



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Yacht - Acquisitions

Yacht - Acquisitions

NOTICE

AVIS

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.

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.

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

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

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.

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.

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.

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.

Canada

**Les métaphores dans la production artistique
de deux femmes souffrant de
dépression bipolaire**

Andrée Chainey-Gauthier

Un mémoire

du

Département

d'Art-thérapie

**Présenté à l'Université Concordia
comme exigence partielle
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (Art-thérapie)**

Octobre 1993

© Andrée Chainey-Gauthier, 1993



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Vous le / *Votre référence*

Qu'il le / *Note référence*

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.

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.

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 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 0-315-90837-8

Canada

Sommaire

Les métaphores dans la production artistique de
deux femmes souffrant de dépression bipolaire

Andrée Chainey-Gauthier

Cette recherche donne un aperçu psychiatrique, psychologique et social de la maniaque-dépression. Elle souligne aussi l'avantage des méthodes projectives utilisées via le dessin, soit dans un but d'évaluation de la personne ou dans un but thérapeutique. Cette recherche tente d'établir un lien entre la lecture de la projection littéraire et la lecture de la projection picturale, l'image littéraire et l'image picturale laissant toutes deux percevoir la présence d'un processus métaphorique. Cette analyse entrevoit la possibilité que les images, chargées de métaphores, aient un sens propre à chaque individu. Récupérée par l'art-thérapeute, la métaphore devient donc le message secret dans lequel se situe la force du moi, l'énergie positive du malade. C'est à partir de cette dynamique qu'il serait possible d'entreprendre une thérapie. Cette hypothèse est soutenue grâce à la documentation picturale obtenue auprès de deux femmes maniaque-dépressives au cours de douze séances individuelles de thérapie par l'art.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
LA MALADIE BIPOLAIRE ET LA PROJECTION VISUELLE	3
Chap. 1 La dépression bipolaire	3
1.1 Historique de la maladie bipolaire	3
1.2 Définition contemporaine de la dépression bipolaire	5
1.3 Théorie psychanalytique de la maniaco-dépression	9
1.4 Interaction humaine: facteurs familiaux et sociaux	16
1.5 Point de vue biologique	20
Chap. 2 La projection de soi dans les images	23
2.1 Évolution de la projection dans les dessins	23
2.2 Vision de la sémiologie sur les métaphores	28
2.3 Références à l'imagerie littéraire	31
2.4 L'image du corps, narcissisme symbolisé	39
2.5 L'image dynamique, opération métaphorique	42

	v
Chap. 3 La maniaco-dépression et l'art-thérapie	46
3.1 Les méthodes projectives en art-thérapie	46
3.2 Signes de maniaco-dépression dans les images	49
3.3 Justification et but de la thèse	51
L'IMAGE, LANGAGE DE COMMUNICATION MÉTAPHORIQUE	53
Chap. 4 Les séances d'art-thérapie pour fin d'étude	53
4.1 Déroulement des séances	53
4.2 Présentation des personnes rencontrées	55
4.3 Analyse descriptive des images: sujet A	57
4.4 Analyse descriptive des images: sujet B	61
4.5 Représentation de l'image du corps	65
4.6 Différences et constances dans les images	75
4.7 Les émotions repérables dans l'espace pictural	80

Chap. 5 Le sens de la métaphore dans les images	83
5.1 Rêve de l'image, rêve de volonté	83
5.2 Le dessin, un lieu secret	88
5.3 Les images de la nature, un rêve narcissique	90
5.4 La métaphore, une opération de substitution	93
5.5 La métaphore, désir d'un rêve sacré	96
5.6 La métaphore, récupération d'un temps heureux	98
5.7 La métaphore, réplique des besoins spirituels	101
L'IMAGE MÉTAPHORIQUE DU MALADE BIPOLAIRE	104
Chap. 6 Le message des images	104
6.1 L'image, matériau thérapeutique	104
6.2 L'image, option métaphorique	112
6.3 La métaphore, secret intime dévoilé	116
6.4 Autres domaines à explorer	119
CONCLUSION	121
RÉFÉRENCES	129
ANNEXE	134

INTRODUCTION

Cette recherche est appuyée sur le travail artistique de deux femmes souffrant de troubles affectifs au moment où la thérapie de support fut entreprise. Leur état émotionnel était stabilisé par une médication adéquate; elles fonctionnaient bien sur le plan social mais elles aspiraient à un mieux-être intérieur. La recherche vise à une réflexion plus approfondie sur les dessins soumis lors de la thérapie.

Le dépouillement du matériel artistique tente de découvrir à quoi les clientes peuvent s'accrocher afin de continuer dans leur démarche respective et par quels moyens l'art-thérapeute peut arriver à les aider. Leurs dessins s'élaborent autour de différents paysages, de lieux où les personnages et les objets ont été vus la veille, quelque temps auparavant, ou même dans leur jeune âge. L'interrogation est basée sur cette insistance au retour à un lieu ou à des symboles récurrents. Ce mémoire est né d'une conviction que les images créées au cours des séances de thérapie par l'art répondent à la question: qu'y a-t-il derrière l'image que l'on voit? Une métaphore.

La recherche se base plus spécifiquement sur la maniaque-dépression, ou comme on l'a appelée plus récemment, la dépression bipolaire. La recherche est qualitative et ne prétend pas généraliser la manière de voir les images à un groupe de patients maniaque-dépressifs. L'intention primaire est d'examiner en

profondeur les métaphores dans le travail artistique de deux femmes souffrant de dépression bipolaire mais n'étant pas en état de crise aiguë.

L'analyse de l'image sera un travail d'écoute de ce qui se dérobe à soi dans la création, de ce qui se perd, de ce qui s'ignore. La métaphore serait-elle le reflet, le miroir d'une recherche des besoins spirituels, des ambitions ténébreuses refoulées? L'image en tant que métaphore peut-elle donner un sens à ce qui, à première vue, pourrait échapper à l'analyse picturale?

LA MALADIE BIPOLAIRE ET LA PROJECTION VISUELLE

Chap. 1 La dépression bipolaire

1.1 Historique de la maladie bipolaire.

Même avant le 17^e siècle, la science avait entrevu l'évidence d'une maladie comprenant deux aspects: l'excitation et la dépression. Mais cette hypothèse s'est perdue au profit d'un effort de classification de la maladie bipolaire et peu de renseignements ont été transmis sur les tableaux cliniques de cette époque.

La découverte de Jean Pierre Falret, dont il est question dans un article de M.J. Sedler M.D.(1983), nous éclaire sur l'origine de la maladie affective bipolaire. Falret identifie et décrit en 1854 la folie circulaire (circular insanity) en tant qu'entité clinique. Historiquement, ses écrits sont les premiers qui décrivent la maladie telle qu'elle est connue aujourd'hui. On y retrouve la description de l'exaltation maniaque, de la dépression et du passage d'un état à l'autre. Il y parle déjà de l'évolution de la maladie, de l'importance du pronostic et des facteurs héréditaires et épidémiologiques.

Avant lui, Philippe Pinel avait décrit cinq espèces de folies: la mélancolie, la manie sans délire, la manie avec délire, la démence et l'idiotie. À cette époque, le délire correspondait à ce que nous pourrions appeler un trouble de la pensée, une psychose ou un état confusionnel. La controverse selon laquelle la manie n'était pas toujours accompagnée de délire amena le concept de monomanie. La monomanie ressemblerait à la mélancolie et serait un délire partiel, une passion ou un sentiment particulier; mais contrairement au mélancolique, le monomane serait actif, volubile et démonstratif. La monomanie serait alors une entité clinique séparée de la dépression.

Jean Pierre Falret rejette le concept de monomanie pour ses patients. D'après ses observations cliniques, le délire de ses patients est partiel, intermittent et leurs préoccupations sont reliées à leur humeur. Les passages d'un état à l'autre sont cycliques et les patients parviennent souvent à passer à travers ces crises sans être admis à l'hôpital. La période maniaque est caractérisée par l'exaltation, un besoin de bouger et un comportement désorganisé mais sans confusion. La période mélancolique n'est pas délirante bien qu'on puisse noter une baisse des facultés émotives et intellectuelles. La folie circulaire devenait donc le prototype idéal pour définir le concept du désordre bipolaire.

1.2 Définition contemporaine de la dépression bipolaire.

Des symptômes psycho-pathologiques sont particuliers aux patients bipolaires. Le mot bipolaire rattaché à la dépression renvoie aux deux émotions qui caractérisent la maladie: la dépression et l'euphorie. Donc, la dépression bipolaire est un trouble de l'humeur. Malgré le fait que certains phénomènes psychotiques puissent survenir dans la maladie bipolaire, les symptômes non attribuables à l'humeur ne peuvent s'y rattacher. Pope & Lipinski (1978), nous disent que les symptômes psychotiques peuvent par contre apparaître conséquemment à la maladie bipolaire et je cite:

Severe thought disorders, like illogical remarks, incongruous statements, bizarre delusions, or ideas of reference, are rare in manic-depressive patients. When delusions occur, they are consequent to the mood with which they are congruous...DSM-III suggested that a diagnostic of MDI would not be allowed when certain "schizophrenic" symptoms are present. (p.812)

Ces symptômes, associés à la schizophrénie, rendent parfois difficile le diagnostic de la maladie bipolaire. L'édition du DSM-III Training Guide (1981), classe la dépression bipolaire parmi les troubles affectifs majeurs. Les syndromes dépressifs et maniaques y sont bien définis et le diagnostic repose sur l'investigation de l'humeur, la vitalité et l'agitation.

La dépression est une expérience universelle. Nous pouvons à un moment ou à un autre nous sentir découragés, seuls, tristes, vides; faire face à la vie exige un grand effort et nous disons alors que nous sommes déprimés.

Dans les cas les plus favorables l'espoir de s'en sortir demeure. Mais lorsque la dépression rend un individu incapable de fonctionner, l'état pathologique s'est installé. La phase dépressive est caractérisée par un sentiment de vide qui oppresse le malade et doit, dans le cas de la dépression bipolaire, durer au moins deux semaines.

Cette dépression peut se manifester de la simple tristesse à un état où la victime perd tout intérêt pour les activités normales de la vie. À la limite, la victime ira jusqu'à passer la majorité de son temps au lit. Le malade éprouve des sentiments de perte, d'échec, de dégradation. Il peut être envahi par le désespoir et un sentiment de nullité absolue. Il envisage l'avenir de façon pessimiste, et il est sans espoir concernant son passé et son présent. Physiquement, le malade manque d'appétit, éprouve de la difficulté à dormir, pleure sans cesse et se sent épuisé. Le débit verbal est lent. Ses émotions semblent bloquées comme s'il était dans un état de torpeur. Des idées de suicide peuvent être présentes.

Dans la dépression, il y a toujours au premier plan une perte plus ou moins grande du sentiment d'estime de soi. Des sentiments d'infériorité et de culpabilité peuvent se présenter. Se sentant essentiellement mauvaise, la personne malade devient un vrai tyran pour son entourage: elle expose ses malheurs et accuse les autres d'en être responsables. Une dépression se

traduit toujours par une augmentation des besoins narcissiques et la victime peut avoir le sentiment que personne ne l'aime ou qu'elle est détestée et ce sentiment peut aller jusqu'au délire de persécution. Certains mélancoliques dont la culpabilité est encore plus forte vont jusqu'à penser qu'on ne les déteste pas autant qu'on le devrait. La personne déprimée ne s'aime pas plus qu'elle ne peut aimer un objet extérieur. Elle est ambivalente envers elle-même, comme elle l'est envers les autres.

Pour qu'il y ait dépression bipolaire, il faut absolument qu'il y ait eu au moins une période de manie qui entrecoupe la dépression. Un épisode maniaque est une période distincte qui doit durer au moins une semaine. Pope & Lipinski (1978) soulignent les observations de Carlson and Goodwin lors d'une étude longitudinale de la manie:

These patients, over the course of hours or days, passed through two earlier "stages" characterized by classic manic symptoms (euphoria, hyperactivity, pressure of speech, flight of ideas, grandiosity, hostility, and sleeplessness) and into a third stage characterized by extreme dysphoria and multiple "schizophrenic" symptoms, including bizarre and idiosyncratic delusions, ideas of reference, loose associations, and auditory and visual hallucinations. (p.814)

Il est certain que la période de manie est caractérisée par des sentiments d'euphorie et/ou d'irritabilité, en association avec une hyperacidité, une volubilité, une fuite des idées, de la distraction, un besoin moindre de sommeil. Le patient peut s'engager de façon excessive dans des activités demandant beaucoup d'énergie sans pouvoir anticiper qu'il pourrait parfois y avoir des

conséquences négatives ou néfastes. Des idées de grandeur ou de persécution sont très fréquentes dans les épisodes sévères de manie. Le langage peut être désorganisé et incohérent, la fuite des idées très grave.

Il y a maladie bipolaire quand, dans l'histoire d'un individu, il y a à la fois des épisodes de dépression majeure et au moins un épisode de manie.

1.3 Théorie psychanalytique de la maniaque-dépression.

La psychopathologie de la maniaque-dépression d'après Bellak (1952) se rattache à la structure libidinale de la personnalité. Cette dernière concerne l'ensemble de l'organisation orale, anale, génitale d'un individu donné et est aussi façonnée par ses rêves et ses symptômes en tant que formations de l'inconscient. Il soutient que la structure libidinale peut rester constante et que les changements dans la force du moi peuvent être responsables d'états dits normaux, névrotiques ou même psychotiques. Il semble que le principal facteur de la psychose maniaque-dépressive est la faiblesse du moi incapable de gérer les exigences découlant de l'épreuve de la réalité et de l'existence de règles internes ou de lois externes confrontées aux exigences pulsionnelles.

Dans la maniaque-dépression, l'affect est primordial. Les sensations de plaisir et de déplaisir sont des émotions de base dans le développement de la maladie. Deux conceptions différentes se sont édifiées en rapport avec la maladie maniaque-dépressive. Une conception supporte l'idée d'état euphorique alternant avec des périodes de dépression. L'autre conception exclut la notion de cycles au profit d'une notion voulant que la dépression soit continue et que la manie survienne uniquement pour interrompre momentanément la dépression. Voici une ébauche de ce dernier énoncé.

Dans la dépression, la représentation de l'objet perdu est intériorisée dans le moi. Elle est haïe avec une hostilité d'une telle intensité qu'elle peut conduire au désir de mort de cet objet et par extension, de la personne elle-même. Dans la manie, les conflits sont tellement terrifiants qu'ils sont niés. La personne tente de fuir la mort et son mécanisme de défense est la négation. La manie donc ne termine pas la dépression, elle l'interrompt. Elle tente alors de restructurer le conflit psychique par la négation. Dans Manic Illness, Ginsberg (1979) décrit le phénomène dans ces termes: "It attempts to restructure the psychic conflict, predominantly through the use of denial" (p.8). Dans la manie, les aspects émotionnels de la réalité psychique sont niés.

Déjà en 1942, les écrits de K. Abraham proposent des facteurs étiologiques à la folie circulaire. Ginsberg (1979) souligne les propos de son prédécesseur:

(a) A constitutional factor, an inherited predisposition to overaccentuation of oral eroticism, (b) a specific fixation of the libido on the oral level, (c) a severe injury to infantile narcissism brought about by successive disappointments in love, (d) the occurrence of the first important disappointment in love before the Oedipus wishes have been overcome, and (e) the repetition of the primary disappointment in later life. (p.4)

Cependant, Freud avait déjà écrit que la manie pourrait être reliée à une régression narcissique, c'est-à-dire que l'organisme même a un désir inhérent de régresser à des états psychiques antérieurs. Ginsberg (1979) nous rappelle encore: "...the notion of being born as an interruption in the original narcissistic

state with the result that from time to time the organism would attempt to reduplicate the original state by sleeping" (p.5). En comparant le sommeil et la manie, on suppose que dans le sommeil le moi disparaît pour rejoindre le ça et que dans la manie le surmoi disparaît pour rejoindre le moi. La manie vue comme une fusion du moi et du surmoi serait une reproduction psychique de la fusion qui se produit lorsque le nourrisson s'endort après la tétée, rejoignant ses rêves. La manie pourrait être selon Ginsberg (1979) un genre de sommeil:

So considered, a typical elation or mania is seen to resemble the dream of a small child, with its playful fantasy wish fulfillments. Basically, it would be the dream life of the narcissistic pleasure ego, if it were possible to grant a dream life to an ideal construction of this sort. It would also, ideally, be free from anxiety and other affect other than good spirits. (p.5)

Mélanie Klein (1968) attache une importance capitale au rôle de la culpabilité et de l'hostilité chez le dépressif en particulier. Elle attribue ce malaise à la perte de l'objet d'amour ou alors à un déficit dans l'intériorisation de cet objet. Elle soutient que si le moi est incapable d'intérioriser un "bon objet", l'identification se fait alors aux autres:

Si un objet est intégré dans le soi (introjecté), le sujet acquiert certains traits qui appartiennent à cet objet et subit leur influence. En revanche, quand on projette une partie de soi-même sur autrui, l'identification se fait par attribution à l'autre de certaines de ses propres qualités (p.103).

La projection, qui se déroule simultanément avec l'introjection nous dit Klein (1968): "implique qu'il existe chez l'enfant une capacité à attribuer à son

entourage toutes sortes de sentiments parmi lesquels prédominent l'amour et la haine" (p.101). Un clivage en résulte. Le fait de maintenir le clivage entre l'amour et la haine permet au nourrisson de sauvegarder sa croyance en un bon objet et, partant, sa capacité de l'aimer. Klein (1968) nous dit aussi pourquoi le clivage est une condition essentielle à la survie de l'enfant: "Il lui faut préserver au moins une partie de ce sentiment pour ne pas se trouver exposé à un monde entièrement hostile qui menacerait de le détruire, d'autant qu'un tel monde hostile serait aussi construit au-dedans de lui-même" (p.104).

Les théories de M. Klein sont soutenues par Léopold Bellak (1952): "Part of the normal development near the end of the first year, there is a 'paranoid position' followed by a central 'depressive position' which is followed by a position of 'manic defense'" (p.57). Cette position maniaque est caractérisée par la négation; c'est-à-dire la négation dans la réalité psychique de l'importance du bon objet et aussi la négation des dangers que les mauvais objets et le ça constituent pour le moi.

Faisant un lien avec le deuil, Klein dit que dans la psychose maniaco-dépressive, la position dépressive est réactivée. Ses propos sont relevés par Bellak (1952): "Manic-depressives and persons failing in the work of mourning have been unable--according to Klein--to establish internally 'good' objects and have not been able to overcome their infantile depressive position" (p.57).

Les stades du développement du moi suivant les travaux de Margaret Mahler soulignés par Ginsberg (1979) dans Manic Illness nous donnent un autre aspect de l'évolution d'un symptôme dépressif. Margaret Mahler (1966) prévoit que s'il y a un échec dans la phase de rapprochement durant le développement de l'enfant, il y aura un échec dans l'intériorisation de l'objet d'amour. L'introjection de l'objet d'amour, l'ambivalence face à cet objet et l'adaptation du moi face à la peur de la perte de l'objet intériorisé dans la période du "praticing" permettent de comprendre les difficultés lors du développement.

Des besoins narcissiques qui ne sont pas satisfaits vont engendrer une agressivité contre l'objet d'amour. L'identification s'en trouve perturbée et l'agression se traduit en un désir de mort subjective. C'est alors que la dépression est ressentie. Lorsque la dépression devient insupportable, l'agression et les désirs de mort ne peuvent être reconnus; il y a négation et c'est l'euphorie. Cette émotion, considérée normale durant le stade de séparation-individuation, resurgit dans la maniaco-dépression.

En accord avec son prédécesseur K. Abraham, Bellak (1952) croit que les maniaco-dépressifs combinent une constellation libidinale avec un certain degré de force du moi qui, quantitativement, devrait être plus grande dans la schizophrénie et plus petite dans la névrose. Suivant des circonstances

individuelles, un changement dans la situation libidinale ou dans le moi peuvent altérer l'équilibre mental et nécessiter des défenses qui ensuite peuvent engendrer la manie ou la dépression. Suite à ces manifestations maniaques ou dépressives, les malades peuvent atteindre un nouvel équilibre. Si le moi ressort plus faible qu'avant cet épisode, ou que les demandes libidinales sont plus fortes qu'avant, la manie ou la dépression peuvent être des tentatives inadéquates de restitution; un équilibre à un niveau plus faible peut en résulter pouvant aller jusqu'à la schizophrénie. La force du moi et la structure libidinale sont en interaction et dépendent l'une de l'autre. Quand il y a poussée libidinale, le moi va nécessairement s'affaiblir à cause de l'augmentation de l'investissement pour contrôler ses pulsions.

Deux aspects caractérisent la manie: la valorisation de la personne et la diminution de la conscience morale. La malade cherche à se libérer des pulsions refoulées ou des objets intériorisés. Les énergies qui parvenaient à mobiliser les pulsions dans la dépression viennent à un autre moment les alimenter. C'est la "victoire narcissique totale" nous dit Fenichel (1979): la tension entre le moi et le surmoi s'est relâchée, le moi s'est libéré de la contrainte du surmoi. C'est la fête, le triomphe, la toute puissance d'un sujet autrefois faible envers un objet tout-puissant; le rôle est renversé.

