement du corps. Cependant, le moulin, à droite de la feuille, semble solide et les traits des ailes indiquent un mouvement. Don Quichotte et son cheval paraissent plutôt figés. Le contraste des tracés entre le cheval et le moulin montre le rapport entre les deux sujets. Pure illusion? D'un point de vue global, le dessin dévoile une caractéristique dépressive par la pauvreté de la composition, par la souffrance d'une carence affective illustrée par le vide.

Plus tard, Tagore construit une sculpture par pliage. La surface rigide se plie - mentionnons une qualité de souplesse. En pliant la feuille, Tagore veut modifier la forme en coupant un côté. La modification paraît nécessaire et elle se fait par la coupe. A quoi correspond la ligne brisée que Tagore veut éviter? La projection fantasmatique et sensorielle de l'auteure envisage l'évitement de la ligne brisée comme un désir de modification dans l'organisation du Moi-peau sans déchirure, sans ébranler les zones fragiles du Moi-peau. Nous parlons de déchirure parce que Tagore a le choix de couper ou de déchirer le morceau non-désiré de sa sculpture. Ensuite, les fonctions de maintenance et de contenance assurées rendent l'étayage des autres fonctions possible. La sculpture propose une restitution de la fonction d'inscription des traces sensorielles en fixant les traces sur le carton. En plus, l'œuvre reconstitue un bloc magique freudien où «la mémoire est à la surface» d'une durée éphémère comme une surface sensible et fragile similaire au feuillet en celluloïd, où figure le pare-excitation, où l'œuvre conserve les inscriptions comme le tableau de cire. D'un autre côté, ce feuillet où figure le pare-excitation risque «d'avoir la flème» et de former une carapace de tortue pour protéger le corps *mou* du reptile. Avoir la flème signifie aussi un comportement d'inertie; cette absence de mouvement ressemble beaucoup au comportement de la tortue lorsqu'elle a peur, et se cache sous sa carapace. Dans l'ensemble, la sculpture procure une image de son étayage psychique et Tagore peut «voir» son bloc magique, c'est-à-dire son système de perception et sa mémoire.

Ensuite, le «lit douillet» de Tagore reflète une autre projection sensorielle et fantasmatique, il révèle un désir de douceur, d'intimité, de sécurité et de chaleur - des sensations vécues dans la relation amoureuse mère-enfant, homme-femme.

«La mémoire du toucher? La plus insistante et la plus difficile à faire accéder au souvenir. Celle qui entraîne les retours à une échéance qui ne retrouve ni son commencement ni son terme.

«Mémoire de la chair s'inscrit, se dépose, ce qui n'est pas encore écrit? Ce qui n'a pas de discours pour se recueillir? Ce qui n'est pas encore né dans la langue? Ce qui a lieu, mais n'a pas de langage. Le senti qui se dit la première fois. Qui se prononce à l'autre en silence.

«S'en souvenir et espérer que l'autre s'en souvient. Le déposer dans une mémoire qui fait lit et nid, en attendant que l'autre entende. Lui faire berceau externe-interne en le laissant libre, et se garder dans la mémoire de la force qui s'est attestée. Agie». (Irigaray 1984:1987-198)

Un sentiment de bien-être naît de la dyade amoureuse. La compréhension de l'autre rassure l'individu et lui apporte une satisfaction. J'estime que le désir d'un «lit douillet» ravive l'enveloppe narcissique, les qualités bonifiante et caressante de la mère chez Tagore, tout en exprimant le fantasme d'une séparation sans déchirure, sans perte d'individualité.

Je terminerai ce point en étudiant deux séances composées d'interdits. Tout en ne sachant pas explicitement la nature profonde des angoisses liées aux interdits, je pense que les peintures digitales (ill.14, ill.15, ill.16, ill.17, ill.18) révèlent la fragilité du Moi-peau en tant que frontière. L'interdit se présente sous plusieurs formes : l'interdit social dans «tu ne tueras point» (ill.14), l'interdit sexuel dans «pour jouer sur ce piano, il faudrait des mains d'adulte» (ill.15), les interdits familiaux et sociaux dans «la peur de se salir» (ill.17) et dans les empreintes «comme la police» (ill.18). La peinture de l'oiseau du paradis (ill.16) nous intrigue par son code mystérieux. Elle est composée d'une fleur qui porte le nom d'un

oiseau de passage et de deux autres formes abstraites : une structurée et une autre floue ou barbouillée. Nous nous interrogeons si cette peinture signifie la résistance de Tagore à symboliser visuellement son histoire. Les interdits des deux peintures suivantes renforcent l'interdit d'en parler. Est-ce que Tagore risque de salir sa réputation? D'être coupable? De fabuler?