Fenichel (1979) nous dit aussi qu'il y a une différence décisive entre la crise pathologique maniaque et le sentiment de triomphe d'un individu normal qui a vaincu une tyrannie interne ou externe, ou qui a réussi à participer à la puissance d'autrui. Le caractère exagéré des conduites maniaques ne donne pas l'impression de l'authentique liberté. L'analyse de la manie révèle que le malade craint encore son surmoi. Ses craintes survivent dans son inconscient et il souffre des mêmes complexes qui le torturaient dans la dépression. Mais il a réussi à leur opposer un mécanisme de dénégation par surcompensation. Dans la manie, la personne malade ne s'est pas vraiment libérée de sa dépression, elle ne fait que nier de façon rigide son esclavage.

Fenichel (1979) précise que le cycle maniaco-dépressif se joue entre des sentiments "d'anéantissement" et de "toute-puissance", entre la punition et le triomphe, sur un fond plus ou moins nourri de sentiments de culpabilité. La dépression révèle l'élément hostile et la manie l'amour excessif de la personne malade. Elle est donc ambivalente par rapport à son propre moi.

1.4 Interaction humaine: facteurs familiaux et sociaux.

Bien que toutes les classes de la société soient vulnérables à la maladie bipolaire, certains facteurs semblent contribuer à son développement. Indépendamment de l'aspect psychologique, les influences sociales et interpersonnelles jouent un grand rôle dans la maladie maniaco-dépressive. Dans Severe and Mild Depression, Arieti et Bemporad (1978, p.37) commentent les deux études qui furent exécutées par Cohen et ses associés et reprises par le Washington School of Psychiatry. Dans les douze cas, la famille se sentait ou était forcée d'être à part dans la communauté; pour certains une religion minoritaire les séparait, pour d'autres c'était une différence économique. Dans tous les cas, la famille devait faire un effort pour être acceptée. Ainsi les enfants étaient contraints à faire des exploits pour pallier leur bas niveau social, d'où la tendance chez les dépressifs à être motivés par la conscience du devoir. Ils investirent l'ordre, la propreté, l'entêtement, la persévérance et la fermeté.

Arieti et Bemporad (1978) rapportent de plus qu'à l'intérieur de la famille, la mère était perçue comme étant la plus forte, exigeant l'obéissance et l'excellence. La mère entretenait la dépendance chez l'enfant et contrôlait les rébellions par des menaces d'abandon. À l'opposé, le père échouait sur le plan social et économique. Les patients se souvenaient d'un père aimable mais faible leur donnant le message de ne pas faire comme lui. L'exemple du père

les incitait à se souvenir de ce qui pouvait leur arriver s'ils ne se conformaient pas aux demandes de la mère.

L'enfant était aimé de sa famille à cause de son grand effort pour plaire. En somme, il grandissait en manipulateur en recherchant dans l'approbation de l'autre un moyen d'exister pour lui-même. En même temps, il était très envieux des autres et la peur de la compétition l'amenait à se dévaluer de façon constante pour obtenir le support dont il avait besoin.

Ces expériences infantiles font découvrir que le maniaco-dépressif est incapable d'apprécier une autre personne sans y inclure ses propres besoins. Les autres lui appartiennent et, en même temps, il craint l'abandon qui pourrait survenir suite à toute manifestation de spontanéité de sa part comme c'était le cas dans son enfance. Arieti et Bemporad (1978) soulignent: "In contrast to Freud and Abraham, the Washington group did not find a history of a childhood loss or a childhood depressive episode (Abraham's primal parathymia); rather, they found the omnipresent threat of loss if normal, spontaneous behavior was expressed" (p.38).

En général, le groupe de Washington a senti chez les patients un constant besoin de support extérieur pour rectifier leur impression de vide intérieur. Et c'est pourquoi, comme le signalent Arieti et Bemporad (1978), il

Il y a nécessité d'entrer en rapport avec une personne dominante. Cette relation n'est toutefois pas simplement une relation de soumission à la personne dominante, mais une expérience qui apporte affection, attachement, amour, amitié, respect. Incapable de s'apprécier, la personne maniaco-dépressive s'accroche à une figure dominante comme il s'accrochait dans son enfance à sa mère, à son père, à une personne significative pour conserver son intégrité. C'est ainsi qu'on retrouve souvent des maris dominants chez les femmes dépressives ou alors la dominance est recréée par une institution sociale à laquelle la personne maniaco-dépressive appartient, un parti politique, l'armée ou une association quelconque comme l'église. La personne maniaco-dépressive tend à un but grandiose. Sa soif pour la gloire motive ses tentatives d'atteindre une image personnelle plus valorisante. Elle pourrait être aimée en autant qu'elle atteint cette notoriété.

Un autre trait qui découle de l'enfance de la personne dépressive est celui d'espérer la gratification des autres et de s'en sentir privée si elle ne la reçoit pas. Elle se sent alors coupable ou fait en sorte que quelqu'un d'autre soit coupable. La personne de qui elle dépend sert alors de bouc émissaire dans cette situation, généralement le conjoint, parce que ce dernier devient responsable de son bonheur ou de son malheur. Non seulement devrait-il apporter l'amour et le respect mais aussi protection et support matériel.

Chez la personne maniaco-dépressive, il n'y a pas que la tristesse et ce qui en découle. D'autres manifestations sont possibles: la jovialité, l'action, l'amitié peuvent remplacer ces attitudes. Cette bonne humeur n'est, par contre, qu'apparente; la personne fuit la réalité et se réfugie dans l'action pour dissimuler son insatisfaction. Elle dit avoir beaucoup d'amis et ses relations amicales semblent chaleureuses et sincères mais en fait, tout est superficiel. Cette personne dépressive fuit son monde intérieur pour une réalité superficielle où les émotions profondes ne sont pas nécessaires. Ses comportements sont une tendance à nier des affects susceptibles de provoquer la dépression. C'est ce qu'on appelle le déni maniaque.

En somme, la maladie bipolaire alterne entre l'excitation et la dépression mais dans un continuum car la manie ne serait qu'un déni du sentiment de vide trop oppressant. C'est ainsi que la peur du sentiment d'abandon pressenti dans l'enfance se transforme à l'âge adulte et se traduit sur le plan social et interrelationnel par une recherche de la gratification par son entourage. Triste d'avoir une image personnelle non valorisante, le malade cherche le support des autres. Une réponse insatisfaisante risquant de le déprimer encore plus, l'humeur du malade change et il devient actif. Il fuit inconsciemment le sentiment dépressif.

1.5 Point de vue biologique.

Le modèle médical prend pour acquis que les troubles de l'humeur sont, comme pour la schizophrénie, partiellement héréditaires. Les recherches biologiques aussi bien que psycho-thérapeutiques et pharmacologiques tentent de démontrer que les troubles affectifs sont hétérogènes. Pour certains, la transmission du chromosome X serait mise en cause tandis que pour d'autres, il n'y a pas d'évidence à cet effet comme le montre l'étude familiale de Gershon et al. (1982):

Absence of male to male (father and son) transmission is the hallmark of X-chromosome transmission. Considering male probands only, there is significantly less major affective disorder in sons and fathers... than in brothers..., as would be predicted in this transmission. However, the rate in daughters and mothers is not significantly different from the rate in fathers and sons, which would have been expected under X-chromosome transmission. (p.1163)

Si le sexe ne semble pas un facteur de transmission de la maladie affective, par contre le risque de transmission est plus grand pour une progéniture dont les deux parents sont affectés selon Gershon et al.(1982): "The risk for offspring of two ill parents is 57%" (p.1163).

La croyance populaire voulant que la population féminine soit plus vulnérable aux troubles affectifs n'est pas fondée selon Gershon et al.(1982):

The slight excess of women to men with major affective disorder (SA, 8BP, or UP) among relatives, 26.5% V 22.7%, is not statistically significant. The sex ratio of illness and the morbid risk in relatives of men compared with relatives of women are about the same. (p.1162)

D'après les observations de Beckham & Leber (1985), l'âge du début de la dépression bipolaire se situe vers la fin de la vingtaine et la somme des crises est d'environ neuf épisodes au cours de la vie du malade.

Il ne semble pas y avoir d'évidence jusqu'à maintenant que la maladie maniaco-dépressive ou bipolaire réponde à un traitement behavioriste, cognitif ou aucun autre traitement psycho-thérapeutique seul. Un médicament antidépresseur ou antimaniaque semble être le premier moyen d'atténuer et de prévenir les symptômes. On suppose que le mécanisme de l'eau et des électrolytes serait modifié durant les épisodes où l'humeur est altérée.

Le lithium, considéré comme un sel dans le langage populaire, est entouré de mythes et de réalités d'après Mogens Schou (1989). Mais ce chercheur est convaincu que ce médicament produit une altération de l'excitabilité du système nerveux central. Le lithium permet un changement pharmacologique des molécules. Ceci semble avoir un effet sur plusieurs neurotransmetteurs modifiant ainsi les ondes du cerveau et produisant un changement de la fonction des neurotransmetteurs.

La dose thérapeutique requise pour le traitement des troubles affectifs doit être basée principalement sur la condition clinique du malade. La dose est individualisée pour chaque malade selon les concentrations sanguines et la

réponse clinique et peut être donnée en même temps que d'autres psychotropes.

L'effet bénéfique du lithium ne se rencontre pas chez tous les patients. Malgré l'heureuse découverte de ce "stabilisateurs de l'humeur" comme il est souvent appelé, plusieurs patients ne répondent pas à cette thérapie comme le démontre l'étude de Briley M. & Fillion G. (1988). Et si la réponse est favorable, certains patients se plaignent d'effets secondaires fréquents et persistants tels que: tremblements des mains, fatigue, besoin de boire, atteinte des fonctions rénales et thyroïdiennes et de gain de poids.

Ces informations biologiques ainsi que les renseignements psychologiques et sociaux aideront à mieux comprendre certains éléments qui sont apparus lors de l'exécution des dessins précisément parce que le malade y projette l'image qu'il a de lui-même.

Chap. 2 La projection de soi dans les images

2.1 Évolution de la projection dans les dessins.

Le mot projection évoque plusieurs sens et entre autres le sens optique. Ce sens a été adopté en psychologie parce qu'on l'a associé à l'image obtenue grâce au rayon X. Didier Anzieu (1980) insiste sur le sens optique de la projection des dessins: "Ce qui est caché est ainsi mis en lumière; le latent devient manifeste; l'intérieur est amené à la surface; ce qu'il y a de stable et aussi de noué en nous se trouve dévoilé" (p.10). L'histoire du client, sa relation avec les autres et avec son environnement fait partie de l'expérience du dessin.

Une foule de personnages, de paysages, de situations et d'objets peuvent être représentés dans les dessins. Lorsqu'elle commente son oeuvre, la personne qui a dessiné croit qu'elle parle objectivement des éléments de son dessin mais en fait, elle en parle tel qu'elle se les représente par rapport à sa propre subjectivité. Kramer & Lager (1984) précisent: "A spontaneous art production is purely a product of the patient's mental and physical efforts reflecting affects, thoughts, perceptual-motor coordination, or deficits of the above" (p.199). Les techniques projectives ont une longue histoire avant d'être utilisées en thérapie par l'art. Cette évolution témoigne de l'importance que certains chercheurs accordent à la projection dans les dessins.

Jung eut, le premier, l'idée d'interpréter les associations de mots en première personne, c'est-à-dire en les rattachant aux préoccupations les plus personnelles, voire inconscientes du sujet, à ses centres d'intérêt ou à ses attitudes vitales. Pour Freud, il s'agissait d'une décharge pulsionnelle et émotionnelle sous forme de mécanisme de défense. Il multipliait les exemples de ruptures, de distorsions, de blocages, de termes étrangers qu'il avait trouvés dans les lapsus, les phrases ambiguës, les mots d'esprit, les actes manqués. De là, Jung en retire une seconde idée. Jung donne préférence aux associations moins libres et centrées sur le rêve inducteur. Cette technique s'appelle l'amplification. "L'amplification exalte le rêve analysé au lieu de se perdre dans ses méandres. Elle vise à sensibiliser le malade à ce que lui 'indique' son rêve" (Nataf, 1985, p. 20). L'association jungienne rapproche de l'inconscient collectif. D'après Jung, cette méthode aide le malade en l'ouvrant sur l'universalité tout en lui permettant à la fois de s'y différencier. À partir de ces découvertes, les techniques projectives se sont multipliées.

Les techniques projectives que nous utilisons aujourd'hui sont dans la lignée de la psychologie et de la psychanalyse. En psychologie projective, l'analyse d'un matériel ambigu exploré par le sujet testé permet d'examiner les rapports du sujet avec les autres tout autant que les rapports du sujet à son monde vécu. En psychanalyse, les associations libres sont déterminées par l'histoire et les conflits du patient.

Déjà entre 1920 et 1930, l'expérience du dessin dans les tests projectifs fait son apparition. Les associations libres sont provoquées en présentant au sujet un matériel déclencheur de telles associations: taches d'encre, gravures vagues ou dessins ébauchés. Sur ces bases, plusieurs tests se sont développés afin de cerner la dynamique psychique, l'imagination du sujet testé, son intelligence, sa personnalité, son rapport avec la réalité. Le test de Rorschach se répand. L'originalité de ce dernier est d'avoir transformé l'épreuve des taches d'encre en test de personnalité et non plus d'imagination. Voici un bref aperçu de l'évolution du dessin dans les tests projectifs.

Après que J.N. Buck (1966) eut créé en 1947 le "House-tree-person technique" (H.T.P.) qui associe le dessin de l'arbre à ceux de la maison et de la personne, Karl Koch de Lucerne, procède en 1949 à une étude systématique et statistique du dessin de l'arbre (Koch, 1958) afin d'en arriver à un diagnostic. Le choix de l'arbre comme représentatif de la personnalité humaine se justifie selon Koch par sa haute valeur symbolique car il est utilisé depuis les temps les plus anciens. Son interprétation de l'arbre repose sur la signification symbolique des quatre zones de la page dessinée. L'arbre informe l'examineur sur le contact de la personne avec son environnement, les sentiments, les instincts et les perspectives d'avenir. Ce test a été plus tard adapté et modifié par Renée Stora (1975). De deux dessins de l'arbre, elle

examine dans l'un la réaction du sujet devant un milieu inconnu et dans l'autre le mode d'adaptation à son milieu habituel.

Le test du dessin d'un personnage, "Draw a Person" (D.A.P.) de Florence Goodenough permit à Karen Machover de créer, en 1949, le Human Figure Drawing (HFD) et d'utiliser le dessin comme épreuve projective (Machover, 1953). À travers deux personnages de sexes opposés le testé se dévoile car l'interprétation du dessin de ce test exprime l'image du corps du sujet.

Le test du village introduit en France en 1939 par Henri Arthus (Arthus, 1949) permit à son disciple Pierre Mabile d'en publier une version remaniée en 1950 (Mabile, 1959). Tous deux interprètent le village à partir de la même symbolique spatiale qui inspire Koch pour le test de l'arbre. Ils divisent l'espace du village en quatre zones: nostalgie, projets, conflits et besoins.

D'autres travaux découlent de cette façon de diviser l'espace. L'interprétation du village de Mireille Monod (1970) est basée sur l'occupation de l'espace. Les dimensions haut et bas, droite et gauche correspondent à son avis à la perception de l'espace fondée sur une perception du corps propre.

En somme, les méthodes projectives servent à mieux connaître la personne. Le test de Rorschach est surtout utilisé à des fins diagnostiques par

les psychologues. Par contre, le test de Koch recherche des "signes" qui fournissent des indices lors d'une thérapie. Les tests du type Rorschach, dessin d'un personnage, dessin du village, renvoient à la phase pré-verbale de l'enfance souligne Didier Anzieu (1980): "Ils offrent au testé non plus un temps mais un espace vide, que le sujet ne peut habiter qu'en y projetant sa propre image du corps" (p.20).

L'image du corps, dans un premier temps, est un instrument d'interrelation et, dans un deuxième temps, sert d'instrument d'action dans le monde extérieur. L'image du corps rassemble l'histoire de la personne, ses premières identifications et ses premiers conflits.

Cet engouement pour le travail artistique permet au dessin de se développer comme matériau thérapeutique. Chez certains psychanalystes d'enfants comme Françoise Dolto dont il sera question plus loin, le dessin devient un substitut des associations libres.

Bien entendu, l'art-thérapie n'est pas un test projectif mais certaines interprétations des épreuves projectives seront utilisées lors de l'examen des dessins compilés pour la recherche. Ces interprétations seront mises en comparaison ou appuieront l'hypothèse que l'image a un sens métaphorique.

2.2 Vision de la sémiologie sur les métaphores.

Une exigence doit animer le regard critique du thérapeute face à l'image qui lui est offerte par le client. Il s'agit de conduire l'esprit au-delà du royaume de la vue: dans celui du sens. La sémiologie semble un bon relais dans cette démarche. Saussure décrit la sémiologie comme le projet d'une science des systèmes de signes (Thérien, 1985). La sémiologie est une science qui fait partie de la psychologie et aurait pour sous-discipline la linguistique. Gilles Thérien (1985) fournit son point de vue:

La tâche du sémiologue du discours engage sa capacité de décrire le système symbolique de la lecture, de faire ressortir les éléments de ce système, ce qui est signe, ce qui ne l'est pas, de démontrer les divers dispositifs mis en oeuvre dans le système, d'en indiquer les stratégies et aussi d'analyser l'acte de lecture lui-même, de faire la lecture de la lecture. (p.70)

La nécessité de trouver un sens à l'image est facilement repérable lors de la lecture d'un poème nous dit Jean Starobinski (1961): "Le regard critique déchiffre les mots pour accéder à l'intuition de leur pleine signification" (p.24). Afin de mieux saisir l'importance de cet énoncé, examinons une phrase comme: "Je le remets dans le bain". La phrase, dans un premier temps, peut signifier baigner quelqu'un une autre fois, mais les mêmes termes peuvent signifier reprendre contact avec un milieu. Ainsi, la perception visuelle n'atteint sa valeur que par la métaphore.

La métaphore, nous dit le Larousse, est un procédé par lequel on transporte la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison sous-entendue. La métaphore utilisée en linguistique peut aussi bien être utilisée dans les images picturales et se révéler utiles en thérapie par l'art. Le dessin peut contenir à certains moments des signes qui peuvent être reliés à une toute autre signification.

Suivant cette hypothèse, un objet dans un dessin peut prendre la forme d'une identification dévorante. La hantise de la nourriture peut être équivalente de fixation orale. D'autres fois, le manque de chaleur dans une composition visuelle, le vide, la pression du trait peuvent caractériser une situation dépressive. Une frilosité physique peut être l'envers d'une frilosité psychique. Le froid dans une image peut être synonyme de frustration amoureuse. La chaleur ou le réconfort peut être une sorte de triomphe hypomaniaque sur le froid intérieur. Le côté agressif dans les oeuvres peut être vu comme sadique ou masochiste. Nier une culpabilité profonde peut s'élaborer dans un dessin où la personne se voit une victime de la société, une criminelle. La répétition de certaines formes peuvent sous-entendre une anxiété et ainsi de suite.

De cette façon, l'image révèle des fixations dans son expression, mais d'autres avenues peuvent être explorées. Pour Gaston Bachelard (1947), l'image est déjà autre chose: "L'image a une fonction active. Elle a sans doute

un sens dans la vie inconsciente, elle désigne sans doute des instincts profonds. Mais, en plus, elle vit d'un besoin positif d'imaginer. Elle peut servir dialectiquement à cacher et à montrer" (p.76). Si l'image est vue comme une force de la volonté exprimée, une imagination, sa lecture change. Elle devient en quelque sorte la fixation d'un rêve. Dans ce contexte, un intérêt se développe à donner un sens métaphorique aux images. Ainsi une autre lecture des images est possible en accordant une vie au symbole.

2.3 Références à l'imagerie littéraire.

Personne n'est indifférent au caractère onirique du récit et de ses composantes imaginaires. Dans la littérature, l'image se crée à la lecture du texte. Le même stratagème peut se produire à la lecture des images en thérapie: c'est-à-dire que les symboles ont le pouvoir de réveiller chez le thérapeute des images qui sembleraient inertes au premier abord. Dans son volume Imagination symbolique, Gilbert Durand (1984) incite le lecteur à cueillir les images de la poésie comme on cueille une semence: "à savoir saisir l'être même de leur originalité et à bénéficier ainsi de l'insigne productivité psychique qui est celle de l'imagination" (p.73). Ceci permettrait une rêverie libre, pourvu qu'elle se maintienne dans une conscience éveillée naturellement. Ainsi, l'imaginaire de Gaston Bachelard est fertile. Dans son volume, La terre et les rêveries de la volonté, Gaston Bachelard (1947) oriente sa recherche vers une rêverie des éléments de la terre. Il faut les rêver de l'intérieur, rêver à la force intérieure de la terre et de ses éléments. Sa rêverie fait la terre vivante, donne une activité aux profondeurs. Avec Bachelard, il faut suivre l'inconscient dans sa force surgissante, dans la force qui cherche l'expression. Pour Bachelard, toute image est positive; sur ce principe, il analyse les images dans leur productivité, en les associant même à des métiers humains.

Bachelard (1947) analyse aussi les images selon leur solidité métallique. Les métaux, variant selon le poids, la couleur et la sonorité, donnent une image matérielle, révélant une existence absolue, affirmant un non-moi dur. Les matières dures sont susceptibles de nous donner, suivant leur résistance, une grande variété de métaphores qui s'engagent dans une psychologie de la colère. D'après lui, la première valeur imaginaire du métal est l'hostilité car il est dur, froid, lourd, anguleux, ayant tout ce qu'il faut pour être blessant, même psychologiquement blessant; le métal proteste, il hurle, il faut le dompter.