Nous présumons que la peinture digitale devenait trop menaçante psychiquement pour Tagore, que la manipulation de la peinture provoquait l'interdit. L'auteure n'est pas étonnée que Tagore ait choisi d'autres médiums pour continuer sa démarche thérapeutique. En ce qui a trait à Tagore, ébranler l'interdit supposait l'affrontement des perceptions internes et externes, la précipitation de Tagore dans un chaos psychique. L'«espace d'intermination serait l'impression sur l'enveloppe psychique de l'espace potentiel de Winnicott. Cet espace serait le champ de bataille où les perceptions internes ou externes du soi s'affrontent sur l'enveloppe psychique qui résiste ou non» (Anzieu et al 1987:189). Le retour à d'autres matériaux, de nature moins régressive, répond à un besoin d'expression tout en constituant un espace d'inscription intersensorielle pour accéder à une nouvelle structuration du Moi. Lorsque la surface d'inscription intersensorielle se transforme l'interdit du toucher peut intervenir pour accéder à l'interdit œdipien (Anzieu 1985:154). La venue de l'interdit du toucher contribuera «à l'établissement d'une frontière, d'une interface entre le Moi et le Ça» (Anzieu 1985:146). Ainsi, un étayage renforcé des limites du Moi-peau "protègera" Tagore d'un déséquilibre psychique et facilitera la communication entre les parties du Soi.

D'un autre côté, nous nous demandons si les angoisses de Tagore ne sont pas liées à l'absence du père dans la dyade mère-enfant. L'objet paternel ouvre le monde psychique de l'enfant. La venue de l'objet paternel permet le

processus de l'individuation de l'enfant et la présence du père est bienvenue dans la relation mère-enfant pour neutraliser la menace d'engouffrement fantasmée chez l'enfant (Blos 1984:312). Il est intéressant de noter que Tagore idéalisait son père et recherchait son amour. L'amour paternel peut être aussi un appel inconscient d'être protégé de la mère. Nous supposons que le désir d'un «ailleurs» signifie le désir de l'interdit de la fusion avec la mère grâce à présence du père.

De toutes ces considérations, il ressort que l'art-thérapie ne se restreint pas aux surfaces superficielles de la thérapie. Dans ce chapitre, nous avons prouvé par démonstration que l'art-thérapie offre la possibilité de créer et de recréer une peau psychique. L'art-thérapie rejoint l'individu aux atteintes narcissiques pré-symboliques. Car, en insistant sur le faire avec et sur la toile plutôt qu'en parlant de la toile ou de soi. L'art-thérapie permet une re-présentation d'un dénouement. Son potentiel de fonction transitionnelle donne re-naissance à des images accompagnées de gestes signifiants originaires d'expériences primitives de contact cutané. Le processus d'une restructuration du Moi-peau par l'art-thérapie a rétabli des fonctions qui ont aidé Tagore à re-trouver son histoire personnelle et à créer un sens à sa vie. Le Moi-peau est présent en art-thérapie à la condition que l'art-thérapeute connaisse la théorie d'Anzieu et son propre Moi-peau. Le dernier point veut inciter le domaine de l'art-thérapie à prendre connaissance du Moi-peau et de développer un vocabulaire correspondant.

3.2.4 Le traitement de la surface

Cette partie est consacrée à l'étude de l'image. Plusieurs éléments picturaux composent une œuvre : la ligne ou la tache, la composition, les textures, les couleurs, le volume, l'espace, le mouvement et l'abstraction. Les représentants visuels décrivent l'utilisation des matériaux en création et les aspects non-verbaux de la vie psychique de l'individu (Robbins 1987:105). Ces éléments vont être examinés un par un. Commençons par la composition.

La composition est la représentation d'un sujet dans sa forme visuelle. La perception du sujet peut être subjective, objective ou une combinaison des deux réalités. L'organisation picturale donnée au sujet révèle la structure du Moi et les mécanismes de défense. Le fonctionnement du Moi est étroitement lié à la forme esthétique. Le choix du médium pour la création de l'image n'est pas anodin, le matériau est la structure et le moyen de communication.

Chaque médium possède des qualités sensorielles. Les textures sont exploitées ou non par le patient. Les textures dépendent du style artistique, des propriétés du médium, du contact du médium sur le support. Le pastel sec nécessite un papier avec un grain sinon il y a trop de poussière. La poussière du pastel n'est pas appréciée par tous. Ceci nous amène à dire que les textures plastiques peuvent refléter la relation de l'artiste avec les textures et aussi la relation thérapeutique (Robbins 1987:106-107).

La couleur exprime un état émotif. L'expérience personnelle et les associations du patient face à la couleur définissent le choix de la couleur (Robbins 1987:108). En plus, l'analyse des liens entre les couleurs fournissent de l'information sur le sujet traité. Nous nous attachons à la quantité utilisée, à la variété de couleurs, à l'intensité, à l'harmonie et aux contrastes. La couleur de la

feuille ou du carton est aussi significative. Il importe de s'assurer que chaque médium possède un grand choix de couleurs. Sinon le choix du médium peut être influencé par la présence d'une couleur dans tel médium.

Le volume se retrouve dans la sculpture. Faire une sculpture exige le désir de construire, d'ajouter ou d'enlever de la matière. Le corps et ses trois dimensions sont évidemment plus présents dans la sculpture.

L'espace utilisé dans une composition visuelle divulgue beaucoup d'informations sur l'individu. Le format de la surface, petit ou grand, est à considérer dans l'étude d'une image; il peut représenter le contenant (Robbins 1987:112). Après que le format soit choisi, comment l'espace de la feuille est-il utilisé? La surface non dessinée, non peinte qu'on nomme l'espace négatif en arts visuels, a un sens, un contenu, un rapport avec le sujet et avec les autres formes créés dans l'image. La quantité d'espace négatif influence l'intensité, l'impact de l'image.

L'espace comme contenant enveloppe le mouvement, le rythme, la force du geste (Robbins 1987:112). L'art-thérapeute observe le contrôle des gestes dans l'acte créateur. Le médium facilite certains gestes plus que d'autres gestes : le mouvement fluide de la peinture, de l'encre ne se retrouve pas dans le dessin; la plasticine durcie demande de la force et un besoin conscient ou inconscient d'exprimer de l'agressivité. Les crayons marqueurs sont appréciés par certains psychotiques qui recherchent un maintien de leurs frontières corporelles. Les "marqueurs" possèdent peu de qualités esthétiques, mais la main serrée les maîtrisent bien.

La ligne ou les tracés sont le langage du dessin tandis que la surface de couleurs ou la tache est associée au langage pictural. Pour le dessin, le tracé témoigne la qualité du trait, c'est-à-dire, le trait est fin, épais, interrompu, continu, droit, léger, foncé, etc. La peinture reprend des qualités du dessin mais

se préoccupe davantage des surfaces colorées, et comment la peinture est appliquée.

L'abstraction est l'habileté de former des symboles, d'exprimer des désirs et des fantasmes à travers le jeu symbolique de l'image composée (Robbins 1987:113). «L'image peut être, dans son aspect immobile et figé, un appel au mode non encore digitalisé sur le plan spécifique du langage» (Rosolato 1978:70). Les signes non-représentatifs évoquent des sensations par les couleurs et par les textures.

Le but de ce point est de souligner que «l'acte de création se distingue de la simple formation de symboles» (Clancier-Guenaud 1981:17) et que dans l'acte créateur, le corps nous révèle son passé dans l'action du présent. Le vécu corporel englobe les sensations kinesthésiques et les expériences de la petite enfance. Les expériences tracées dans et par le corps «s'organisent dans les processus inconscients en langage figural bien avant de s'organiser en langage et pensée verbale» (Nassikas 1990:48). L'œuvre peut être une re-création de l'objet perdu mais elle est avant tout création (Tchou 1979:79). Quand nous parlons de création nous ne pouvons pas dissocier le corps de l'esprit. Au delà de l'image mentale, il y a le corps qui s'exprime.

Nous savons que le patient en régression a tendance de re-vivre ses conflits inconscients par et à travers le corps (Lichtenberg 1975:460). En plus, la phase symbiotique vécue avec la mère et le psychothérapeute signifie un rapprochement psychique pour re-trouver une unicité. La représentation mentale ou la pensée n'a pas encore lieu comme mode de représentation de la réalité psychique. Le corps emmagasine les expériences. Et, «c'est bien au corps et par le corps que la réalité s'impose au sujet» (Carels 1987:666). En art-

thérapie, le patient re-vivra ses conflits inconscients et les projettera sur la toile. Il y aura projection des sensations corporelles ou «construction de l'œuvre comme corps métaphorique, imaginaire, imago corporelle» (Anzieu 1981:119).