L'analyse des images matérielles peut spécifier une imagination littéraire et révéler un déterminisme imaginaire. Les images de la maladie dans la littérature appellent souvent des métaphores métalliques: terre malade, pierre lépreuse, métaux maladivement oxydés et les images métalliques n'ont de vie que si elles appellent les métaphores de la maladie: vieillesse horrible, fistules de la pierre, lèpre des briques, ordures. Bachelard (1947) donne aussi aux images matérielles des valeurs d'agressivité et de courage, des volontés de réveil et des désirs musculaires, leur attribue des associations de force. Dans cet ordre d'idée, si un plafond bas suffit à nous laisser une impression d'écrasement, l'expression "avoir une montagne sur le dos" donne une image qui joue le rôle d'un écrasement absolu, irrémédiable. C'est une métaphore qui exprime le malheur. Mais les images d'écrasement donnent parfois l'impression qu'une volonté de redressement vole au secours de la matière écrasée. Par

exemple, l'image littéraire d'un mont au milieu d'une grande plaine suggère cette volonté. L'image, au lieu de donner une impression d'écrasement d'un pays, se redresse sous la poussée de ce mont.

L'imagination de Bachelard rêve donc à la substance, aux forces profondes de la substance, aux vertus du monde concret. Les plantes n'ayant plus de sève résister à la flexion et on peut rêver que leurs substances et leurs mouvements doivent durcir et s'arrêter. Pour Bachelard l'image matérielle appelle une participation intime du sujet. Et cette intimité est souvent symbolisée.

Dans Psychologie de l'art, Jean-Paul Weber (1972) suggère un approfondissement du sens par une analyse thématique du matériel symbolique. Sa méthode est une recherche d'indices: allusions à l'heure, vol, couleur rouge ou noire, etc., ou encore la présence d'un symbole immédiatement déchiffrable, un motif constant, et peut-être même le souvenir d'enfance correspondant au thème configuré. Avec cette méthode, il n'y a pas de présupposition, il y a signification du symbolisme de l'artiste à partir de son oeuvre en faisant abstraction de la symbolique de tout autre artiste.

Dans cette optique, l'imagination d'une personne se complait à certains objets, à certaines situations, y percevant une secrète entente avec elle-même, une affinité. Weber (1972) se réfère aux artistes:

Ils nous livrent la clef de leur être: ils nous permettent d'y accéder par le détour, par le relais d'un symbole... Ils recherchent fiévreusement autour d'eux, dans le bagage de sensations que le monde fournit indéfiniment, tout ce qui donne le "la" de leur propre nature. (p.90)

La signification psychologique du symbole a aussi été examinée par l'écrivain Jean Burgos (1970) à travers les images de refuges. L'arbre est, pour lui, un de ses symboles de prédilection. L'arbre ramène la personne à ses origines, à un autre espace, à un autre système de relation du moi au monde. Dans son volume, Le refuge, Burgos (1970) explique qu'en littérature le rêve d'être bercé dans un arbre se situe dans la première enfance où le rêveur se voit petit. Ce passé lointain correspond à un espace privé, au sein maternel. La chute d'un arbre peut être une chute dans le temps plutôt qu'une chute dans l'espace. Ce temps mythique ré-évoqué à partir de l'arbre est un retour au départ de tout amour. Aux yeux de celui qui trouve la vie difficile l'arbre est le refuge, un paradis. Burgos insiste aussi sur l'objectivité qui peut se développer à la contemplation des objets extérieurs. L'arbre devient un emblème. Sur ce point, Burgos emprunte quelques phrases de Charles Baudelaire (1972) écrites pour Les paradis artificiels de 1860:

Votre oeil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous

prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. (p.88)

L'imagerie littéraire ne convie pas seulement à une ouverture positive de l'imaginaire comme le voit Bachelard, à des symboles thématiques comme les voit Weber ou à un refuge comme le voit Burgos. L'imagerie littéraire engage aussi à vivre des émotions. Le lecteur ressent l'image que lui soumet le poète; ce dernier veut partager ses états d'âme avec quelqu'un. Les images métaphoriques soutiennent même certains sentiments dépressifs.

Il est aussi important de voir les métaphores employées dans certains écrits que de voir la mélancolie. Jean Starobinski (1989) voit l'Ironie personnifiée (position paradoxale du narrateur par rapport à son héros) prendre figure d'ennemi intime dans La mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire. Starobinski écrit que le narrateur: "parle en s'affirmant la victime de l'Ironie, puis en s'attribuant le double rôle du persécuté et du persécuteur" (p.33). Le même auteur parle aussi de: "mélancolie 'allégorisée': vent froid de l'hiver, prison Dédalus, bois où l'on vit en ermite, puits profond, soif de confort" (p.20). Le rapport à soi a supplanté le rapport à l'autre: un dédoublement s'est opéré. L'Ironie s'explique ainsi: l'hiver est froid (le persécuteur) et le narrateur (le persécuté) sent le vent froid; puisque le narrateur a imaginé cette situation il est aussi son propre persécuteur.

Afin de mieux reconnaître les éléments de mélancolie, Starobinski (1989) suggère de porter attention à l'emploi insistant des prépositions: "dans", "au fond de", "contre", "au bord de" afin de percevoir le lien qui associe l'être, qui tombe ou descend, avec le milieu adverse qui a prise sur lui. Ce lien indique un espace. D'après Starobinski l'expérience affective de la mélancolie, si souvent dominée par le sentiment de la pesanteur, est inséparable de la représentation d'un espace hostile. Cet espace devient le complément externe de la pesanteur interne. La mélancolie se transpose aussi dans les symboles dont la vie s'achève ou presque. De fait, les images de colliers rompus, de bougies qui se consomment, de papillons fragiles, d'instruments de musique rendus au silence, de mélodies interrompues sont autant d'objets emblématiques qui nous réfèrent à la mélancolie. Starobinski(1989) écrit à ce sujet: "L'oeil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable: sa propre image réfléchie" (p.49).

Mais il n'y a pas que la mélancolie proprement dite. La dépression peut être soumise à la fois à l'exaltation et à l'abattement. D'après Starobinski(1989): "cette double virtualité appartient à un même tempérament, comme si l'un de ces états extrêmes était accompagné par la possibilité--péril ou chance--de l'état inverse" (p.47).

Suivant la pensée que les images sont métaphoriques, Julia Kristeva (1987) soumet une lecture psychanalytique d'un poème de Gérard de Nerval. Elle interprète l'angoisse de ce poète dépressif comme un soleil noir. Le pôle d'attrait et de répulsion dont Nerval est en deuil n'est pas un objet mais une chose qu'il ne peut signifier. Kristeva (1987) dit: "La Chose est un soleil rêvé, clair et noir à la fois" (p.22).

Selon Kristeva, le dépressif a l'impression d'être déshérité d'un bien qu'il ne peut nommer, qu'il ne peut représenter; Nerval imagine une lumière sans représentation. Il recherche une identification, et y consacre ses larmes et sa jouissance. Dans la tension de ses affects, de ses muscles, de ses muqueuses et de sa peau, il éprouve à la fois une appartenance et une distance vis-à-vis d'un autre archaïque dont son corps garde la marque. Impuissant à assurer d'autres identifications symboliques, l'affect devient sa Chose. Kristeva (1987) reprend le poème *El Desdichado* de Nerval dont voici un extrait:

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie,
Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.

de Nerval, 1952, *La Pléiade*.

Dans la première ligne de ce poème, les attributs du "Je" sont négatifs: privé de lumière, privé d'épouse, privé de consolation; il est ce qui suppose ne pas être. L'attribut "ténébreux" réfère au monde de l'ombre et du désespoir. Le "veuf" est le signe qui indique le deuil. Le terme "inconsolé" suggère que celui qui parle n'a pas été consolé dans le passé et cette frustration persiste encore. Le reste de la strophe traduit la mort de l'aimée et la sienne qu'il identifie avec la disparue. Le poète est "veuf" de l'"étoile". Le "soleil noir" est le pouvoir obstiné de ce sentiment qu'est le chagrin. La "mélancolie" devient un effet lucide; elle témoigne d'un effort de maîtrise consciente et de signification précise. Le poème reflète le combat intérieur qui se joue en lui.

En résumé, ces quelques références littéraires font découvrir que telle ou telle image invite à une lecture différente suivant le point de vue psychanalytique, psychocritique ou sémiologique. L'image n'a de sens que par le détour de la métaphore. De plus, grâce à la métaphore, l'image prend une forme plus intime. Donner un sens métaphorique à l'image, c'est reconnaître la complicité tacite qui s'établit entre le créateur de l'image et celui ou celle qui la décode.

2.4 L'image du corps, narcissisme symbolisé.

La thérapie par l'art adopte les symboles comme moyen de communication afin d'aider le sujet qui veut "un mieux-être". Le schéma corporel est souvent utilisé. Le schéma corporel est l'idée abstraite d'un vécu du corps qui se structure par l'apprentissage et l'expérience. Il est en principe le même pour tous les individus de l'espèce humaine. Il évolue dans le temps et l'espace. Toutefois, Françoise Dolto (1984) propose qu'une image du corps se distingue du schéma corporel: "L'image du corps est la synthèse vivante de nos expériences émotionnelles... l'incarnation symbolique inconsciente du sujet désirant"(p.22). L'image du corps devient donc en plus l'interprète du corps qui pour sa part est propre à chacun, se structure par la communication entre sujets, et est marqué de la dimension symbolique. F. Dolto (1984) nous permet de mieux comprendre ce concept:

L'image du corps est mémoire inconsciente du vécu relationnel, et en même temps, elle est actuelle, vivante, en situation dynamique, à la fois narcissique et inter-relationnelle: camouflable ou actualisable dans la relation ici et maintenant, par toute expression langagière, dessin, modelage, invention musicale, plastique, comme aussi mimique et gestes. (p.23)

Relevant d'une perception de l'espace fondée elle-même sur une perception du corps propre, la création spatiale de l'image du corps permet la projection d'un être désirant dans une production artistique. Le narcissisme (se retrouver soi-même dans l'autre) s'avère une condition essentielle à la

projection. Les relations subtiles entretenues dans l'imaginaire soutiennent le narcissisme et sont indispensables à la retrouvaille de la santé affective. D'après Dolto (1984), c'est par la projection de l'image du corps que la personne donne un sens humain à sa vie: "L'image du corps réfère le sujet du désir à son jouir, médiatisé par le langage mémorisé de la communication entre sujet" (p.23). Chez les artistes, par exemple, la projection résout en quelque sorte le conflit psychique en étant au service du principe du plaisir.

Étudiant l'oeuvre picturale, Charles Mauron (1976) considère pour sa part que pour l'inconscient, le monde en général et la terre nourricière sont des images du corps maternel et par conséquent des images narcissiques. Il y voit se mêler l'oralité et la génitalité. Mauron indique que: "Les fantaisies d'enfants expriment souvent le désir de fouiller le corps de la mère pour lui dérober d'abord la bonne nourriture, ces rêveries prennent ensuite un tour sexuel sans perdre leur caractère premier" (p.47).

Dans son étude psychocritique de l'oeuvre de Van Gogh, Mauron (1976) souligne que le passage de tons sombres aux couleurs vives correspond à cette avance vers la zone génitale. La couleur bleue, selon lui, correspond à la pureté maternelle; le bleu permet aussi à la mer et au ciel de s'apparenter à la pureté. Les ponts, les arbres, les fleurs seraient des choix phalliques. Pour Charles Mauron, la fleur glorieuse de Van Gogh peut avoir le sens de "sein maternel

idéalisé, devenu inaccessible, virginal" (p.47). D'après lui, la possession en rêve est triomphale: une fleur devient fruit, l'amour est une nourriture.

L'image du corps dans le schéma corporel ou dans tout autre objet symbolique est donc à la fois narcissique et inter-relationnelle. Par son expression dans le dessin, elle est aussi vivante et en situation dynamique. L'image du corps répond à un narcissisme qui, par le biais d'une expression langagière, crée un symbole.

2.5 L'image dynamique, opération métaphorique.

Si nous acceptons que l'image ait un pouvoir, qu'elle soit mémoire inconsciente, nous accepterons le dynamisme qu'elle contient. Ce dynamisme est certainement lié à ce que Freud a enseigné. Les pulsions de vie, toujours liées à une représentation, peuvent être actives ou passives, alors que les pulsions de mort, repos du sujet (sommeil profond, absences, coma), sont toujours sans représentation, ni actives ni passives. Les pulsions visent à l'accomplissement du désir de vie et de mort. Il n'est pas surprenant que le désir de la personne se ressource dans l'image du corps car c'est une représentation immanente inconsciente de l'être humain.

L'image dynamique se construit tout au long du développement de l'enfant afin d'assurer le narcissisme du sujet et une image du corps vivant. Françoise Dolto (1984) définit l'image dynamique comme ceci: "métaphore subjective des pulsions de vie qui, sourcées dans l'être biologique, continûment tendues par le désir du sujet de communiquer avec un autre à l'aide d'un objet partiel sensoriellement signifié" (p.49). L'image dynamique correspond au "désir d'être" et de persévérer dans un avenir. Un désir, au sens propre sous-entend un manque et se voit donc en face de l'inconnu. Selon F. Dolto (1984):

L'image dynamique n'a donc pas de représentation qui lui soit propre, elle est tension d'intention; sa représentation ce serait le mot "désir", conjugué comme un verbe actif, participant et présent au sujet, en tant qu'incarnant le verbe aller, au sens d'allant désirant. (p.58)

Pour mettre l'appareil psychique en mouvement, un courant de désir intervient. Un état de tension crée l'image d'une situation satisfaisante. Cette hallucination remplace la perception primitive, recrée la situation satisfaisante et instaure une scène imaginaire cohérente. Le fantasme recrée l'expérience de la satisfaction primitive; le fantasme renvoie à des signes infantiles, à une existence véritable.

Marie Cariou (1973) avait indiqué que: "Élaborés pour répondre à l'énigme des origines, et d'abord celle du plaisir, les fantasmes se déclarent dans l'oracle et se réalisent dans nos métaphores" (p.80). L'activité métaphorique exclut l'insatisfaction du système primaire et du système secondaire et, à la fois, les contient; elle crée donc une satisfaction d'un autre type. Le désir est toujours insatisfait mais satisfait autrement qu'il le désire.

La seule satisfaction possible est celle qui relève des activités de substitution. M. Cariou (1973) nous parle de: "mettre un mot (figures de style), un geste (symptôme, lapsus), un scénario (rêve), un être (transfert) à la place d'un autre. Mais, aussi bien, une couleur à la place d'une voyelle, un son à la place d'une couleur, etc. Ainsi l'on pourrait parler d'une opération métaphorique présente en toute expérience désirante" (p.88).

Mais d'où vient que cette expérience désirante est si intime qu'on ne puisse la traduire que par la métaphore? Il semble que la relation d'une personne à sa mère, source de sa propre existence, tienne ses racines dans ce qu'à défaut d'autre mot Françoise Dolto appelle le "sacré". Pour elle le sacré est une émotion de nature esthétique que toute personne semble ressentir en face de la nature et de sa beauté. L'image positive de soi, l'être humain l'a probablement perçue dans les premières heures de sa vie lors des premiers échanges avec la personne qui en a pris soin, et il en garde la nostalgie. Le fœtus et ensuite le nourrisson est physiologiquement lié à sa mère. Plus tard chez l'être humain, une composante psychique inter-relationnelle s'élabore par la création du symbole et osons dire par la métaphore.

Gilbert Durand (1984) rappelle que, suivant les théories de Jung, le symbole renvoie à quelque chose, mais il ne se réduit pas à une seule chose. D'après Durand: "Le contenu imaginaire de la pulsion peut s'interpréter soit réductivement, c'est-à-dire sémiotiquement comme la représentation même de la pulsion, soit symboliquement comme sens spirituel de l'instinct naturel" (p.66).

L'image dynamique serait un désir d'être, une activité métaphorique par laquelle l'être humain recherche une communication bienfaisante. L'image est donc vivante mais discrète et parfois secrète. Pour y accéder, le thérapeute par

l'art doit s'adapter à son rythme et à ses caprices. Ce noyau qu'est l'image dynamique, c'est la force de la personne, son désir, son rêve sacré.

Chap. 3 La maniaco-dépression et l'art-thérapie

3.1 Les méthodes projectives en art-thérapie.

L'art-thérapie utilise évidemment le dessin comme méthode projective. Faire un gribouillis, dessiner un personnage, une maison, un arbre, tout aussi bien que l'expression libre des sentiments intérieurs et des fantaisies peuvent être utilisés qu'il s'agisse de thérapie psychanalytique ou humaniste. Après la période de dessin, le patient est invité à donner ses impressions non pas esthétiques mais perceptives et émotives.

Lors de l'analyse de l'image du patient, l'art-thérapeute doit regarder plus spécifiquement le contenu manifeste, c'est-à-dire ce qu'il y a sur la feuille, ce qu'il voit. Ensuite il regarde le contenu latent, le symbolisme personnel du patient. Ce contenu symbolique est analysé en terme de valeur consciente et inconsciente. Cette exploration peut aussi être soutenue par la verbalisation du patient.

Le dépouillement du travail artistique s'appuie sur les interprétations des méthodes projectives employées en psychologie. On en retrouve la valeur lors de l'exploration des images. Certaines méthodes projectives utilisent directement le schéma corporel dans la perspective de connaître la personnalité.

Nous résumerons l'interprétation de quelques techniques projectives dont: le personnage de Karen Machover, l'arbre de Karl Koch et celui de Renée Stora et le village de Mireille Monod.

L'interprétation du personnage (D.A.P.) de Machover (1953) est celle d'une personne exprimant l'image du corps, c'est-à-dire ses différentes parties, ses produits, ses besoins. Les formes rondes sont reliées à la féminité, à la soumission, ou au narcissisme tandis que les formes anguleuses sont reliées à l'agressivité, à la masculinité ou à l'opposition. Sur la tête nous voyons la projection des besoins sociaux, les aspirations intellectuelles, la tendance au contrôle raisonné et la façon dont la personne élabore son système imaginaire. Si le personnage dessiné subit des omissions ou des déguisements, ces détails sont interprétés du point de vue symbolique.

L'interprétation du dessin de l'arbre de Koch (1958) distingue quatre zones possédant chacune une signification symbolique. Le haut représente la zone intellectuelle et spirituelle, l'épanouissement, le contact avec le milieu environnant. Le centre représente le Moi: la vie consciente éveillée, les sentiments. Le bas représente l'inconscient, la zone matérialiste, sexuelle, les instincts, les symboles collectifs. La gauche représente les relations avec soi-même, avec le passé ainsi que les fixations infantiles. La droite représente les relations avec l'autre, avec l'avenir et aussi l'autorité.

L'interprétation du dessin de l'arbre selon Stora (1975) distingue le squelette (racines, tronc, branches) et les éléments de décoration (feuillage, fruits, paysage). Le tronc représente le Moi stable de l'individu, la zone des idées. Le branchage exprime la manière dont l'individu a su exploiter ses possibilités, le degré de différenciation auquel il est arrivé, ses modes de défense ou d'attaque envers le monde qui l'entourne.

La feuille de récapitulation de Monod (1970) dans le test du village rassemble le matériel, l'espace, l'organisation du village, la place et la signification du matériel aux formes symboliques. L'originalité du test du village tient en ce qu'il réunit les deux dimensions illustrées par Rorschach: la dimension paradigmatique (le code) dans le choix des pièces et la dimension syntagmatique (le message) dans la construction du village et dans l'élaboration du récit portant sur la vie dans ce village.

Ces modes d'interprétation du dessin donnent des indices sur la personnalité du sujet. Les dessins produits durant les séances de thérapie par l'art seront parfois soumis aux mêmes interprétations; ceci nous servira, toutefois, que de soutien à la recherche de la métaphore dans les images.

3.2 Signes de maniaque-dépression dans les images.

En thérapie par l'art, les images révèlent des codes et des messages qui dépendent en partie de la maladie dont la cliente souffre. Par rapport à ce qui nous concerne, soit la maladie maniaque-dépressive, la littérature nous soumet des interprétations du dessin qui regardent surtout la maladie dans ses phases cruciales, c'est-à-dire alors que les personnes étaient vues à l'hôpital. Harriet Wadeson (1980) note, dans une étude de cas, des thèmes récurrents d'incarcération et de mort. Ces deux thèmes reviennent autant dans les périodes d'euphorie que de dépression mais de façons différentes. Dans le dessin d'une prison lors d'une période maniaque, le sentiment de rage ressenti par le client se transforme en peur dans la période de dépression. Dans la période dépressive, la couleur bleue et les lignes en quadrillé sont interprétées par la cliente comme une cage ou un tombeau. Le vert et le brun foncé sont les couleurs souvent choisies par le client en période dépressive.

Wadeson (1980) observe un thème d'éclatement, d'explosion durant dans les périodes maniaques. Un titre ou des lignes d'une couleur vive sortent d'une structure de lignes foncées entre-croisées. Les élans de sorties sont plutôt linéaires et expriment le mouvement; la spirale est un symbole prédominant. Durant les périodes dépressives les formes closes apparaissent souvent et sont associées à l'incarcération; elles sont dépeintes d'une façon

statique. La spirale est rare dans la dépression. Les formes concentriques et fermées peuvent représenter, selon Wadeson, la sensation de piégeage dans la dépression alors que les lignes d'explosion dans la période maniaque suggèrent l'effort de sortir de cette situation.