«Nous pouvons montrer qu'il y a derrière le tableau manifeste, un tableau latent dont les riches significations inconscientes sont surtout supportées par la **forme du langage plastique**. Celui-ci est la principale occupation du peintre, de plus en plus consciente depuis la révolution picturale du XXe siècle. Elle transforme la vision du peintre, l'accent étant mis sur la réalité plastique du monde, sur celle de la palette et de la surface peinte, et sur la **possibilité d'un équivalent plastique à la réalité psychique**».

(Clancier-Guenaud 1981:238)

Nous prétendons que si l'art-thérapeute s'attarde sur la «possibilité d'un équivalent plastique à la réalité psychique» il ne peut que découvrir un langage visuel riche en textures, en mouvements, en plus des empreintes inconscientes de l'être. Il importe d'explorer la matière et de trouver ce qu'elle éveille en nous.

«Noir est une abstraction ; il n'y a pas de noir ; il y a des matières noires, mais diversement car il y a des questions d'éclat, mat ou luisant, de poli, de rugueux, fin, etc., qui ont une grande importance. Semblablement si la même pâte noire est appliquée par le peintre avec un pinceau tendre ou un pinceau dur, ou avec une spatule ou une éponge, avec un chiffon ou le doigt ou un bâton, et si elle est appliquée en traînées, et si ces traînées sont horizontales ou verticales,

ou croisées ou obliques, ou si elle est torchonnée en mouvements circulaires, ou si pulvérisée, et si granulée ou lisse, ce n'est pas du tout la même chose». (Dubuffet 1973:26)

La matière noire de Dubuffet est tellement sensuelle, elle nous parle à notre corps, à notre peau, de son corps, de sa peau. Il nous est impossible de séparer le corps des sensations tactiles dans de telles œuvres. Il en est de même pour les peintures digitales de Tagore, elles sont des expériences de peau à peau que l'art-thérapeute observe. C'est comme si le contenu des images était dans l'acte créateur, l'image est la trace du passage, elle est déjà un souvenir. Les gestes «engagent tout le travail et la modification des limites psychiques» (Anzieu et al 1987:187). Les mouvements et «les rythmes» perçus dans l'acte de création deviennent des prolongations du corps comme si la peau-frontière s'étirait.

«C'est à ce moment que l'on peut dire que l'on jette ou projette en dehors de soi ce qui est dedans, ou que l'on retourne l'enveloppe psychique en mettant l'intérieur à l'extérieur.» (Anzieu et al 1987:187)

L'art-thérapeute est témoin d'un certain processus psychique et elle devrait saisir quelque chose de plus sur la réalité psychique de son patient. La théorie du Moi-peau l'a aidée à mieux interpréter les conflits vécus dans la relation transférentielle-contre-transférentielle. Nous estimons que la lecture de l'image ne se limite pas au processus de symbolisation mais qu'elle englobe l'acte créateur. Nous avons mentionné plusieurs fonctions du Moi-peau dont l'objet interface de la feuille, l'étayage des couleurs et textures sur la peau et sur la feuille, et la fonction d'inscription des traces sensorielles.

Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons voulu prouver que la théorie du Moi-peau d'Anzieu s'applique à l'art-thérapie. Après avoir montré les fondements théoriques de l'enveloppe psychique et la théorie du Moi-peau, nous avons analysé les séances d'art-thérapie effectuées avec un jeune homme sous l'angle analytique du Moi-peau. Nous avons également suggéré que la feuille ou la toile en art-thérapie sont des zones de transfert où l'étayage du Moi-peau a lieu. Les huit fonctions du Moi-peau, celles au service de la vie, sont étudiées dans la relation transférentielle. Nous avons exploré d'autres manifestations du Moi-peau telles que la projection sensorielle et fantasmatique du Moi-peau blessé. Dans ce point, nous avons souligné la création d'équivalences pré-symbolique et symbolique du Moi-peau en art-thérapie.