Dans l'ensemble des recherches dans les volumes et périodiques de thérapie par l'art, il semble que l'analyse des images est reliée à une recherche de l'état dans lequel le client se trouve au moment du dessin, ce qui est très pertinent en vue d'un bon diagnostic. La recherche des signes de la maladie dans les dessins peut fournir des indices sur la nécessité d'une thérapie. Toutefois, la recherche des images actives, des images vivantes ou des métaphores pourrait enrichir le diagnostic. De plus, ces signes positifs et dynamiques guideraient l'art-thérapeute dans sa démarche car il sentirait la force de vie de son client. Les métaphores seraient en somme des leviers "tangibles" maintenus par le malade et soutenus par le thérapeute. La thérapie ne peut être que plus dynamique. Ce qui incite à répéter qu'il faut comprendre l'état dans lequel un malade maniaco-dépressif se trouve mais il est aussi impératif de repérer dans les images les signes qui l'aideront à améliorer son sort.

3.3 Justification et but de la thèse.

Une interprétation des traits, des couleurs et des symboles évoluant vers un diagnostic précis est souvent utilisée, surtout en psychiatrie. Un système d'interprétation basé sur des tests de personnalité constitue un outil important pour le psychologue. La démarche de l'art-thérapeute est basée presque exclusivement sur le travail artistique de son client. Le dessin, sur lequel cette recherche est centrée, est le "faire part" du client. Afin que la profession garde ses titres de noblesse, le thérapeute par l'art est intimé de se référer à ce moyen de communication qui devient par le fait même le mode de langage entre son client et lui.

Pour qu'une communication s'élabore à travers le dessin, il faut découvrir le système de langage du client. Son monde imaginaire transforme les signes en univers d'images qui lui est propre. C'est dans son monde secret, semble-t-il, que le client malade tend à vouloir préserver ses énergies psychologiques.

Cette réflexion a évolué en même temps qu'un intérêt pour l'analyse des images littéraires. Examinées suivant la discipline de chaque analyste, les images littéraires prenaient une autre dimension lorsqu'elles étaient mises en rapport avec la thérapie par l'art. Si le sémiologue du discours recherche dans la lecture l'orientation, l'intention, le dynamisme, et si l'enjeu pour lui est de

faire voir d'autres symboles, pourquoi ne pourrions-nous pas en faire autant à la lecture des dessins? Déchiffrer les symboles de façon à accéder à l'intention, même inconsciente, de leur signification devenait possible. Les métaphores employées par les clients sont des images sur lesquelles peut aussi se référer l'art-thérapeute.

Le but de la recherche est d'examiner si l'image métaphorique ne serait pas un moyen de préserver quelque chose de sacré. Le sacré, le monde intime et secret, semble se réfugier derrière la métaphore. La métaphore serait à ce point non pas celle qui décompose ou obscurcit l'image mais celle qui permet la recombinaison d'une énergie latente. La lecture du dessin par le biais de la métaphore donnerait l'avantage d'une rencontre avec le client dans un espace où se situe ce dernier grâce à l'image et dans un lieu où il expose ce qu'il a envie de laisser voir.

Les séances de dessins permettent au client de créer un monde qui lui appartient. Grâce à l'interprétation métaphorique, le thérapeute découvrira les points qui sauvegardent la santé mentale de son client. Récupérée, cette énergie permettra de délier les noeuds qui font souffrir et enfin, de retrouver un certain mieux-être.

L'IMAGE, LANGAGE DE COMMUNICATION MÉTAPHORIQUE

Chap. 4 Les séances d'art-thérapie pour fin d'étude

4.1 Déroulement des séances.

Afin d'examiner les métaphores dans les images, le travail artistique de deux femmes souffrant de maniaco-dépression a été recueilli. Les sujets A et B se sont engagées dans la thérapie parce que le service était offert dans un centre de jour où des ex-psychiatrisés se regroupent. Ces dernières ont participé à des séances de thérapie et ont contribué par leur travail à la recherche.

Les séances se sont déroulées individuellement en périodes d'environ une heure à chaque semaine durant douze semaines. Pour chaque sujet, deux séances furent consacrées à l'exécution d'un auto-portrait, soit la première et la dernière. Les autres périodes étaient libres, c'est-à-dire qu'aucune instruction n'était donnée au regard de l'image. Les clientes avaient le choix de deux formats de feuilles soit la pleine feuille (18 x 24 pouces) et la demi-feuille. Le matériel proposé se composait du fusain, de la gouache liquide et en pastille, des pastels secs ou à l'huile.

Les rencontres ont eu lieu successivement le matin avant l'arrivée des autres clients. La salle de séjour, lieu des rencontres, était enjolivée de grandes fenêtres, de nombreux bouquets et d'un petit serin qui "chantait".

La première partie de la période était consacrée à l'élaboration du dessin et la séance se terminait par la verbalisation de la cliente sur le travail exécuté.

4.2 Présentation des personnes rencontrées.

Le sujet A est une dame âgée de 57 ans portant le nom fictif de Mary. Elle est née au Québec de parents émigrants européens. Mary est l'avant-dernière de la famille; elle a un frère et deux soeurs. Ses études l'amènent à la profession de secrétaire et elle s'est maintenue sur le marché du travail jusqu'à il y a deux ans. Elle s'est mariée à 18 ans et quatre enfants sont issus de ce mariage. Séparée depuis 14 ans, elle n'a jamais eu d'autre compagnon. Elle vit donc seule en appartement depuis que ses enfants ont quitté le foyer pour faire leur vie. Vers l'âge de 40 ans, elle est hospitalisée une première fois, et trois autres fois par la suite, pour finalement en arriver à être diagnostiquée maniaco-dépressive. Son père est décédé lorsqu'elle avait 17 ans et le décès de sa mère semble coïncider avec la deuxième hospitalisation de Mary. Elle est cependant stabilisée par une médication depuis cinq ans. Les groupes d'expression, les différentes organisations de charité et quelques activités culturelles occupent son temps depuis son arrêt de travail.

Le sujet B est une personne de 46 ans, célibataire, dont le pseudonyme est Gaby. Gaby est l'avant-dernière d'une famille de quatre enfants. Elle est précédée d'une soeur aînée mariée qu'elle voit souvent et d'un frère divorcé qu'elle ne fréquente pas. Elle a par contre une bonne relation avec son plus jeune frère célibataire. Gaby a travaillé durant 27 ans comme commis dans un

magasin tout en demeurant à la maison familiale. Lorsqu'elle a 36 ans son père décède et sa mère le suit trois ans plus tard. Gaby arrête de travailler lorsque le diagnostic de maniaco-dépression se déclare, il y a trois ans. Elle vit maintenant seule en appartement. Ses activités se limitent aux rencontres de sa soeur, ses nièces, son frère et aussi quelques amies du centre. Elle a dû faire plusieurs séjours à l'hôpital mais n'y est pas retournée depuis deux ans. Gaby est par contre suivie en psychiatrie sur une base externe.

Nous devons souligner à nouveau que les personnes rencontrées lors de ces séances de thérapie individuelle étaient dans un état d'équilibre. Les dessins ne pourraient donc aucunement se comparer à ceux de personnes en état de crise aiguë de dépression ou de manie alors que nous pourrions observer soit des thèmes d'incarcération ou de mort, soit des thèmes d'éclatement ou d'explosion. Les personnes rencontrées étaient relativement calmes et ne perturbaient pas leur entourage. Leurs dessins ne peuvent que transmettre des messages différents d'un état de crise aiguë.

4.3 Analyse descriptive des images: sujet A.

Tous les dessins furent exécutés sur une large feuille sauf le 7ème où une demi-feuille fut utilisée. La gouache en pastille et les pastels à l'huile furent privilégiés et chaque dessin a requis une grande partie de la période avant d'être terminé. La technique abordée fut d'abord le contour des personnages ou des scènes à illustrer avec le médium choisi. Ensuite, elle a procédé au remplissage de certains éléments dans chacun des dessins présentés. La majorité des dessins sont des illustrations qui rappellent des événements ou des activités qui se sont passés quelque temps avant la séance de thérapie hebdomadaire.

Pour faciliter la référence au matériel artistique, les illustrations furent titrées et identifiées de la majuscule A- afin de correspondre au sujet; elles furent ensuite numérotées en chiffres romains en suivant la séquence des dessins. Voici la liste des dessins du sujet A dont les reproductions apparaissent en annexe:

Auto-portrait	A-I
L'arbre de Noël	A-II
Une course au dépanneur	A-III
Fête des neiges	A-IV
Recherche d'une maison à louer	A-V
Un après-midi à la campagne	A-VI

Ma joie	A-VII
Le déménagement	A-VIII
Sortie avec ma soeur	A-IX
Ma demeure	A-X
La cabane à sucre	A-XI
Auto-portrait	A-XII

On retrouve donc huit scènes d'extérieur. Tous les dessins ont été faits dans le sens horizontal de la feuille à l'exception des deux auto-portraits et de la fête des neiges A-IV. Les éléments sont souvent dispersés et ne se touchent pas. L'espace central est occupé par le schéma corporel et le reste est vide dans l'auto-portrait A-I. L'espace de la feuille commence à se remplir dans le tiers inférieur gauche dans l'arbre de Noël A-II, ensuite une ligne de base apparaît dans la maison à louer A-V. Dans l'après-midi à la campagne A-VI, un espace est complètement rempli de gauche à droite pour illustrer la rivière; une deuxième ligne apparaît sous cette démarcation et constitue la ligne jaune d'une route et encore plus à l'avant un espace est consacré au gazon. Dans le dessin du déménagement A-VIII, la ligne de base est marquée par la route sur laquelle se place le camion, et ce même espace est transformé en gazon dans ma demeure A-X.

Des personnages apparaissent dans la course au dépanneur A-III, le déménagement A-VIII, sortie avec ma soeur A-IX, la cabane à sucre A-XI, en plus des auto-portraits du début et de la fin évidemment. Les personnages représentant Mary ou les membres de sa famille sont constitués d'un cercle en guise de tête et d'un corps tous faits dans le même style; l'habillement, la couleur des cheveux et des bras seuls les distinguent. Les bras sont courts, en extension de chaque côté du corps et les doigts surgissent séparément au bout des bras. Les personnes étrangères à sa famille sont représentées "en bonshommes allumettes" dans A-XI et A-XII. Il est à noter que l'omission des oreilles se produit dans l'auto-portrait A-I, dans le schéma de sa fille et de son petit-fils du déménagement A-VIII et pour les bonshommes allumettes.

Le schéma corporel de Mary est présent dans les auto-portraits A-I et A-XII, dans une course au dépanneur A-III, sortie avec ma soeur A-IX et la cabane à sucre A-XI. Des joues rouges sont visibles dans l'auto-portrait A-I et dans sortie avec ma soeur A-IX. Des sourcils n'apparaissent que dans le premier auto-portrait. Les cheveux, qui dans le premier dessin ne touchent pas à la tête, s'ancrent de plus en plus à mesure que les séances avancent. Les épaules larges disparaissent dans la course au dépanneur A-III et sortie avec ma soeur A-IX où alors la tête repose sur le thorax en bouteille. Dans le premier dessin, le cou est relié au thorax par deux lignes; il est rempli et posé sur son

épaule gauche dans la cabane à sucre A-XI. Dans le dernier auto-portrait, le cou a disparu, laissant la tête en équilibre sur son épaule droite.

Outre les personnages, les autres éléments de composition des dessins se répartissent entre les animaux, la terre, les arbres, le soleil, une maison, des escaliers, une église, un camion, le métal, le scintillement, les mots écrits, la nourriture, le jeu de cartes et le tapis du jeu de croquet.

4.4 Analyse descriptive des images: sujet B.

Les dessins de Gaby sont aussi faits sur le plein format de la feuille. Gaby se sert des pastels secs, des pastels à l'huile et de la gouache en pastille; il lui est arrivé une fois d'utiliser deux média pour le même dessin. Le crayon à mine n'étant pas parmi le matériel offert, à chaque séance, Gaby cherche à en trouver un dans la salle afin de faire une esquisse des éléments qu'elle veut illustrer. Toutefois, elle n'utilise pas le crayon à mine lorsqu'elle décide d'ajouter un élément à son dessin après avoir commencé la couleur. L'exécution du dessin prenait en moyenne vingt minutes.

Le travail de Gaby a aussi été titré et numéroté suivant la méthode décrite plus haut. Voici la liste des dessins du sujet B dont les reproductions apparaissent aussi en annexe:

Auto-portrait	B-I
La maison brune	B-II
Notre maison d'été	B-III
Mes angoisses	B-IV
Encore moi	B-V
Un sapin bleu	B-VI
Le lac sous un ciel brumeux	B-VII
Un hôtel dans le nord	B-VIII

Grosse maison en été	B-IX
Un arbre ordinaire	B-X
Deux sapins	B-XI
Auto-portrait	B-XII

Trois personnages représentant son schéma corporel, huit paysages extérieurs et un dessin non figuratif ont été exécutés. Outre le schéma corporel, les autres symboles représentés dans les dessins sont la maison, l'arbre, la montagne, le gazon, le soleil et les nuages. La maison et la montagne sont présents dans cinq dessins et l'arbre y est dans sept dessins; ces symboles sont prédominants dans les dessins libres. Dans tous les dessins, l'espace central est occupé. Plus la feuille est remplie de couleur, plus un lieu habité se crée. Les auto-portraits ont été faits avec une vue de face et dans le sens vertical de la feuille. Aucun personnage étranger n'intervient dans les dessins. Si la maison a préséance, elle est dessinée dans le sens horizontal de la feuille et si l'arbre a préséance, le sens vertical est préféré.

Le schéma corporel apparaît dans les auto-portraits B-I et B-XII et une autre fois dans encore moi B-V. Des modifications au schéma corporel ont été apportées lors de chacune des séances où ces dessins ont été exécutés. Dans le dessin de l'auto-portrait B-I, le tracé du schéma ressemble à sa propre corpulence. La taille se rétrécit dans encore moi B-V et le buste fait de même

dans l'auto-portrait B-XII laissant paraître un tronc proportionnellement petit pour la tête qu'il supporte. Les yeux ouverts, la bouche en forme de coeur, les joues rondes et un petit nez sont souvent accentués par un soi-disant maquillage. Le cou est cerné par deux lignes verticales et une ligne horizontale le traverse pour représenter un collier. Dans le premier auto-portrait, les jambes sortent de la feuille; ces dernières s'allongent dans les deux autres dessins où les personnages sont présentés. Les doigts sont dessinés comme une courte dentelle au bout de chaque bras représenté en légère extension du corps.

Le personnage de l'auto-portrait B-I porte un chandail rouge et ouvert; l'espace coloré entre les deux lignes médianes laisse voir une blouse bleue. L'habillement est complété par une jupe verte. Le chandail et la jupe inversent leurs couleurs dans encore moi B-V et le costume est alors doté d'une ceinture noire. Dans le dernier auto-portrait B-XII, la couleur bleue de la blouse du premier personnage est utilisée pour constituer une robe sans ceinture; le tissu est muni d'un patron horizontal très estompé.

Le bas de la page sert de base aux jambes amputées lors des auto-portraits. Dans les autres dessins, la maison et l'arbre sont par contre munis d'une ligne qui définit leur base. La maison se trouve à chaque fois entourée d'au moins deux arbres. Les arbres et le gazon ont autant d'importance que la maison. La couleur verte prédomine dans l'ensemble des dessins. Le brun suit

en importance; il définit le contour de la maison et des fenêtres, remplit le tronc des arbres et sert de ligne directrice pour le dessin de mes angoisses B-IV.

4.5 Représentation de l'image du corps.

Pour qu'une communication s'effectue entre le thérapeute et son client, il faut établir un code. Un des codes choisis est l'image du corps. En incluant la notion d'image du corps dans l'analyse des dessins, la perception entraîne l'examineur au-delà de ce que le dessin représente à première vue c'est-à-dire que non seulement le dessin invite à une interprétation de la forme ou du trait laissé sur la feuille mais aussi à y percevoir un message laissé par la personne qui a dessiné.

La feuille à dessin devient un espace habité par le sujet. Les techniques projectives ont démontré que l'image du corps s'esquisse dans le dessin du schéma corporel, le dessin de l'arbre ou le dessin d'un village. Tous ces éléments se retrouvent dans les dessins soumis.

Le travail artistique de Mary sera d'abord examiné. Les personnages décrivant le schéma corporel et incluant celui de Mary sont tous vus de face, n'ayant pas d'appui sur le sol. Aussitôt qu'un schéma corporel se dessine, les éléments flottent dans l'espace alors que la composition est plus stable lorsque l'image du corps est identifiée dans un autre élément. Une ligne de base est visible dans les dessins où le schéma corporel est substitué par un arbre, une maison, une église ou un camion.

Le schéma corporel de Mary est symétrique et produit un effet de rigidité, une rigidité musculaire que l'on constate dans sa propre posture corporelle. Cette rigidité musculaire fait certainement figure de protection pour sa propre sécurité, que ce soit pour éviter de "sortir de ses gonds" ou pour se protéger d'une menace extérieure. D'ailleurs cette interprétation se confirme par l'armature qu'elle utilise en faisant le contour du personnage.

La présence des oreilles dans les dessins A-III, A-IX, A-XI et A-XII ne peut que souligner l'attention que Mary porte à ce qui se passe autour d'elle. Les oiseaux, les mots écrits, l'eau qui coule, le camion qui roule, l'église avec son clocher, le cinéma, passiblement le bruit du jeu de cartes et du jeu de croquet sont tous des éléments qui peuvent résonner à ses oreilles. Elle semble vouloir le contact avec son entourage immédiat malgré le fait qu'elle ait omis de faire les oreilles dans le premier auto-portrait.

L'auto-portrait A-I laisse soupçonner une tension dans les doigts. D'après Machover (1953), ces éléments de contact sont associés à l'agressivité: "Another expression of aggression is seen in the fingers that are formed like a claw, or a mechanical tool" (p. 65). Par contre, une autre interprétation peut être suivie: "Regarde j'ai des doigts; ils sont raides... mais je te les montre quand même". Une relation avec quelqu'un est mise en cause. Cependant le sentiment de rage ou d'agressivité face à un sentiment de non-

acceptation s'élimine par le fait que Mary avoue: "Quand ça va bien, je me mets du vernis à ongles". Évidemment, le rouge des doigts et celui des joues suggère des éléments de vanité mais pourquoi ne pas y voir un désir sincère de contact avec les autres, une recherche de considération de la part de son entourage, une recherche d'acceptation qui la consolerait: "Quand je suis consolée, je me fais belle et vice versa" serait une interprétation possible et confirmée dans ma joie A-VII. Vu sous cet angle, le dessin serait beaucoup plus un désir de communication qu'un désir d'agression. Les bras en extension pourraient aussi être vus comme une tentative de communication avec l'environnement. Le fait que ces derniers soient si courts met en doute son aptitude à réellement pouvoir entrer ou entretenir une relation avec quelqu'un mais ils pourraient aussi être signe d'une réserve.

L'image du corps peut se projeter ailleurs que dans le schéma corporel, comme par exemple dans un village. Le village le plus spécifique serait la maison à louer A-V. Les symboles fournis sont des oiseaux, un arrêt, une maison avec cheminée et fumée, une pancarte, un chemin menant à la maison, une route, un arbre sur une ligne démarquant la terre et le soleil qui brille. Les oiseaux et l'arrêt sont dans le cadran gauche de la feuille, donc associés au passé. Si l'oiseau est signe de liberté, il est permis d'en déduire que ce temps de liberté est terminé. Mais alors pourquoi son importance dans la feuille? Si la perception de l'espace dans le village est fondée sur la perception du corps

propre, en effet, Mary n'est pas libre; sa maladie l'accompagne et fait partie intégrante de sa vie bien que son état soit stabilisé par la médication.

La maison à louer A-V aussi peut faire figure d'image du corps. La fumée témoigne de la chaleur et de la vie persistante à l'intérieur. Un chemin invite vers l'entrée. Cette ouverture, cette extension de la maison rappelle les bras tendus de chaque côté du schéma corporel A-I de Mary. Ce passage suggère le désir de contact avec le monde extérieur.

Un autre symbole important représente l'image du corps, l'arbre. Dans la recherche d'une maison à louer A-V, l'arbre remplit le tiers droit de la feuille. Il reçoit en quelque sorte la fumée de la maison. Le tronc s'affirme par son importance dans la feuille. Les branches sont rigides, immobiles et esseulées. Si l'arbre est interprété comme une image du corps, des qualificatifs similaires peuvent être associés à la personne qui l'a dessiné. Le contact avec l'environnement est difficile et les sentiments sont retenus. En comparant la maison et l'arbre dans la recherche d'une maison à louer A-V, l'arbre est un élément plus stable dû à la base sur laquelle il se tient. Cet aspect sera considéré ultérieurement.

L'insigne de l'arrêt à gauche de la maison à louer A-V suscite une remarque. Cet arrêt s'est présenté à son insu, a-t-elle raconté après l'exécution

du dessin, car il ne s'agit pas d'un coin de rue. L'image d'une maison à louer près d'un arrêt traduit à sa manière l'atmosphère particulière qui devait exister au début de la thérapie, c'est-à-dire le passage de la thérapeute dans sa vie à cause de sa maladie, son ouverture face à la thérapie et sa résistance à la fois.

Voyons maintenant l'image du corps dans les dessins de Gaby. L'expérience clinique prouve que le schéma corporel dessiné est en rapport avec les impulsions, les anxiétés, les conflits et les défenses de l'individu. Le contrôle des impulsions est repérable par l'importance mise sur la taille de la tête, l'apport des vêtements et l'accentuation de la couleur. La tête est très exposée à la vue comparativement au reste du corps pourtant narcissiquement habillé dans les auto-portraits B-I, B-V, B-XII.

Le schéma corporel de Gaby invite l'examineur à questionner son contact avec l'environnement. Les yeux sont dotés de couleurs très prononcées. Puisqu'on les dit le miroir de l'âme autant que l'organe essentiel du regard sur le monde, une attention particulière est portée aux éléments sensoriels du corps en rapport avec les détails des éléments qui diffèrent du schéma corporel. Le regard est suscité par les fenêtres qui ornent toutes les maisons. Dans mes angoisses B-IV, on pourrait imaginer un gros oeil, et dans le lac sous un ciel brumeux B-VII, on en a plein la vue. Malgré qu'ils semblent avoir perdu leur capacité de préhension, les doigts pourraient quand même

détecter le type de matériau utilisé à la construction des maisons, toucher aux arbres ou au gazon. L'ouïe est sollicitée par l'eau qui bouge dans le lac sous l'effet du vent. L'odeur du gazon et des arbres pourrait flatter l'odorat; on pourrait même goûter les feuilles et les brins d'herbe et en percevoir les saveurs.

Lorsque les dessins de Gaby font appel à l'environnement, les sens sont éveillés mais non effectifs car il y a absence de personnage dans le même lieu. Lorsque le personnage est présent, il est isolé de l'environnement. Une angoisse semble être établie au niveau du Moi et de la relation qu'elle entretient avec le monde extérieur. Pour faire un lien, il faut faire référence à l'effet statique de l'image qui appelle son contraire c'est-à-dire le mouvement, la marche. Il serait possible de circuler autour des maisons et des arbres mais lorsque le personnage apparaît enfin entre deux arbres dans B-XII il n'a pas de pieds.

Cette référence au mouvement nous amène à voir qu'un changement de point de vue optique s'effectue à l'examen de ce que nous appellerons un village pour les scènes extérieures. La maison brune B-II est isolée des deux sapins situés de chaque côté; ces trois éléments sont vides de couleur. Dans notre maison d'été B-III le sapin est rempli de couleur; l'espace entourant les éléments est aussi coloré, donnant une impression de vision floue. Déjà la

facture est différente par l'ajout de couleur. Dans un sapin bleu B-VI, la maison se réfugie à demi derrière l'immense sapin coloré vert et bleu. Il faut avoir changé d'angle pour ne voir qu'une partie de la maison et seulement un des gros sapins. Dans un hôtel dans le nord B-VIII, nous sommes virtuellement placés entre deux sapins et dans la grosse maison en été B-IX, il faudrait avoir effectué un recul physique à partir du sapin bleu B-VI pour voir la maison et les sapins qui décorent le devant. Ce regard qui insinue l'obligation d'un déplacement pourrait être associé à une animation qui s'enclenche grâce à la thérapie.

Les éléments sensoriels nous ont permis de constater l'effet statique du personnage malgré la sollicitation au mouvement dans l'environnement et la difficulté de relation entre le personnage et l'environnement. "La communication entre sujets" mentionnée par Françoise Dolto (1984) est donc remise en question dans les dessins de Gaby. Sa perception de l'espace fondée sur la perception de son corps propre lui permet de projeter dans ses dessins une mémoire narcissique et inter-relationnelle. Gaby s'efface au contact des autres.

Les courbes représentant une "attitude émotionnelle" et les lignes droites une "attitude rationnelle" d'après Anzieu (1980) contribuent à donner une ampleur à la modification de la ligne au cours des séances de thérapie. Les

premiers dessins utilisent des lignes géométriques pour former les maisons et les sapins. Les courbes commencent dans mes angoisses B-IV. Si la courbure des lignes fait référence à une attitude émotionnelle, le titre que Gaby donne à ce dessin le confirme. Le soleil et la montagne dans un sapin bleu B-VI en sont d'autres évidences. Dans le lac sous un ciel brumeux B-VII le soleil persiste, la montagne se transforme en chaîne de montagnes et le ciel est voilé de nuages non formés. Ces derniers sont très définis en ovales dans un hôtel du nord B-VIII. Dans les lignes géométriques des fenêtres de cet hôtel et celles de la grosse maison en été B-IX l'attitude rationnelle persiste. En somme, les deux attitudes semblent fluctuer au cours des séances.

La mobilité que nous avons sentie dans les différents points de mire et dans la forme des lignes devient plus forte. Dans un arbre ordinaire B-X, un changement s'est effectué. Gaby combine même deux média, la gouache et les pastels secs. Les nuages disparaissent. Le soleil ne sera plus à la droite habituelle et un arbre différent s'est substitué au sapin; un nouveau thème entre en scène. La rondeur des nuages du dessin précédent laisse la place à la rondeur de la couronne de l'arbre. À partir de là, les formes géométriques procèdent à une métamorphose. Les sapins se touchent dans B-XI et le rectangle de la maison devient le rectangle de la robe de Gaby dans l'auto-portrait B-XII. Des éléments étrangers au schéma corporel sont maintenant

intégrés dans le même dessin; le schéma corporel s'ouvre sur l'environnement et l'émotivité s'élargit sur un thème nouveau, l'arbre ordinaire.

L'image du corps peut aussi être examinée d'après la division en quatre zones du dessin de l'arbre de Koch combinée avec la notion d'image du corps dans le village de Mireille Monod. Le sapin bleu B-VI semble mieux se prêter à cette exploration. Dans ce dessin, des sentiments d'infériorité seraient compensés par un Moi (l'arbre) gigantesque éclipsant tous les souvenirs d'enfance (la maison). Le soleil, placé du côté supérieur droit, confirme cette envie de laisser de côté les souvenirs puisqu'il est placé dans la zone des projets d'avenir. La montagne située dans le coin supérieur gauche révèle la nostalgie d'un temps passé et effectivement Gaby s'ennuie de ses parents décédés et plus particulièrement de sa mère. Les places laissées vides, faisant contraste avec les éléments fortement dessinés, sont le reflet d'une angoisse, d'un refus ou d'un combat. Le sapin situé plus massivement dans la zone des conflits empiète aussi dans la zone des besoins.

Par l'image du corps de Gaby, il a été possible de percevoir l'action potentielle du système neuromusculaire au contact de l'environnement et de l'espace. Une mobilité a été perceptible grâce aux changements observés lors de l'évolution des dessins. Les sensations face à l'environnement ont été repérées en observant certains éléments sensoriels illustrés dans le dessin et la

relation avec autrui a été détectée par la distance des différents objets entre eux. Mary pour sa part projette une image du corps rigide, immobile et esseulée. Cette position laisse tout de même croire qu'elle souhaite communiquer mais avec un groupe de personnes restreint.

4.6 Différences et constances dans les images.

Si, comme le souligne Weber (1972), la personne se sent bien avec certains objets, ou reprend constamment le même motif, il est important d'en tenir compte pour mieux aider la cliente dans sa démarche thérapeutique. Ainsi, à l'examen des dessins, des indices qui correspondent à un thème doivent être découverts. Afin d'y arriver, une compilation d'éléments qui se répètent est notée.

Dans les dessins de Mary, une impression de lévitation est repérée à chaque fois qu'un personnage apparaît sur la feuille. Par contre, une ligne de repos ou de stabilité est visible dans l'arbre de Noël A-II, recherche d'une maison à louer A-V, un après-midi à la campagne A-VI, le déménagement A-VIII et ma demeure A-X lorsque le schéma corporel est substitué par un autre élément.

L'action du feu ou de la chaleur se voit dans huit dessins. Le feu d'artifice de la fête des neiges A-IV ne peut être apparu sans l'aide d'une étincelle. Le soleil est présent dans la maison à louer A-V, l'après-midi à la campagne A-VI, ma joie A-VII et enfin ma demeure A-X. Les lumières de l'arbre de Noël A-II, la fumée sortant de la maison à louer A-V, le café chaud dans la

sortie avec ma soeur A-IX et celui de la cabane à sucre A-XI impliquent le besoin d'un élément chauffant.

Un métal quelconque ou un élément dur est repérable dans tous les dessins sauf dans la fête des neiges A-IV et la sortie avec ma soeur A-IX. Les bijoux du personnage de l'auto-portrait A-I, la table de marbre de l'arbre de Noël A-II, le fer de l'escalier de la course au dépanneur A-III et de ma demeure A-X, l'insigne de l'arrêt dans la maison à louer A-V, le clocher de l'église dans l'après-midi à la campagne A-VI, la flèche de ma joie A-VII, le camion du déménagement A-VIII, les chaudières de la cabane à sucre A-XI et enfin la table et les chaises de l'auto-portrait A-XII sont autant d'insistance sur l'importance des matières dures dans la vie de Mary. Ces objets, ces produits de la terre trouvés et façonnés par l'artisan, ne peuvent que témoigner d'une certaine énergie qui habite l'expression de Mary que ce soit par leur couleur, leur poids, leur solidité ou leur résistance.

Un endroit de refuge peut être senti à chaque fois que se présente une maison, une église, un camion, un arbre, un toit, un auvent ou enfin partout où il est possible d'imaginer Mary se réfugiant sous l'objet représenté, dans le symbole ou à la place de celui-ci.

Certaines couleurs se rattachent à des éléments particuliers. Le brun semble toujours en relation physique très étroite avec Mary. Le brun est intimement lié à la maison, l'arbre, la terre, le contour des personnages. Le bleu très imposant du tapis de table dans l'arbre de Noël A-II se change en dinosaure dans la fête des neiges A-IV pour resurgir dans l'auto-portrait A-XII. Le rouge semble relié aux sentiments qu'elle entretient avec sa fille car à chaque fois, une comparaison avec la façon dont Mary fut élevée surgissait et une situation d'autorité et de soumission était mise en cause.

Enfin un désir de communication est noté dans l'inscription de mots dans les dessins de la course au dépanneur A-III, la fête des neiges A-IV, la recherche de la maison à louer A-V, le déménagement A-VIII et sortie avec ma soeur A-IX. L'insistance des oreilles dans les personnages et les illustrations qui rappellent la parole ou le chant démontrent ce besoin d'échange. Dans l'ensemble des dessins de Mary, on note la substitution des éléments, l'action de la chaleur, la présence des métaux et des lieux de refuge.

Les éléments qui se répètent ont aussi été relevés dans les dessins de Gaby. L'accent semble avoir été mis sur les figures géométriques et les couleurs. Le cercle bénéficie des couleurs primaires: le bleu des yeux, le rouge des lèvres et des joues ainsi que le jaune de la peau. Le rouge s'étend aussi dans le chandail rouge, la portion du corps où se situe le coeur qu'elle rattache

à la bouche formée en coeur. Cependant, ces couleurs, mélangées ensemble tournent au brun du cercle de mes angoisses B-IV; visuellement dans ce dessin, les couleurs primaires irradiant autour de l'élément central.

Le triangle revient dans la jupe, le toit des maisons et les sapins. La couleur verte est préférée pour les sapins et la jupe mais dans encore moi B-V, le triangle de la jupe devient rouge. Tous les toits sont bruns. Les formes angulaires apparaissent moins dans le lac sous un ciel brumeux B-VII et un arbre ordinaire B-X.

Une forme en fer à cheval se repère dans les montagnes et la chevelure. La montagne est toujours verte et la chevelure brune. Le fer à cheval est toujours muni d'éléments à l'intérieur que ce soit de la couleur ou des éléments vitaux du corps.

Le rectangle horizontal est repérable dans toutes les maisons. Il souligne en brun son contour mais la figure change complètement de côté et s'emplit de couleur bleu dans le dernier auto-portrait B-XII pour former la robe. Une figure rectangulaire verticale permettant une circulation à l'intérieur était déjà dessinée soit pour former une cheminée près des maisons ou former l'arbre ordinaire B-X. Toutes sont brunes. De plus, deux appendices sont repérables à la base de l'arbre ordinaire B-X et lors de l'exécution du dernier auto-portrait qui reproduit

le même type d'arbre. Ce genre de pattes brunes s'allongeait déjà à la base de mes angoisses B-IV.

En somme, le brun, résultat du mélange des couleurs primaires souligne la confusion de Gaby au début des séances de thérapie. La couleur rouge qui survient intensément dans le premier dessin se perd dans les dessins subséquents pour laisser place au vert, lui-même résultat du mélange de bleu et de jaune. Puis, à mesure que les séances avancent, le bleu s'intensifie. Il forme la robe du dernier dessin et le jaune souligne la peau.

Que ce soit par leur couleur ou leur forme, tous ces symboles ont certainement une résonance particulière pour celle qui dessine. Si les motifs reviennent constamment ou disparaissent c'est qu'ils ont un lien ou non avec celle qui les remet en perspective. Ces symboles permettent à l'art-thérapeute de se rapprocher des sensations de son client, de comprendre sa vraie nature, ce qui le fait vibrer afin de pouvoir l'aider à retrouver son mieux-être.

4.7 Les émotions repérables dans l'espace pictural.

Pour en arriver à donner de l'importance à la métaphore, il faut examiner le dessin sous tous ses angles. Il faut déceler surtout les sentiments véhiculés lors de l'élaboration du dessin.

Certains éléments contradictoires se retrouvent dans un même dessin causant une ambiguïté que l'on ne peut passer sous silence car ils rappellent les écrits de Starobinski (1989). Ses allusions à l'Ironie personnifiée permettent à l'art-thérapeute d'insister sur l'ironie visuelle qui se présente dans un même dessin.

Si l'on se réfère à l'auto-portrait A-I, où on a l'impression que le personnage tombe dans le vide, l'ironie du langage visuel peut être repérée. Le blanc qui indique l'espace autour du schéma corporel serait le lieu, l'espace hostile, le persécuteur. On peut imaginer que ce milieu adverse est persécuteur et que Mary est persécutée puisqu'elle tombe. Mais elle est aussi son propre persécuteur puisqu'elle s'est dessinée dans cette position précaire, puisqu'elle permet cette situation où l'espace vide l'envahit. La personne dépressive, qui souvent a le sentiment d'être sans valeur, "vide", conserve en elle cette emprise intouchable qu'elle traduit par ses affects. Elle le révèle

métaphoriquement dans son langage visuel en laissant cette impression de vide dans son image.

Une contradiction se lit aussi dans le schéma corporel de Gaby. Son personnage, à chaque fois, porte des atours qu'elle n'utilise pas dans la vie courante. Le personnage est maquillé et en plus, dans le dernier dessin, il revêt une robe qu'elle révèle ne pas avoir dans sa garde-robe. Son image réfléchie contredit la réalité. À ces observations s'ajoute l'espace vide qui envahit le personnage et sous-entend un sentiment de nullité. On peut présumer que Gaby tente d'y remédier par des artifices qui, en fait, ne la caractérisent pas.

Les contradictions peuvent aussi se lire en comparant deux dessins. Les couleurs du haut et du bas du costume du personnage de l'auto-portrait B-I ont été échangées pour présenter encore moi B-V. Cet échange de coloration se produit différemment entre notre maison d'été B-III et un sapin bleu B-VI. D'une part on voit l'élément central vide contre un espace coloré et de l'autre le vide autour de l'élément central coloré. La lecture simultanée des deux dessins en utilisant l'élément central ou l'image corporelle comme constante cause l'ambiguïté visuelle persécuteur/persécuté. Mais si l'art-thérapeute utilise l'espace autour de l'élément central comme constante, on pourrait y voir une ambivalence de la part de la cliente. Gaby semble ambivalente à faire face à un espace qui épuise ou qui vide pourrait-on dire et celui d'envahir un espace

où il y a peu d'intérêt. Les deux dynamiques, sans conduire infailliblement à une représentation de vide, se situent sur le pallier des émotions. Dans la tristesse, la personne a l'impression d'être envahie par l'espace et dans la joie elle a l'impression d'envahir l'espace.

L'impression de vide laissée dans les dessins est une communication métaphorique permettant d'aller plus loin dans la compréhension des clientes. Chez Mary, la perception du milieu adverse donne à la fois une impression de nullité et aussi une impression de contrôle face à ce milieu d'où naissent les éléments contradictoires dans le même dessin et une ironie visuelle. Pour Gaby, on dénote chez elle une perception différente de son espace environnant en comparant deux dessins. Mais un débat est engagé puisqu'on y perçoit une ambivalence dans la décision à prendre face à cet espace.

Les éléments contradictoires dans le dessin semblent vouloir se rattacher à l'ambivalence des émotions de base qui habitent toute personne humaine, soit la joie et la tristesse. Toutefois, chez le malade bipolaire, la biologie et l'étude psychanalytique démontrent un débalancement qui accentue tantôt l'une ou l'autre des émotions. Que la dynamique soit accrochée à la tristesse ou à la joie, ce qui est important pour l'art-thérapeute, c'est de tirer parti de cette dynamique. Le processus thérapeutique aidant, le rapprochement entre la personne et le milieu adverse peut être réinvesti.

Chap. 5 Le sens de la métaphore dans les images

5.1 Rêve de l'image, rêve de volonté.

Si l'image du corps se retrouve dans une maison, un arbre ou un village c'est que le thérapeute a donné vie à ces symboles en les reliant au sujet et à son histoire. La terre et les matières de la terre peuvent aussi prendre vie grâce à la rêverie. En rêvant la terre et ses éléments comme s'ils étaient en fonction active, dirait Gaston Bachelard (1947), il est permis de penser que la personne qui a dessiné a inscrit dans son geste l'empreinte de son vécu. Dans la lutte pour résoudre les conflits intérieurs de la personne, un système de force entre en fonction. Rêver la terre et ses matières devient une production psychique qui renvoie à l'image la force de la volonté qui incite à la création de cette image. En ce sens, les éléments sont dotés du même pouvoir que la personne qui dessine: elle leur confère ce pouvoir parce qu'elle y trouve une affinité, une constance avec elle-même. De l'inertie dont le thérapeute aurait pu affubler les éléments de la terre dessinés par le client surgit une vision nouvelle.

Pour reconnaître une possibilité d'action, une dynamique dans les symboles dessinés, il faut rêver à leur force. Les éléments de la terre, vus comme une force de la volonté de la personne, font voir une image dynamique, ou comme Bachelard (1947) la définit: "Toute image est positive" (p.269). La

dynamique doit être sentie à partir du rêve de la force intérieure du symbole visionné.

L'arbre rêvé de l'intérieur dans la fête des neiges A-IV, se présente avec un tronc sec et rigide comme pour se protéger. Les branches tendues dans l'espace, comme des bras humains, résistent aux assauts de l'environnement. Cette tension intérieure est rendue manifeste grâce à la métaphore. L'arbre vit comme un humain.

Pour cacher ce sentiment intérieur, l'arbre se camoufle sous des apparences trompeuses. Trompeuses parce que laissant croire à l'artifice de l'arbre de Noël A-II, à la vie joyeuse de la fête des neiges A-IV, au tronc énorme qui assure la solidité dans la recherche d'une maison à louer A-V, au produit délectable qui coule des arbres à la cabane à sucre A-XI. L'arbre, vu comme image du corps, est témoin d'une activité intéressante mais à laquelle il ne participe pas.

À l'endroit où il participe, où il y a un lien, c'est là qu'il s'appuie, se repose, s'ancre. La terre lui procure une sécurité. Cette volonté d'appui se confirme dans une composition moins fragmentée. Cette force de soutien ne peut qu'être une mission de volonté ordonnée par Mary elle-même. Elle invite confidentiellement à examiner sa relation avec la terre pour mieux la

comprendre. On peut présumer qu'une énergie est déployée à l'intérieur d'elle pour se protéger et résister éventuellement à des situations difficiles. Le supposé bien-être extérieur n'est que l'envers d'une tension intérieure.

On peut aussi examiner un après-midi à la campagne A-VI en lui attribuant une force intérieure. Mary dessine une montagne qu'elle a admirée. Cette montagne prend toute l'ampleur de la feuille à dess'n. Visuellement, la rivière sert de base à la montagne et plus bas la route prend aussi toute la largeur de la feuille. Métaphoriquement, la montagne pourrait signifier l'écrasement, un malheur qui lui pèse sur le dos. Mais si l'image est rêvée comme le suggère Bachelard (1947), elle prend une allure de lutte des forces: la montagne se confronte à l'espace dessiné à sa base. La montagne devient une rêverie de toute-puissance puisqu'elle s'élève de l'espace inférieur; la force de la terre pousse la montagne à vaincre la pesanteur et l'écrasement. L'image devient un rêve d'énergie.

Cette même dynamique peut être attribuée à Gaby si l'on regarde le lac sous un ciel brumeux B-VII. Récupérée par la thérapeute, cette vision de la lutte des éléments de la terre reflète la force de volonté, le dynamisme dont Mary et Gaby se servent pour précisément vaincre la dépression.

Bachelard parle de la solidité métallique des images. Rêver le poids des métaux, leur couleur, leur sonorité, amène l'art-thérapeute à explorer l'énergie imaginaire de celle qui dessine. Gaby a imaginé des reflets au sapin bleu B-VI. Elle associe au sapin une brillance métallique sous l'effet du soleil. Elle insiste même en attribuant la couleur mauve au soleil pour mieux préciser son idée. Accepter cette image matérielle, c'est accepter qu'une force intérieure existe chez celle qui a imaginé ce dessin. Une énergie est donc inscrite dans le sapin par le biais de cette métaphore. Il pourrait s'agir de la force du moi d'une personne qui distingue les éléments de son entourage et évalue ses émotions en rapport avec ces différents éléments en y incluant les événements et les gens qu'elle côtoie.