Nous avons voulu apporter au domaine de l'art-thérapie deux nouvelles visions de l'image. En premier lieu, il nous a semblé important de comparer la toile à la peau et d'observer la nature des contacts sur la surface de la feuille ou du canevas. Nous avons mentionné que la toile remplit aussi le rôle de peau symbolique à la peau propre qui fait défaut. En second lieu, nous avons insisté sur le facteur acte dans le processus créateur puisque les gestes deviennent des prolongations du Moi-peau. Les formes non-représentatives d'une image peuvent avoir leur origine dans le vécu corporel de la petite enfance. Si tel est le cas, l'acte créateur transmettra de l'information sur le contenu des formes non-représentatives créées en art-thérapie. Nous nous sommes attardés aux éléments visuels des textures, des surfaces de couleurs, des mouvements et des émotions dans l'espace et le temps de la création.

En dernière analyse, il ressort de notre interprétation *après-coup* qu'il faut porter plus d'attention à l'acte dans le processus de création dans l'étayage du Moi-peau au cours de la relation thérapeutique. Afin d'améliorer la technique d'interprétation du concept du Moi-peau en art-thérapie, il serait avantageux d'établir un vrai étayage des enveloppes psychiques dans le travail clinique pour mieux découvrir ce nouveau mode de s'exprimer, de toucher, de regarder. Sans aucun doute, l'âme artiste de l'art-thérapeute doit déceler le Moi-peau dans son travail artistique pour mieux saisir ses expressions et pour soutenir le travail théorique.

Nous espérons avoir éveillé la curiosité, avoir montré l'importance de s'enrichir d'un nouveau concept psychanalytique, celui du Moi-peau, qui prend appui sur un échange pré-symbolique où se logent le visuel et le tactile. La théorie du Moi-peau mérite plus d'études et d'interprétations, et l'art-thérapie bénéficiera de telles démarches.

BIBLIOGRAPHIE

Aertz, B. Les cicatrices rétractiles des grands plis de flexion, thèse de maîtrise présentée à l'Université Claude-Bernard Lyon I, 1978, Lyon

Anzieu, D. Le Moi-peau. 1974, Nouvelle Revue de Psychanalyse, No 9, p.195-208

La peau : du plaisir à la pensée, in *Le colloque sur l'attachement*. Organisé par René Zazzo. Paris, Éd. Delachaux et Niestlé, 1979, p.140-154

Le corps de l'oeuvre. Paris, Gallimard, 1981

Le Moi-peau. Paris, Bordas, 1985

Une peau pour les pensées, Entretiens avec Gilbert Tarrab. Paris, Clancier-Guenaud, 1986

Anzieu, D., *et al.* *Les enveloppes psychiques*. Paris, Bordas, 1987

Bick, E. The Experience of the skin in early object-relations. 1968, International Journal of Psycho-Analysis, Vol 49, p.484-486

Bion, W. *Second thoughts..* London, Heinemann, 1967

Biven, B.M. The Role of skin in normal and abnormal development with a note on the poet Sylvia Plath. International Review of Psycho-Analysis. 1982, Vol.9, Part 1, p.205-229

Blos, P. Son and father. 1984, Journal of the American Psychoanalytic Association, Vol.32, p.301-324

- Bowlby, J. *Attachement et perte, vol. 1 L'attachement*. Paris, P.U.F., 1978
- Carels, N. Les liens entre le corps, agir et préconscient. 1987, *Revue française de Psychanalyse*, Vol.47(2), p.665-680
- Clancier-Guenaud, éd. *Psychanalyse des arts de l'image*. Paris, Clancier-Guenaud, 1981
- David, C. Ruptures du lien transférentiel. 1983, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, No.28, p.229-244
- Dubuffet, J. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris, Gallimard, 1973
- Federn, P. *La psychologie du moi et les psychoses*. Paris, P.U.F., 1979
- Freud, S. A Note upon the 'Mystic writing-pad' in *The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Vol.19., London, Hogarth Press and the Institute of psycho-analysis, 1961
- The ego and the id in *The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Vol.19, London, Hogarth Press and the Institute of psycho-analysis, 1961
- Grand, S. The body and its boundaries: A psychoanalytic view of cognitive process disturbances in schizophrenia. 1982, *International Review of Psycho-Analysis*, Vol.9, p.327-342
- Green, A. The analyst, symbolization and absence in the analytic setting (on changes in analytic practice and analytic experience). 1975, *International Journal of Psycho-Analysis*, No.56, p.1-22
- Grolnick, S.A., et al. *Between reality and fantasy*. New York, Jason Aronson, 1978
- Hinshelwood, R.D. *A Dictionary of Kleinian Thought*. London, Free Association Books, 1989