À ces produits de la terre, Bachelard (1947) ajoute les métaux qui ont été forgés par l'homme parce que ces derniers permettent au matériel psychique de faire des associations de forces. Il avance la possibilité de faire des tableaux de désirs musculaires, de courage ou d'intention d'agir en rêvant le fer forgé. Sur ce sujet Bachelard utilise l'extrait d'un roman: "Frapper à coups de masse la pointe blanche, la marteler, l'écraser sur l'enclume dont le métal lui résonnait jusqu'à l'os de l'épaule lui donnait la sensation d'assener sa force, sa seule arme, contre ses ennuis, et de les abattre" (p.141). À ces mots, associons les escaliers de fer présents dans deux dessins de Mary dont la course au dépanneur A-III et ma demeure A-X. S'il faut monter ou descendre ces

escaliers solides, une résonance s'ensuit sous l'action de celle qui imagine ce mouvement. Reprenant le système d'évaluation des forces de la nature, la montée est donc en lutte contre la descente. L'analyse de ces images d'escalier laisse peu probable de conclure à une descente de l'escalier car à chaque fois, Mary insiste pour représenter l'entrée de son appartement. Il est donc plus plausible d'imaginer qu'elle monte l'escalier. Une montée "retentissante" car chaque marche est dessinée avec insistance d'une marque horizontale: ceci permet de ré-entendre le trait du crayon passant sur la feuille, étrange rappel du bruit de la montée réelle de l'escalier. Cette dynamique, cette métaphore de montée est inscrite dans l'image de l'escalier de fer tout aussi bien que dans la volonté imaginaire de Mary comme pour résister à la dépression.

Rêver l'image, laisse une perspective nouvelle dans l'évaluation du dessin. Rêver cette image permet de concrétiser la force de volonté qui active encore la personne qui demande de l'aide. Tous les symboles exprimant la force du moi sont des éléments susceptibles de guider l'art-thérapeute qui veut diriger le client vers un mieux-être.

5.2 Le dessin, un lieu secret.

Le dessin permet de rassembler sur la page blanche les composantes d'un lieu confortable. Le rêve de l'arbre, selon Burgos (1970), ramène à un autre espace, à un refuge idéal, un paradis. D'après la production artistique de Mary, l'arbre semble un lieu de prédilection puisqu'il revient souvent dans ses dessins. L'arbre de Noël A-II s'appuie sur la table. Dans la recherche d'une maison à louer A-V, il repose sur la terre. Dans un après-midi à la campagne A-VI, les arbres sont ancrés dans la montagne; on les croirait solides et forts. Mary prête à l'arbre le pouvoir de s'appuyer, de se stabiliser. L'arbre permet, par le biais de l'image du corps, d'explorer la relation qu'elle entretient avec le monde extérieur.

Métaphoriquement, l'arbre serait-il pour Mary un refuge plus sécurisant que la maison? On peut le supposer car l'arbre permettrait ou de se recueillir dans le silence ou de rêver à la musique des feuilles, au vent qui souffle, au chant des oiseaux, en somme aux bruits doux et caressants pour les oreilles qu'elle dessine souvent dans ses personnages. Chez elle, à la maison, les souvenirs ne lui permettent peut-être pas de rêver à l'enchantement des sons, alors que l'image de l'arbre la rassure. C'est pourquoi une base apparaît sous l'arbre qu'elle dessine, un point d'appui se crée.

Dans les dessins de Gaby, le lieu secret se retranche pour le moment sous les couleurs et les formes géométriques. Ces éléments varient et démontrent que c'est sous leur bannière qu'elle se cache. Le rectangle vide de couleur (la maison) perd un angle pour devenir à trois côtés (le sapin); ce triangle s'emplit de couleur (la jupe) puis les angles disparaissent. La ligne s'arrondit alors en fer à cheval ne serait-ce que pour, à la fin des séances, constituer la couronne de l'arbre ordinaire (B-X) ou le menton jaune du personnage (B-XII) dont le corps est à nouveau redevenu un rectangle mais cette fois rempli de bleu.

Exposés discrètement par les sujets, ces symboles sont des codes secrets. Ils sont des pistes à explorer dans la démarche thérapeutique si le thérapeute est à l'affût.

5.3 Les images de la nature, un rêve narcissique.

La cliente dessine des choses qui lui sont accessibles. Les éléments de la nature permettent à Mary de revenir à des fantaisies d'enfant, de recréer des images du corps maternel car la couleur bleue, d'après Mauron (1976), serait le symbole d'un retour à cette pureté maternelle. Dans l'arbre de Noël A-II, le bleu est saisissant; il s'estompe dans la fête des neiges A-IV pour couler, d'un mouvement cadencé, dans l'après-midi à la campagne A-VI. Le bleu sous l'arbre de Noël identifie un tapis recouvrant une table de marbre. Il représente un dinosaure sous la forme d'une sculpture dans le dessin de la fête des neiges. De ce monument de neige, il fond plus tard dans la rivière. Et la rivière bleue passe devant l'église qui fait figure d'image du corps puisqu'elle peut être associée à une maison. La rivière se dessine d'un bout à l'autre de la feuille formant une ligne de base pour cette construction.

Par cette couleur bleue, Mary représente visuellement la pureté maternelle. Une enveloppe bleue recouvre un élément de marbre. À partir de ce symbole visuel dur, le bleu prend une forme semi-solide dans le dinosaure et devient fluide dans un élément de la nature. Cette transformation d'élément solide en élément liquide est intéressante parce que la composition de l'après-midi à la campagne A-VI est beaucoup moins fragmentée. La rivière bleue devient un lieu de complaisance, un lieu pur, un rêve narcissique. Le thérapeute

peut supposer, comme le fait Mauron, que la couleur bleue permet à Mary d'idéaliser, de retrouver la pureté maternelle.

Lors d'une séance ultérieure Mary dessine une fleur dans ma joie A-VII et dans ma demeure A-X une rangée de fleurs s'étale sur la largeur de la feuille tout comme la rivière. Posséder en rêve ces fleurs, c'est renouveler la fantaisie de fouiller le corps de sa mère pour lui dérober la nourriture. Retrouver le sein de la mère, aimer une fleur devient selon l'expression de Mauron (1976) "un rêve triomphal" (p.47). On ne s'étonne plus de voir des images de nourriture se retrouver dans les dessins de Mary, le narcissisme étant relié à l'oralité. Elle retrouve un certain plaisir à illustrer la nourriture. En résumé, Mary a d'abord intégré le bleu aux éléments de la nature pour ensuite l'utiliser dans un contenant, la tasse de café dans A-IX et enfin s'en servir pour élaborer son schéma corporel dans A-XI.

Le même rêve de retrouver la pureté maternelle peut être attribué à Gaby. Par contre, la lecture est différente. Dès le début des séances, Gaby a intégré la couleur bleue à son schéma corporel. Le bleu est présent dans la ligne médiane du schéma de l'auto-portrait B-I. Le bleu devient un rêve grâce à ce bassin d'eau rectangulaire et horizontal dans un lac sous un ciel brumeux B-VII. Mais le lac semble s'agiter sous l'influence des éléments blancs qui ont été ajoutés. Effectivement le rectangle pivote et devient vertical dans un dessin

subséquent; il s'approprie le vêtement de l'auto-portrait B-XII. Gaby sait qu'elle n'a pas cet habillement dans sa garde-robe; elle précise que c'est une robe imaginaire. Le bleu de cette robe est donc associé à un rêve, et le symbole de pureté de cette couleur prend une allure de rêve narcissique.

Chez Mary, la couleur bleue change d'intensité et de forme; elle passe de l'élément solide à l'élément liquide. Les images de la nature renouvellent ses fantaisies. Chez Gaby, la forme rectangulaire bleue reste à peu près identique en y incluant à la rigueur les nuages ovales de B-VIII qui pourraient être une condensation de l'eau du lac B-VII. Chez elle la couleur bleue semble être le miroir de son image corporelle, un rêve narcissique autant que la mémoire d'un être qui désire s'approprier ce qu'il n'a pas, la robe imaginaire ou la mère.

5.4 La métaphore, une opération de substitution.

Toujours motivé par le plaisir, l'être humain n'est toutefois jamais satisfait comme il le désire. Déjà au moment de sa naissance il a dû recourir à des symboles afin de parvenir à identifier sa mère, objet de désir. Marie Cariou (1973) suggère qu'à partir de là, le sujet ait retrouvé une satisfaction en identifiant l'Objet par quelque chose de différent: un rêve, un symptôme, une figure de style, un lapsus, un son ou une couleur pour n'en citer que quelques-uns. Ces opérations de substitution sont véhiculées dans l'espoir de parvenir à l'identification même de l'objet de désir. On se souvient que la première opération de substitution dans le langage parlé fut le mot maman, signe qui devint un symbole pour signifier la personne qui prend soin de l'enfant, donc la première métaphore.

Si la figure de style en littérature ne passe pas inaperçue à l'analyse, il devrait en être de même pour la représentation graphique. L'oiseau, pris à part, n'identifie que l'espèce auquel il appartient mais une colombe au-dessus du sapin signifie la paix et on donne, aux oiseaux de la maison à louer A-V, une signification de liberté. Des opérations de substitution sont donc possibles dans le langage pictural. Dans les dessins soumis par Mary, placer les bonshommes allumettes au lieu du schéma corporel semble être justifié. Dessiner une boîte pour identifier un cadeau, les cheveux hérissés du dépanneur

pour vouloir dire la colère, le vernis à ongles pour traduire le bien-être, le camion pour signifier le déménagement, un coeur pour témoigner l'amour, tous ces symboles, qui comportent une intention, sont des substitutions qui se qualifient de métaphores.

Des opérations de substitution sont aussi repérées dans les dessins de Gaby. Le chandail rouge pour la jupe, la jupe pour le chandail, la blouse bleue pour la robe et le grillage des fenêtres substitué pour le motif de cette robe sont autant d'éléments qui doivent être pris en considération même si à première vue nous n'y voyons pas d'intention. D'après Cariou (1973) toute opération de substitution implique une opération métaphorique où une expérience désirante est présente. La couleur bleue en souvenir de la pureté de la mère est aussi une métaphore déjà observée au cours de l'exploration des dessins des deux clientes.

Le signe de l'arrêt dans la maison à louer A-V, cet indice graphique de Mary, pourrait se qualifier de "lapsus visuel". Placé sans raison apparente, à son insu comme il a été dit, il devient une opération de substitution, une autre métaphore. Le maquillage dans les personnages de Gaby qui n'est au fait jamais utilisé et la robe qu'elle n'a pas dans sa garde-robe peuvent aussi être retenus comme métaphores.

Dans les dessins des clientes, le signe graphique se transforme parfois pour devenir l'image de quelqu'un ou de quelque chose; il devient alors un symbole. Mais le signe peut aussi faire l'objet d'une opération de substitution au même titre que les opérations de substitution qui ont été repérées dans les dessins. D'après Cariou (1973), ces opérations réalisent un fantasme et deviennent alors des métaphores que l'art-thérapeute ne peut négliger s'il s'est engagé dans un dialogue pictural.

5.5 La métaphore, désir d'un rêve sacré.

Il serait intéressant d'examiner la métaphore sous un autre dénominateur, celui du désir. Dans l'auto-portrait A-I, Mary montre une robe qu'elle a reçue de sa fille et une chaîne en or offerte par son fils. Dans l'arbre de Noël A-II, des boucles d'oreilles insérées dans une petite boîte lui ont été offertes par son garçon.

Si l'on reconstitue la dynamique, Mary énumère les cadeaux reçus mais omet d'en présenter un; ce dernier a été substitué par la boîte. Si dans le désir un manque est suggéré, nous avons la preuve que dans son désir de présenter les objets, Mary a omis un item. Bien qu'elle insinue que ce dernier est dans la boîte, il n'est pas visible dans le dessin; il se laisse "désirer".

Dans les dessins de Gaby, l'omission est aussi repérable. Les atours qu'elle n'a pas ou les cosmétiques qu'elle n'utilise tout simplement pas font de son dessin une image truquée. Elle omet de se montrer telle qu'elle est. Elle omet la vérité et en fait elle ne s'est jamais présentée en robe ou maquillée lors des séances.

L'omission dans les dessins des deux clientes appelle soit un désir d'avoir ou un désir d'être. Une énergie latente est sans contredit évidente ne serait-ce

que par le message truqué qu'elle permet de véhiculer. Cette force du moi témoigne donc des ressources potentielles des clientes. Le thérapeute y voit des métaphores de désir. La métaphore de désir ne fait que confirmer les propos de Françoise Dolto (1984) à l'effet que le manque sous-entend un "désir d'être". Et si ce désir d'être est présent dans le dessin il est sans aucun doute rattaché à la personne qui dessine.

La création d'une image satisfaisante pour la cliente, cette scène imaginaire cohérente à ses yeux recrée le fantasme d'une satisfaction primitive, intime. Ce rêve sacré est donc relié à la métaphore de désir.

5.6 La métaphore, récupération d'un temps heureux.

À la lecture des dessins il est indispensable, pour l'art-thérapeute, de découvrir d'autres métaphores qui se manifestent en ambition de bien-être et qui se cachent derrière une apparence de joie. Le thérapeute parvient à décoder un désir d'être différent de cette jovialité. Il constate que le dessin en dit beaucoup plus long que ce qu'il manifeste au premier coup d'oeil.

Sous des apparences heureuses telles que la gaieté de Noël, une affirmation de soi lors d'une course au dépanneur, un lieu paisible et calme à la campagne, un nouveau chez-soi, un rapport bienfaisant avec sa soeur, les joies que procurent la neige ou la cabane à sucre et les rencontres agréables lors de ses activités, Mary recrée un bien-être qu'elle a connu; elle tente de récupérer un temps heureux à travers ses relations inter-personnelles. Au cours de ces voyages oniriques, elle crée les métaphores.

Dans plusieurs dessins de Mary, la relation parent-enfant est abordée. Il n'est qu'à regarder l'arbre de Noël A-II: illustration des cadeaux reçus de ses enfants, la course au dépanneur A-III: l'autorité mise en situation, la fête des neiges A-IV: souvenirs d'enfance, un après-midi à la campagne A-VI: rappel de son lieu de naissance, le déménagement A-VIII: façon dont sa fille élève son fils et façon dont Mary a été élevée mise en comparaison verbalement au cours de

l'exécution du dessin, sortie avec ma soeur A-IX: rappel verbal de la relation différente qu'elles entretenaient avec leurs parents. En plus, la liberté représentée par les oiseaux dans la recherche d'une maison à louer A-V peut signifier la nostalgie d'un temps heureux où elle avait l'impression d'être maîtresse de toutes les situations.

Le thérapeute poursuit l'investigation des métaphores afin de découvrir les mécanismes pour contrer la solitude qui découle habituellement de cette nostalgie. Des efforts en ce sens sont évidents dans les dessins de Mary. Ainsi, l'arbre de Noël est illuminé cette année pour être plus agréable pour ses enfants. Elle dessine le dépanneur et exprime sa colère envers lui. Sa fille et son petit-fils sont présents malgré sa crainte d'être trop sollicitée pour des services à rendre. Sa soeur est représentée lors d'une sortie. Des personnages étrangers à sa famille sont présents à la cabane à sucre et dans son dernier auto-portrait. Il est donc facile de conclure que Mary n'est pas repliée sur elle-même à un point dangereux. Un rapport avec les autres existe.

On peut même noter des mécanismes pour contrer la dépression. Dans plusieurs dessins, Mary renverse les rôles de sa propre relation parent-enfant; ce mécanisme de restauration rappelle les théories de Mélanie Klein soulignées par Charles Mauron (1976). Mary devient le personnage important qui dirige la situation dans la course au dépanneur, qui soigne quand elle cherche une

maison à louer, qui nourrit lorsqu'elle invite sa soeur pour un café après la sortie, et qui possède lorsqu'elle représente sa fille et son petit-fils.

En recherchant la relation inter-personnelle de Gaby dans ses dessins, on se rend compte qu'elle est différente. Si, comme il a été dit, le bleu représente la pureté, la mère idéalisée, Gaby s'approprie cette couleur pour s'en vêtir. Récupérant la forme rectangulaire, un de ses thèmes préférés, le bleu est appelé et confond les lignes verticales et horizontales qui ornaient les fenêtres des maisons. Le regard et la possession se confondent. Phonétiquement, il y a confusion entre quelque chose à voir et avoir quelque chose. La combinaison des deux symboles, la couleur et la forme, laisse supposer le désir d'une création nouvelle. Gaby recrée métaphoriquement sa relation avec sa mère.

Par les métaphores les clientes ont recréé un bien-être déjà connu. Ces métaphores font revivre la relation qu'elles entretenaient avec leur mère, la source de leur existence.

5.7 La métaphore, réplique des besoins spirituels.

La relation à la mère implique l'identification primaire de toute personne lors de son jeune âge. En même temps que l'identification, la projection est mise en cause tel que soutenu par Mélanie Klein (1968). À cette projection s'ajoutent des mécanismes de fuite qui entrent en jeu soit pour éviter une décharge agressive contre autrui ou soi-même. De toute manière, le but de la fuite demeure la protection du "bon objet" intérieur et extérieur et justifie le refuge suggéré par Burgos (1970). Une image nourricière ré-évoquant l'enfance du sujet peut être un refuge vers le bon objet extérieur. Pour Mary, ce bon objet est maintenant le recours à la société qui l'aide à vivre, entre autres le soutien financier et les soins psychologiques. Quant au refuge vers le bon objet intérieur, il est possible que le renoncement à l'idéal familial ait conduit Mary à la sublimation, vers la religion. Cette dernière possibilité est appuyée par Kristeva (1987) qui préconise alors une identification imaginaire.

La croix au cou de Mary dans l'auto-portrait A-I et celle de l'église dans l'après-midi à la campagne A-VI permet cette identification imaginaire. La référence à la croix sollicite une participation dans les souffrances du Christ, un espoir de salut. À partir de cette identification, Mary possède un symbole qu'elle recrée dans son dessin. La croix permet, selon Kristeva (1987): "de vivre sa mort et sa résurrection jusque dans son corps physique" (p.145), en

s'unifiant dans son imaginaire et aussi réellement au Christ. Par son attachement à la foi chrétienne, Mary porte le flambeau de la gloire et de l'espérance. Sa foi devient donc l'antidote de sa dépression.

Il se pourrait aussi que l'image de ce "bon Père" soit la mémoire de la figure paternelle sorti du pays des identifications primaires. Pour des raisons individuelles, nous rappelle Kristeva (1987): "Si la dynamique de l'identification primaire de l'enfant est mise en difficulté, seul persiste le sens profond que représente la croix c'est-à-dire: la coupure, la discontinuité, la dépression" (p.146). La recherche des besoins spirituels serait donc une compensation; l'idéalisation paternelle déçue est sublimée.

En ce qui concerne Gaby, le retour constant aux endroits où vivait sa famille remémore ce qui protégeait le bon objet. Cette insistance à recréer le lieu familial, refuge vers le bon objet extérieur, est en somme une sublimation faite à partir de l'affection qu'elle recevait et de celle qu'elle rendait à ses parents en leur prodiguant ses soins et son support monétaire. Cette impression de bien faire satisfaisait le bon objet intérieur. Ses besoins spirituels étaient ainsi comblés jusqu'à ce qu'ils décèdent. Son bien-être extérieur est maintenant assuré par la société. Son bon objet intérieur a été ébranlé. Gaby doit trouver d'autres objets de sublimation. Sur ce point, il faut souligner sa joie à créer l'arbre ordinaire B-X. La création du nouveau symbole répond à une

force du moi. Cette exploration l'amènera peut-être vers des horizons qui sont pour elle encore insoupçonnés.

L'IMAGE MÉTAPHORIQUE DU MALADE BIPOLAIRE

Chap. 6 Le message des images

6.1 L'image, matériau thérapeutique.

Afin d'enrichir la thérapie, nous allons essayer de cerner les points solides. À travers les projections picturales et malgré le dédale où nous engageant les clientes, nous tenterons même de valoriser ces points forts. Chacun d'eux sera considéré comme un matériau thérapeutique et par conséquent un atout précieux à rattacher à la force du moi. Mais le thérapeute devra se souvenir que ce point fort est souvent sous l'influence de la métaphore.

Les premiers dessins orientent habituellement la démarche thérapeutique. Au cours de la première séance, Mary parle de sa famille en exécutant son dessin. Elle dit que ses soeurs se défendent beaucoup mieux qu'elle. A l'examen du dessin, elle offre pourtant un portrait ambitieux, presque irréaliste car, à première vue, il est flamboyant. Au second regard, on note un manque d'énergie, une instabilité. L'espace blanc qui entoure le personnage ne répond plus à cette brûlante couleur de rose soutenu. La brillance dont elle voulait se

doter devint un bluff, une ambition narcissique. K. Machover (1953) donne son interprétation d'un personnage très gros placé au milieu de la feuille et suspendu dans l'espace. Textuellement la voici: "Lack of insight, unjustified optimism, a low level of energy and basically, a lack of secure footing are some of the psychological correlates of this type of projection" (p.90). Cette interprétation, qui se résume comme un manque à gagner, peut aider le thérapeute à se situer sur le point de vue psychologique de son client.

À cette instabilité émotionnelle perçue dans le premier dessin de Mary s'ajoutent les contradictions des dessins suivants. Dans la recherche d'une maison à louer A-V, le rapport entre le rouge et les différents symboles illustrés par cette couleur est pertinent. Le rouge est visible dans l'arrêt, la pancarte "à louer", la porte et la cheminée. L'image est lue et comprise ainsi par l'art-thérapeute: arrêt/non, à louer/oui, porte/espace fermé, cheminée/espace ouvert. Ces contradictions, incluses dans le même dessin, peuvent signifier une ambivalence. Si des messages sont transmis par la métaphore, il est possible de confirmer une lacune dans la perception de l'image de soi surtout au niveau de son affirmation. D'autres dessins prouvent cet avancé puisqu'on y retrouve des contradictions et donc des éléments qui surviennent sans raison apparente et qui n'aident en rien la description de la scène. Dans la course au dépanneur A-III, qui dépeint une scène d'hiver, des fleurs estivales sur le bord du trottoir côtoient l'escalier glissant. Dans la fête des neiges A-IV, les otaries des eaux

de la Floride se prélassent parmi les sculptures de neige, dans ma joie A-VII, un ciel étoilé côtoie la description d'une belle journée, dans sortie avec ma soeur A-IX, une scène d'intérieur prend place pour illustrer une sortie à l'extérieur du foyer et enfin, dans ma demeure A-X, une vue de face et une vue de haut forment l'esquisse d'une même maison. Cette ambivalence ne donne pas un point de repère stable à l'art-thérapeute. Il serait téméraire de fonder la thérapie sur un manque comme on ne peut accrocher un bateau à un quai problématique. Il faut donc un point clé afin de soutenir la thérapie. Les contradictions évidentes à l'intérieur du même dessin n'ont pas été retrouvées dans la production artistique de Gaby. Malgré les difficultés que nous révèlent les images de Mary et aussi celles de Gaby nous tenterons d'y trouver un point d'ancrage thérapeutique.

On pourrait interpréter la rigidité du schéma corporel de Mary comme une défense contre le relâchement d'un état émotionnel ou une protection contre l'environnement menaçant. La ligne de contour effectuée autour du personnage se voudrait donc un écran face à son entourage, ce qui confirme son isolement et par le fait même sa souffrance. Les constructions à angles, droites ou obliques, indiquent aussi une réaction énergique de défense contre l'insécurité et en même temps un désir de stabilité. La retenue, le contour, l'écran et en somme les réactions rigides semblent pour Mary être gérées par un système d'auto-défense.

Dans les dessins de Mary, la rigidité a pour contrepartie, l'agressivité. Lorsque Mary décrit l'hostilité du dépanneur A-III par les cheveux hérissés et les "postillons" sortant de sa bouche, le thérapeute peut présumer un débat où coupable et non coupable sont mis en cause. Pour être coupable, il faut avoir rencontré une accusation ou une menace face à un crime quelconque. Ce sentiment, né d'une puissance accusatrice, oblige l'accusé à se voir du point de vue de l'accusateur, et n'arrive qu'en raison des mécanismes de projection. La projection permet à Mary de se délivrer d'un sentiment de culpabilité ou même des soupçons qu'elle peut entretenir à son propre égard en projetant la faute sur le dépanneur.

C'est à ce moment qu'il est possible de percevoir chez elle une fuite de ce sentiment de persécution. A cet égard, les personnages où elle s'identifie visuellement en suspension, seraient à chaque fois une tentative de fuite dans l'espace réel. Plus encore, les fuites se multiplient dans les souvenirs d'enfance de l'arbre de Noël A-II, dans le monde de rêve de la fête des neiges A-IV, dans la vertu qu'elle attribue à la prière et au monde religieux A-VI, dans la description de sa joie A-VII, dans le plaisir de la chanson qu'elle signifie par les notes de musique lors de son dernier auto-portrait A-XII. Ces fuites peuvent être des actions salutaires qui l'aident à vaincre la dépression et maintenir une stabilité émotionnelle. Les souvenirs d'enfance, la rêverie, la prière, la joie, la musique provoquent des états d'âme qui entretiennent parfois la santé mentale.

Il est certain que la petitesse des bras dans le schéma corporel permet au thérapeute d'entrevoir une sorte d'impuissance. Les bras courts peuvent aussi signifier une réaction de défense ou un état de vulnérabilité ce qui n'est pas synonyme d'impuissance. Mary a peut-être l'impression d'avoir beaucoup donné et de peur de connaître d'autres déceptions, elle raccourcit ses visées. Serait-ce vraiment un handicap ou simplement une restriction qu'elle se formule, entre autres celle de ne plus se laisser abuser. D'ailleurs, dans un effort pour s'affirmer en ce sens, elle décrit dans la course au dépanneur A-III comment elle n'a pas accepté que le vendeur lui demande plus que le prix exact qu'il devait recevoir. Dans le même dessin, Mary ne prend pas les remarques du propriétaire à l'effet qu'elle marche "trop fort" et en retour elle lui rétorque de s'occuper de l'escalier "très glissant". Marcher implique un contact avec le plancher et glisser implique une perte d'équilibre. Très et trop indiquant un surplus, la retenue devient un moyen efficace de prévenir les abus qui surviennent dans l'un ou l'autre état de la maniaco-dépression.

Dans le cas de Gaby, la progression des séances dénote une affinité pour les formes géométriques. Les couleurs, tantôt pures tantôt mélangées, dévoilent un message qui n'est perceptible que si on y prête une attention particulière car il faut y ajouter sa participation verbale ou corporelle. Le premier dessin de Gaby est déjà révélateur. À première vue, le maquillage de l'auto-portrait surprend car la cliente n'en porte pas. Pour le thérapeute, le

questionnement débute en rapport avec le désir de faire miroiter une image irréaliste. L'illusion serait un de ses mécanismes de défense. Plus tard, on découvre que les symboles qui nourrissent son imaginaire ne sont que des rêves; la maison, le sapin, l'arbre ordinaire et la robe ne sont pas réels. Ils n'ont peut-être jamais été si fabuleux. Lorsqu'elle regarde les symboles qu'elle a dessinés, elle se rend compte de leur démesure et rectifie verbalement l'image présentée. Comme si elle était portée à fuir la réalité et que confrontée à l'illusion elle pouvait rétablir les faits. Son propre dessin la ramène à la réalité. Il s'agit donc pour le thérapeute d'utiliser cette dynamique. Cette fuite vers l'irréel pourrait être des relents du côté maniaque de sa maladie et donc une fuite de sa dépression. Le processus même de la création de l'image et l'acclimatation à sa propre image devient un point important afin d'appivoiser sa dépression, accepter sa maladie et améliorer sa qualité de vie de façon satisfaisante.

Il est bien évident que des éléments de dépression sont représentés dans les dessins de Mary et de Gaby. Cette présence obsédante est marquée par le blanc, la discontinuité des formes ou l'absence de représentation. Cette absence de représentation rappelle le cheminement que suit l'inconscient pour parvenir à créer les signes. Avant la représentation de l'Objet une période de dépression arrive ne serait-ce que la peur de la perte de l'Objet qui se traduit en tristesse de la séparation, en angoisse de mort imaginaire. Cette mort

représente la scission et véhicule la mélancolie comme un symptôme. La mort est transposée visuellement comme elle est sentie dans l'imaginaire. Incapable de représentation, la mort et par conséquent la dépression se signale, nous dit Kristeva (1987): "telle quelle par l'isolement des signes ou par leur banalisation jusqu'à l'extinction des signes" (p.149). Mais on ne peut parler d'une tristesse aussi intense dans les dessins de Mary et de Gaby. Les dessins révèlent un cheminement qui s'effectue lentement vers une stabilité émotionnelle, toutes les deux présentant des éléments traduisant une énergie dont elles sont capables d'utiliser de façon positive.

Kristeva (1987) rappelle aussi que chez le dépressif le déni signifierait son existence dans le discours détaché du déprimé et chez le maniaque le déni s'accaparerait le reniement de la perte de l'Objet et du symbole en construisant grâce à ce double reniement "des objets érotiques substitutifs" (p.61). On peut certainement constater la véracité de son propos en y associant les opérations de substitutions dont Mary et Gaby faisaient usage dans leurs dessins.

Les contradictions dans le même dessin donnent des indications d'instabilité ou d'ambivalence dans la perception de l'image de soi. Par contre, les lignes droites et les contours indiquent un effort afin de se protéger. Pour la personne qui les utilise, ces gestes graphiques sont essentiels; ils sont des éléments d'auto-défense au même titre que la

projection, la fuite et le déni. Il est important pour le thérapeute de considérer ces éléments comme des points forts déjà existants chez le client et de s'y référer au cours de la thérapie comme étant une force du moi. Ces points repères deviennent alors des matériaux thérapeutiques au lieu d'être vus comme des éléments néfastes pour le client. Les outils fabriqués par l'homme au cours des siècles afin de maintenir sa survie ne provoquent-ils pas autant de scepticisme? Mais remis dans leur contexte, ils deviennent des outils indispensables. C'est ce que nous tentons de démontrer en voulant utiliser tous les éléments que nous découvrons dans les dessins qu'ils soient considérés à tort ou à raison comme bons ou mauvais lorsqu'ils sont identifiés.

6.2 L'image, option métaphorique.

Le thérapeute ne peut reposer sa démarche sur une évaluation qui s'avère négative du point de vue du client. Il se doit de trouver, dans les dessins, une énergie positive, une réalité au bénéfice du client et de la thérapie.

L'option métaphorique permet de recueillir l'énergie positive qui constitue une possibilité d'amélioration du client. Le plus petit fantasme élaboré par celui-ci dans son dessin doit être pris en considération. Il constitue une énergie potentielle et peut-être même puissante sur laquelle le thérapeute peut s'appuyer puisque cette énergie est déjà partie intégrante du client. Si le désir implique une énergie, une action, il faut en tenir compte car il guidera et enrichira le processus thérapeutique.

Dans les dessins de Mary, on note un retour aux origines, la recherche d'un temps primitif. En dessinant l'arbre de Noël entre autres, elle rêve à son enfance. Peut-être même rêve-t-elle à sa première enfance, à un espace privé auquel les détails du dessin font allusion. La canne en tissu rouge entre les pattes de l'arbre de Noël A-II serait un rappel d'un moment passé entre les bras de celle qui en a pris soin. Les boucles d'oreilles cachées dans la boîte ramènent l'observateur à un lieu privilégié, à un endroit sécurisant.

Comment ne pas interpréter, dans la maison à louer A-V, la fumée qui lie visuellement la maison et l'arbre comme un élément toxique, c'est-à-dire la maladie de Mary. À l'intérieur de la maison, la chaleur très forte répandue simulerait l'exaltation ressentie lors des "high" et à l'extérieur de la maison, les branches desséchées de l'arbre figureraient l'abattement des "low", le sentiment invivable. Les éléments dessinés sont des symboles métaphoriques du danger qu'encourt l'expression des émotions présentes dans la maniaque-dépression. La chaleur suggérée par l'évidence d'un foyer à l'intérieur de la maison à louer A-V pourrait aussi être une recherche de chaleur intérieure. Si l'on considère que cette maison n'est pas la sienne, qu'elle est à sa recherche, la métaphore devient encore plus évidente.

À propos de la maladie bipolaire, la rêverie dans d'autres dessins de Mary invitaient déjà à une lecture de ses états d'âme. Les arbres autres que l'arbre de Noël donnent à la fois l'impression d'une joie exubérante par leurs attributs et d'un vide intérieur parce que desséchés. Appartenant à la même personne, l'exaltation et l'abattement sont une double interprétation au sujet d'un objet particulier. Cette interprétation peut être considérée comme une attitude ambiguë et laisser soupçonner un message de mélancolie et de manie.

Mary a illustré des éléments de la terre qui se rattachent aux situations journalières. En attribuant une valeur matérielle à ces éléments, un langage métaphorique devient de plus en plus perceptible. En recherchant l'aspect positif des images, il est à se demander si l'énergie de Mary ne serait pas dans le dévouement pour sa famille (l'arbre de Noël), dans l'affection qu'elle peut donner (maison à louer), dans la foi (une église) ou une nouvelle vision du monde (le déménagement). La métaphore décodée transmet le message d'une certaine force du moi sur lequel nous pouvons compter.

Revoyons l'option métaphorique dans les dessins de Gaby. Les formes géométriques et les couleurs dans les images évoquent un souvenir parental, le fantasme est toujours présent, comme si une distance n'avait pas été acceptée entre elle et ses parents. Nécessairement les thèmes, les différences, les lapsus visuels sont examinés. Les couleurs primaires rattachées au schéma corporel et les couleurs secondaires ou même mélangées des éléments de l'environnement concentrent l'attention de l'art-thérapeute sur l'image du corps, cette mémoire narcissique et interrelationnelle. Les métaphores de désirs, ce retour imaginaire à une fusion parentale, donnent à Gaby l'occasion de récupérer une énergie. Cette énergie retrouvée permet la re-création d'un monde où les besoins émotifs et rationnels de la cliente peuvent être réévalués et satisfaits.

Donner une valeur métaphorique aux éléments dessinés dans un contexte thérapeutique ouvre sur une perspective différente. L'interprétation métaphorique s'appuie sur l'énergie psychologique et potentielle du client et son habileté à créer les métaphores. Partant de ce principe, chaque client les crée selon son expérience de vie et s'en sert suivant ses besoins. La métaphore est plus personnelle mais le message peut être décodé par l'art-thérapeute. La recherche des codes et des messages se différencie alors d'une démarche conventionnelle où les symboles sont rattachés systématiquement à certaines significations ou encore compilés et retenus statistiquement. La "lecture métaphorique" n'éloigne pas le fait que l'art-thérapeute puisse trouver une aide incontestable dans l'analyse conventionnelle des dessins.

6.3 La métaphore, secret intime dévoilé.

L'image est la confirmation de ce qui a modelé psychologiquement le client à partir de la projection de son vécu face à lui-même et à son environnement, en passant par la représentation qu'il s'est formée de son image corporelle. Par des opérations subtilement orchestrées, il transpose ses émotions dans l'espace pictural. L'image fournit ainsi le matériau de la thérapie. L'image fait aussi état du choix et de la qualité de la matière de base fournie par le client. Si l'intimité d'une personne est habituellement réservée, elle l'est aussi dans l'image. Le thérapeute cueille donc les images que lui transmet le client sous un langage métaphorique. En soumettant son image, la personne accepte, mais avec une certaine pudeur, que le thérapeute examine avec lui ce jardin intérieur. La métaphore lui permet à la fois de partager et de préserver cette intimité.

Il est aisé de comprendre cette réserve de la métaphore car, qui voudrait au fond crier sur les toits qu'il recherche un espace privé, le sein de sa mère, un temps heureux. Ce qui est intéressant dans l'exploration de la métaphore c'est d'y découvrir l'énergie qui a animé la personne pour la créer. S'il peut "lire" la métaphore, le thérapeute découvre la qualité de la force du moi de son client. Cette énergie ne concerne que la personne qui fait les traits ou les marques sur la feuille. La métaphore ne peut, par le fait

même, correspondre à aucune autre personne à cause de l'intimité préservée par le client.

Cette intimité, jalousement gardée, est d'ailleurs repérable dans l'image. L'omission des oreilles lors de la première séance de Mary permet au thérapeute d'interpréter ce lapsus visuel comme une métaphore. La relation n'étant pas tout à fait établie il est possible de présumer qu'il était trop tôt pour "prêter l'oreille". C'était pour elle une façon de créer la distance. Cette même métaphore revient à travers la substitution du schéma corporel par les bonshommes allumettes. Ces personnages étrangers à sa famille peuvent révéler, dans un sens, qu'elle envisage d'entretenir une distance face à eux.

Le rapprochement pourrait naître du partage de l'intimité. On peut l'évaluer dans les dessins de Gaby. Le langage visuel permet de voir le rapprochement de deux éléments identiques. Les deux sapins B-XI se touchent visuellement à la base. Le thérapeute peut aussi percevoir le rapprochement de façon métaphorique. Cette énergie, située dans un contexte thérapeutique, crée des symboles nouveaux. Le rapprochement avec l'environnement est vital pour l'être humain et Gaby tente l'expérience visuellement, ce qui l'entraîne par la suite à réunir le schéma corporel et des éléments de l'environnement dans le même dessin. Lors du dernier auto-

portrait B-XII, des arbres côtoient le schéma corporel. Autour d'elle, un nouveau champ se concrétise. Grâce à la métaphore, l'image donne lieu, comme dans le cas de Mary, à la récupération d'une énergie qui permet de faire avancer la thérapie vers une avenue prometteuse.

6.4 Autres domaines à explorer.

Il faut rappeler que la métaphore dans les images des clientes maniaco-dépressives qui se sont prêtées à cette recherche a été mise en relief seulement après la thérapie. Il y aurait intérêt à ce que, ultérieurement, les dessins, formes, traits, couleurs sélectionnés par le client, leurs substitutions, leurs similitudes, les différences et les constances soient pris en considération immédiatement à partir de la première séance de thérapie. Guidé par les métaphores de liberté, de lieu secret, de désir, de rêve et de besoin que ces opérations graphiques transportent, le thérapeute sera alors en mesure de comprendre plus vite le message du client et le dialogue sera avantagé au cours des séances subséquentes.

Lors de l'exploration du travail présenté par les deux clientes il ressort que les couleurs primaires et secondaires révèlent certains éléments thérapeutiques. Il serait intéressant de découvrir ce qui serait advenu dans la présentation de l'image si nous n'avions pas offert la couleur brune déjà préparée. Pour ce faire il faudrait donner une gamme plus élaborée de couleurs primaires et secondaires à un groupe; à un autre groupe nous lui donnerions la possibilité d'utiliser cette même gamme en y ajoutant toutefois les couleurs tertiaires et la couleur brune. Cette distinction permettrait d'éprouver la méthode d'évaluation des images suggérée dans notre

recherche et en particulier l'utilisation des couleurs primaires et secondaires versus les couleurs tertiaires allant jusqu'au brun.

Attendu que la majorité des dessins étaient figuratifs, il était plus facile d'associer les images avec l'environnement du client. Un autre domaine à explorer serait peut-être celui de l'analyse du travail d'une personne employant exclusivement des formes abstraites ou présentant des dessins en majorité non-figuratifs. Ceci permettrait de découvrir les liens avec l'environnement.

Il faudrait aussi voir si les contradictions attribuables à la tristesse et à la joie, caractéristiques à la maladie bipolaire, se retrouvent plus facilement à travers l'image dans le cas de cette maladie. Le fait de les avoir retrouvées dans la maladie bipolaire n'est-il qu'un concours de circonstances? Des contradictions peuvent-elles être repérables au cours d'autres maladies et signifier des messages différents?

CONCLUSION

À première vue, l'ensemble des dessins invite l'art-thérapeute à questionner l'importance du personnage dessiné par la cliente et aussi la détermination de cette dernière à élaborer d'autres éléments dans la composition, à répéter certains motifs ou à s'en abstenir. L'examineur s'arrête en plus sur les modifications apportées au cours des séances et enfin il note les caractères particuliers de la ligne, de la couleur ou de la figure représentée. Ces moindres détails le conduisent inévitablement à une meilleure connaissance de la personne qui demande de l'aide.

Les questions jaillissent. En fait, l'auto-portrait et ensuite les autres dessins des deux clientes se réfèrent à l'image de soi. Le dessin est-il la traduction d'une identification perturbée par une mère dominatrice? Le dessin se veut-il une image plus valorisante? Y-a-t-il soif de gloire, besoin de gratification, fuite du monde intérieur pour une réalité superficielle? Cette énergie déployée à faire refléter une image plus souhaitable tente-t-elle de combler un vide intérieur? L'image cache-t-elle une recherche d'affection, d'attachement, de respect? L'ordre que les clientes tentent d'établir entre les différents éléments de leurs dessins témoigne-t-il de leur effort pour plaire? La répétition des motifs serait-elle le reflet, de leur entêtement, de

leur persévérance ou de leur fermeté? En somme la propreté des dessins reflète-t-elle leur conscience du devoir? Les réponses s'élaborent à la lumière d'une étude approfondie du matériel obtenu lors des thérapies respectives.

Dans cet exposé, nous avons soumis une réflexion sur le travail artistique de deux clientes maniaco-dépressives en état d'équilibre soit quelques années après la dernière période qui avait obligé une hospitalisation. Il a été démontré que le dessin permettait aux clientes de projeter leur histoire, leurs identifications et leurs conflits par le biais de l'image du corps qui s'en dégagait. Afin de faciliter la lecture des dessins, cet instrument d'action et instrument d'inter-action au monde extérieur fut mis en relation avec les observations de certains critiques littéraires ainsi que de quelques psychanalystes. Mais nous avons surtout conduit l'exploration vers une méthode subtile de communication dont se serviraient les clientes. Reconnaître les signes qui semblent avoir un sens pour elles permettrait à l'art-thérapeute d'y faire reposer la thérapie. Sans contredit, il s'agit de repérer la métaphore.

La sémiologie propose de donner un sens à la lecture d'un poème et nous avons tenté de faire de même à l'analyse du dessin. Se basant sur l'imagerie littéraire, Bachelard insiste sur une image positive en donnant des

valeurs d'agressivité et de courage à l'image matérielle. Cette avenue ne s'éloigne pas de l'analyse psychanalytique puisqu'il a été démontré que la maniaque-dépression fluctuait entre des périodes d'hyperactivité et un sentiment de nullité. La force du moi peut donc être évaluée en rêvant à la force et aux vertus des matières dessinées. Weber propose de trouver des indices, des motifs constants. Nous avons constaté alors que les éléments de l'environnement constituaient la majorité des symboles choisis. Nous avons relevé des images de refuge à travers le dessin de l'arbre tel que proposé par Burgos. Ceci nous a invité à questionner la relation du moi au monde extérieur. Starobinski pour sa part nous a amené à évaluer la position affective de celle qui avait fait le dessin par rapport à ce qu'elle avait représenté.