Irigaray, L. Fécondité de la caresse in *Éthique de la différence sexuelle*. Paris, Éd. de Minuit, 1984

Kaës, R., et al. *Crise, rupture et dépassement*. Paris, Bordas, 1979

Kernberg, O.F. Projection and projective identification: developmental and clinical aspects. 1987, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vol.35, p.795-819

Kogan, I. The second skin. 1988, *The International Review of Psycho-Analysis*, Vol.15, p.251-260

Lichtenberg, J. The development of the sense of Self. 1975, *Monographs of the Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vo.23, p.453-484

Luquet, P. Les identifications précoces dans la structuration et la restructuration du Moi. 1962, *Revue française de Psychanalyse*, No.26 spécial, p.197-301

Meltzer, D. *Le processus psychanalytique*. Paris, Payot, 1971

Le développement kleinien de la psychanalyse, vol.2 L'évolution clinique de Klein. Toulouse, Privat, 1987

Michel, F-B. *Le Souffle coupé, Respirer et écrire*. Paris, Gallimard, 1984

Montagu., A. *La peau et le toucher*. Paris, Seuil, 1979

Mushatt, C. Mind-body environment. 1975, *Psychoanalytic Quarterly*, Vol 44, p.81-106

de M'Uzan, M. La personne de moi-même. 1983, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, No.28, p.193-208

Nassikas, K. Corps, temps et trace. 1990, *Psychothérapies*, No.1, p.41-49

- Peto, A. Body image and archaic thinking. 1958, International Journal of Psycho-Analysis, Vol.40, p.223-231
- Pines, D. Skin communication: Early skin disorders and their effect on transference and countertransference. 1980, International Journal of Psycho-Analysis, Vol.61, p.315-323
- Robbins, A. *The artist as therapist*. New York, Human Sciences Press, Inc., 1987
- Rose, G.J. Body ego and creative imagination. 1963, Journal of the American Psychoanalytic Association, Vol.11, p.775-789
- Rosenfeld, H. Primitive object relations and mechanisms. 1983, International Journal of Psycho-Analysis, Vol.64, p.261-267
- Rosolato, G. L'oscillation métaphoro-métonymique in La relation d'inconnu. Paris, Gallimard, 1978
- Saint-Pierre, M. Marcel Saint-Pierre, Peintre 1988, Cahiers des arts visuels au Québec, Vol.10, No.40, p.49
- Sandri, R. Les apports de l'observation directe selon E. Bick à l'approche psychothérapeutique. 1989, Neuropsychiatrie de l'Enfance, Vol.37, p.490-499
- de Saugy, D. Relaxation, peau et individuation par l'image du corps. 1985, Psychothérapies, Vol.5, No 2, p.87-93
- Tchou, éd. *La Sublimation, Les sentiers de la création*. s.l., Laffont-Tchou, 1979
- Thévoz, M. *Le Corps peint*. Genève, Skira, 1984
- Tortora, G.J. et Anagnostakos, N.P., éd. *Principes d'anatomie et de physiologie*. Montréal, Harper & Row Publishers Inc, 1988

Winnicott, D.W. The theory of the parent-infant relationship. 1960,
International Journal of Psycho-Analysis, Vol.41, p.585-595

The Maturation processes and the facilitating environment.
Madison, International Universities Press, Inc., 1965

Playing and Reality. New York, Basic Books, 1971

Autorisation pour photographie, enregistrement sonore, art-thérapie
Authorization for photography, tape recordings, art therapy

Je, soussigné _____
I, the undersigned _____
autorise/authorize _____

à prendre	photographies/photographs	oui	non
		yes	no
	enregistrement sonore	oui	non
	tape recordings	yes	no
	matériel d'art-thérapie	oui	non
	art therapy material	yes	no

Que les thérapeutes jugeront opportun à les utiliser ou publier pour des fins médicales, scientifiques et éducatives, à la condition que des précautions raisonnables soient prises pur que soit conservé l'anonymat.

That the therapists deem appropriate, and to utilize and publish them for medical, scientific and educational purposes, provided that reasonable precautions be taken to conserve anonymity.

J'émetts cependant les restrictions suivantes :

However, I make the following restrictions(s) :

signature du client
signature of patient

témoin
witness

date _____