Comme le prévoyait la psychanalyse nous avons relevé une faiblesse du moi, un sentiment de culpabilité et une certaine hostilité qui se traduisent dans les dessins. Le problème des malades maniaque-dépressifs semble se situer au niveau des besoins narcissiques. Des éléments de fuite de la réalité furent décelés dans les deux cas, ce qui pourrait confirmer la théorie de la négation des sentiments de dépression, donc compensation face à la défaillance du bon objet. L'ironie visuelle nous en laisse des indices. La projection dans les dessins nous donne l'image que la personne s'est faite de son corps propre en rapport avec son monde extérieur et ceci depuis le

début de son existence c'est-à-dire depuis la période d'identification. Cette scène imaginaire, le dessin, devient un fantasme comme nous l'a rappelé Kristeva. Ce rêve est relié à la métaphore de désir: désir de combler les besoins narcissiques non satisfaits dans l'enfance.

La nostalgie de la relation parent-enfant repérée aussi dans les dessins répond aux inconvénients perçus dans l'enfance tels que la menace d'abandon, le besoin de support et de gratification comme il a été mentionné dans la partie théorique. Les besoins narcissiques non satisfaits entraînent la dépression ou l'euphorie, mais dans la maladie bipolaire les troubles de l'humeur sont accentués et la personne passe cycliquement d'un état à l'autre. Nous avons par contre retenu le fait que les clientes n'étaient pas en crise lors de la thérapie.

S'il est possible de déceler, à travers l'image du corps, les désirs, les affects, le seuil de tolérance et les mécanismes de défense du client, il a donc été possible d'explorer son image afin de découvrir un véritable point d'appui thérapeutique. L'image métaphorique soumise à l'art-thérapeute procure une lecture indissociablement liée à la dynamique de son client. L'image métaphorique fournit en définitive un point d'ancrage solide pour démarrer la thérapie car l'expression du client ne peut se comparer avec aucune autre personne. La façon subtile d'utiliser la métaphore est

personnelle, bien que les mêmes formes et les mêmes symboles puissent être utilisés par d'autres personnes.

En présentant dans un dessin des éléments qu'il connaît, le client donne au thérapeute l'accès au contenu visuel de son organisation spatiale. Le contenu latent, pour sa part, contient des codes et des messages. Afin de faciliter la lecture de l'image, l'art-thérapeute doit analyser le matériel visuel transposé sur la feuille à dessin par une sélection (personnages, arbres, maisons, objets de l'environnement, etc.) et une substitution par similitude en tenant compte des signes qui ont un sens opposé (différences) et des sens voisins (constances).

Les symboles organisés dans l'espace pictural donnent naissance à un autre monde par sa capacité associative au passé, au présent, aux expériences et aux tendances du sujet. Dans le contenu latent se trouvent les symboles métaphoriques. Averti des possibilités métaphoriques de l'image picturale, l'art-thérapeute peut alors "lire" le message contenu dans celle-ci. La métaphore devient à ce moment le mode de communication privilégié, intime et secret avec son client.

Ainsi nous avons pu relever, grâce à l'image du corps, que pour Mary, le contact avec les autres est difficile et que Gaby s'efface au contact des

autres. Le message secret sous-jacent était que Mary se protégeait par une certaine retenue pour éviter d'être blessée et que Gaby, malgré la distance qu'elle laisse voir, s'achemine vers une mobilité que nous avons sentie dans le dessin.

La substitution des éléments révèle chez Mary une maîtrise de sa situation; les symboles faisant référence à la chaleur, à la force des métaux et à leurs vertus, tout comme les symboles de refuge nous incitent à penser que Mary a un certain contrôle sur sa maladie. Le thérapeute doit encourager cette perspective en appuyant sur les éléments qui intéressent son client, ce qui renforcera ses besoins narcissiques non comblés et atténuera l'ambivalence face à la perte des choses ou des êtres qu'il aime.

La modification des couleurs et des formes géométriques chez Gaby nous invite, pour sa part, à encourager ses tentatives de rapprochement pour renouveler l'expérience d'adaptation dans l'espace où elle évolue. Dans les deux cas, le travail artistique leur permet de confronter elles-mêmes leurs aspirations et la réalité. Le dessin leur renvoie une image concrète; elles peuvent s'auto-évaluer et estimer elles-mêmes si leurs désirs sont compatibles avec la réalité afin d'éviter d'être emportées vers une fuite de cette réalité.

La figure de style, le lapsus visuel, le rêve éveillé sont des fantasmes qui se réalisent dans les métaphores, nous disait Cariou. Si le thérapeute peut rêver la terre et ses éléments, il pourra avoir une idée du dynamisme de son client, de sa force de volonté. Rêver les formes et les couleurs permet au thérapeute de déceler les lieux sécurisants de son client, les endroits et les situations où la peur n'existe pas, où une affinité se forme. L'arbre dans ce cas est révélateur. Il nous a permis d'imaginer les sensations et les réactions des clientes face au milieu environnant. D'après Mauron, les images de la nature sont des rêves narcissiques. Mary et Gaby nous ont rappelé métaphoriquement la pureté maternelle en offrant la couleur bleue, le ciel et l'eau, les fleurs et la nourriture. Nous avons vu dans ces symboles l'intention d'identifier l'objet de désir. D'autres symboles cachaient la métaphore de désir en donnant des scènes imaginaires soit par le manque qui y était laissé ou par les truquages employés. Ceci nous invite à croire que la métaphore préserve quelque chose de sacré pour la personne.

Dans les deux cas observés, une nostalgie d'un temps heureux s'est révélée. Mais la métaphore fait revivre cette relation idyllique. La projection dans les dessins permet cette fuite pour protéger le bon objet sous la bannière de la métaphore. La métaphore permet de réaffirmer les besoins spirituels et de recréer le refuge qui maintient la sécurité émotionnelle et affective.

En tant que matériau thérapeutique, la métaphore nous a permis de déceler chez Mary une ambition narcissique, une instabilité émotionnelle, une réaction énergique et un désir de stabilité, de l'agressivité, de la projection, la fuite du sentiment de persécution et une retenue. Chez Gaby nous avons repéré une tendance à l'illusion comme mécanisme de défense contre des éléments de dépression; par contre la présence d'éléments d'énergie positive, comme les opérations de substitution, démontrent une possibilité de vaincre la dépression. Chez elle, les lignes droites et les contours sont des outils indispensables d'auto-défense au même titre que la projection, la fuite et le déni.

Les images font état autant de la joie que du sentiment de vide intérieur. Mais ces sentiments n'ont été qu'effleurés au cours de la thérapie car les clientes ont centré leurs discussions sur les scènes réelles qu'elles avaient illustrées. La métaphore est restée pour elles un secret intime mais nous avons projeté une lumière nouvelle sur les personnages et les éléments de l'environnement que ces deux clientes ont voulu nous offrir.

RÉFÉRENCES

Anzieu, Didier. (1980). Les méthodes projectives. Paris: P.U.F.

Arieti, Silvano & Bemporad, Jules. (1978). Severe and mild depression: the psychotherapeutic approach. New York: Basic Books.

Arthus, Henri. (1949). Le village, test d'activité créatrice. Hartmann.

Bachelard, Gaston. (1947). La terre et les rêveries de la volonté. Paris: Corti.

Baudelaire, Charles. (1972). Les paradis artificiels. Librairie Générale Française.

Beckham, E.E. & Leber, W. (1985). Handbook of depression. Illinois: Dorsey Press.

Bellak, Leopold. (1952). Manic-depressive psychosis and allied conditions. New York: Grune & Stratton.

Briley, M., Fillion, G.. (1988). New concepts in depression. London: Macmillan Press.

Burgos, Jean. (1970). Le refuge, cahier du centre de recherche sur l'imaginaire. Paris: Circé.

Buck, J.N.. (1966). The House-Tree-Person technique: revised manual. Los Angeles.

Cariou, Marie. (1973). Freud et le désir. Vendôme: P.U.F.

Dolto, Françoise. (1984). L'image inconsciente du corps. Paris: Seuil.

DSM-III, Training guide. (1981). NY: Brunner/Mazel, Publishers.

Durand, Gilbert. (1984). Imagination symbolique. Paris: P.U.F.

Fenichel, Otto. (1979). La théorie psychanalytique des névroses. Tome II
3^e ed. Presses Universitaires de France.

- Gershon et al. (1982). A family study of schizoaffective, bipolar I, bipolar II, unipolar, and normal control probands. Arch. Gen. Psychiatry. Vol 39. pp. 1157-1167.
- Ginsberg, George I. (1979) Psychoanalytic aspects of mania, in Manic Illness. New York: Raven press.
- Klein, Mélanie. (1968). Envie et gratitude et autres essais. Gallimard.
- Koch, Charles. (1958). Le test de l'arbre. Le diagnostic psychologique par le dessin de l'arbre. Paris et Lyon: Vitte.
- Kramer, E.S. & Lager, A.C. (1984). The use of art in the assesment of psychotic disorders: changing perspectives. The Arts in Psychotherapy. Vol. 11. pp. 197-202.
- Kristeva, Julia. (1987). Soleil noir. Paris: Gallimard.
- Machover, Karen. (1953). Personality projection in the drawing of human figure. A method of personality investigation. U.S.A.: Charles C. Thomas.

- Mahler, M.S. (1966). Notes of the development of basic moods. In psychoanalysis - a general psychology. N.Y.: I.U.P. pp. 152-168.
- Mauron, Charles. (1976). Van Gogh, études psychocritiques. Paris: Corti.
- Monod, Mireille. (1970). Manuel d'application du test du village, technique projective non verbale. Delachaux & Niestlé.
- Nataf, André. (1985). Jung. Paris: M A Éditions.
- Nerval, Gérard de. (1952). Oeuvres complètes. La Pléiade. Paris: Gallimard.
- Pope, G, & Lipinski, F. (1978). Diagnosis in schizophrenia and manic-depressive illness. Arch. Gen. Psychiatry. Vol 35. pp. 811-828.
- Sedler, Mark J. (1983). Farlet's discovery: the origin of the concept of bipolar affective illness. The American Journal of Psychiatry. 140:9. pp. 1127-1133.
- Schou, Mogens. (1989). Lithium prophylaxis: myths and realities. The American Journal of Psychiatry. 145:5. pp. 573-576.

Starobinski, Jean. (1961). L'oeil vivant. Paris: Gallimard.

Starobinski, Jean. (1989). Mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire. Paris: Julliard.

Stora, Renée. (1975). Le test de dessin de l'arbre. J.-P. Delarge: Ed. Universitaires.

Thérien, Gilles. (1985). Sémiologie. Les cahiers du département d'études littéraires, service de publication de l'U.M. Cahier no.4.

Weber, Jean-Paul. (1972). Psychologie de l'art. Vendôme: P.U.F.

Wadeson, Harriet. (1980). Art Psychotherapy. USA: John Wiley & son, Inc.

ANNEXE

Reproductions des dessins du sujet A

et

Reproductions des dessins du sujet B



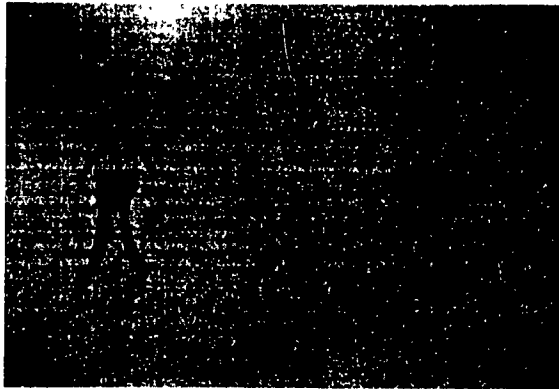
▲ Auto-portrait A-I

pp. 59,60,67,69,81,98,103,106.



▲ L'arbre de Noël A II

pp. 59,66,76,77,86,90,92,98,100,109,114.



▲ Une course au dépanneur A-III

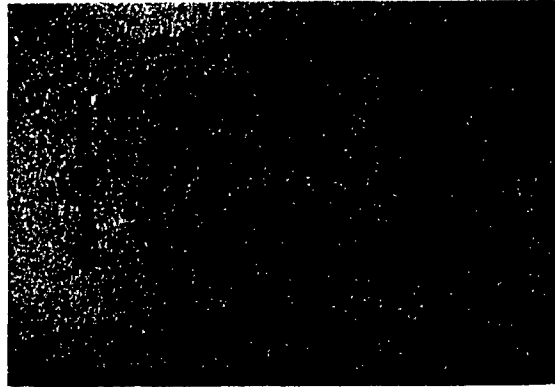
pp. 60,67,78,89,100,107,109,110.



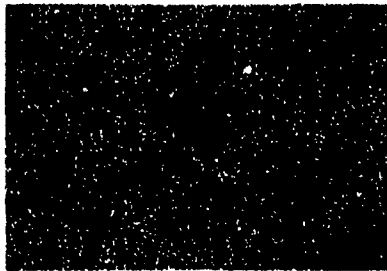
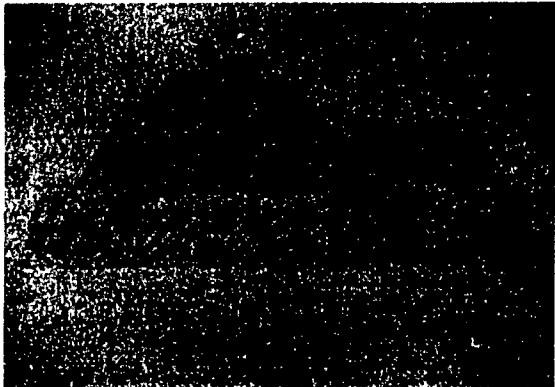
▲ Fête des neiges A-IV

pp.59,76,78,86,92,100,108,109.

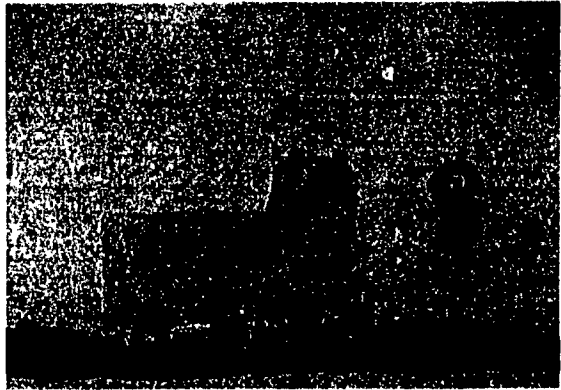
► Recherche d'une maison à louer A-V
pp. 59,66,68,69,70,76,86,90,95,96,
101,107,115



► Un après-midi à la campagne A-VI
pp. 59,66,76,87,90,92,100,103,109.



▲ Ma joie A-VII
pp. 59,68,76,93,108,109.

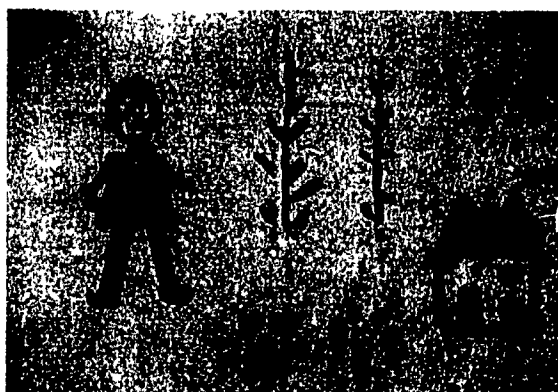


▲ Le déménagement A-VIII
pp. 59,60,66,76,100.

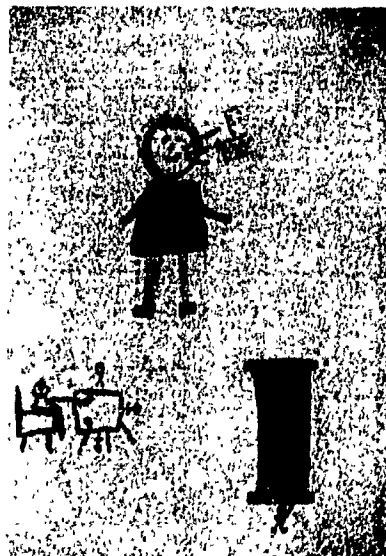
► Sortie avec ma soeur A-IX
pp. 60,67,76,93,101,108.



◄ Ma demeure A-X
pp. 59,76,89,93,108.



▲ La cabane à sucre A-XI
pp. 60,61,67,76,86,93.



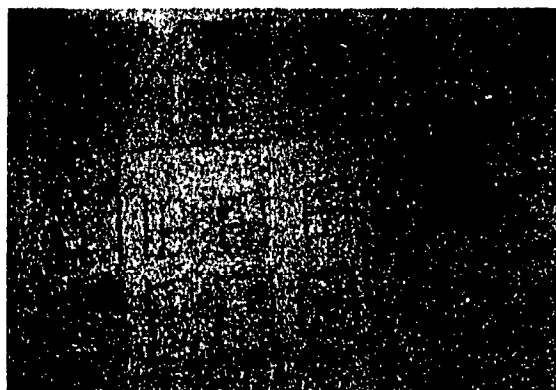
▲ Auto-portrait A XII
pp. 60,61,67,78,109.



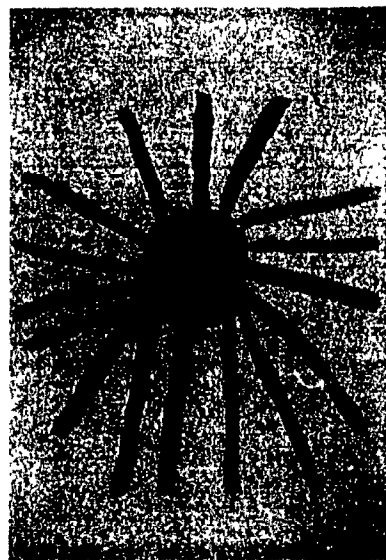
▲ Auto-portrait B-I
pp. 63,64,70,79,82,93,101.



▲ La maison brune B-II
pp. 63,70,71,79.



▲ Notre maison d'été B-III
pp. 63,70,72,79,82



▲ Mes angoisses B-IV
pp. 65,71,73,78,79.



◀ Encore moi
pp. 63,70,79,82.

B V



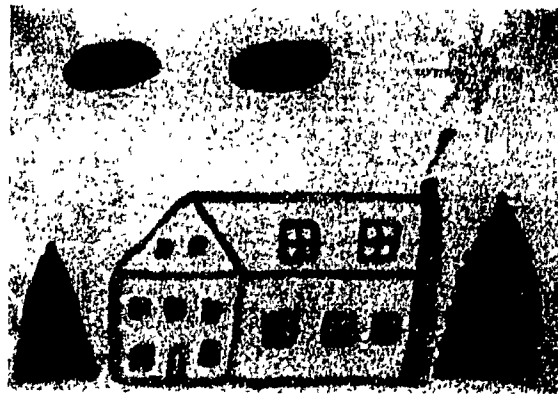
▲ Le lac sous un ciel brumeux
pp. 63,71,73,79,87,93,94

B-VII



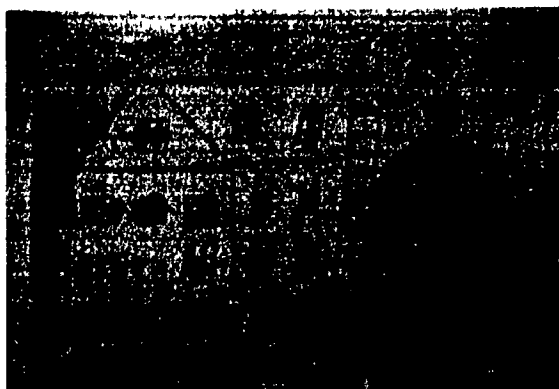
▲ Un sapin bleu
pp. 63,70,72,73,74,79,82,88.

B-VI



▲ Un hôtel dans le nord
pp. 63,70,72,73,79,94.

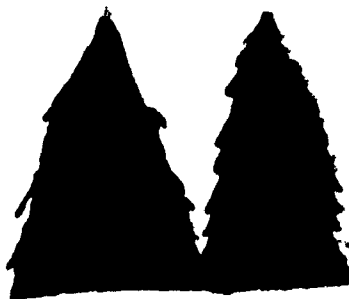
B-VIII



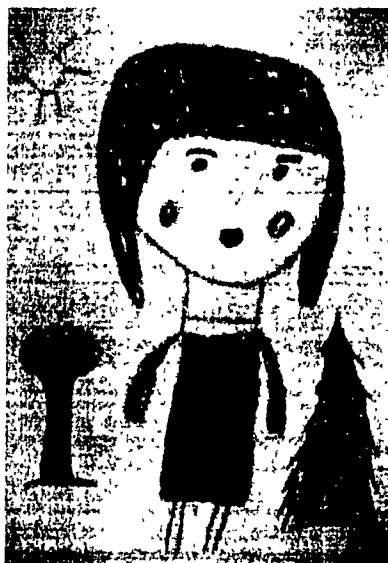
▲ Grosse maison en été B-IX
pp. 63,70,72,73,79.



▲ Un arbre ordinaire B-X
pp. 63,73,79,91,104.



▲ Deux sapins B-XI
pp. 63,73,119.



▲ Auto-portrait B-XII
pp. 63,64,70,71,73,79,91,94,120.