

Modelage et psychose : de la matière brute à sa mise en forme.

Sensorialité, travail de l'archaïque et symbolisation.

Par Béatrice REY

Thèse de doctorat de Psychopathologie et Psychologie clinique

Sous la direction de Bernard CHOUVIER

Soutenue publiquement le 10 décembre 2010

Devant un jury composé de : Bernard CHOUVIER, Professeur des universités, Université Lyon 2
Guy GIMENEZ, Maître de conférences HDR, Université Aix-Marseille 1 Christian GUERIN, Maître de conférences, Université de Nîmes Anne BRUN, Professeur des universités, Université Lyon 2 Patricia ATTIGUI, Professeur des universités, Université Paris 10

Table des matières

Contrat de diffusion . . .	6
Remerciements . . .	7
Avant-propos . . .	8
Introduction . . .	10
De l'origine d'un parcours de recherche à partir de <i>l'originnaire</i> . . .	10
2. Naissance d'un dispositif thérapeutique . . .	15
I. Médiation thérapeutique et processus de symbolisation (méthodologie heuristique) . . .	21
1.1 Du XIXième au XXIème siècle : au croisement de l'art et de la psychiatrie . . .	21
1.1.1 L'art comme décryptage . . .	22
1.1.2 Folie et <i>Gestaltung</i> : l'apport de Hans Prinzhorn . . .	22
1.1.3 De la psychopathologie de l'expression à l'art-thérapie . . .	24
1.1.4 Les travaux de S. Freud . . .	27
1.2 Les pionniers des pratiques de la médiation thérapeutique référée à la psychothérapie psychanalytique . . .	29
1.2.1 Le dessin et le jeu dans la psychothérapie de l'enfant . . .	29
1.2.2 Les travaux de Gisela Pankow . . .	31
1.2.3 Le médium malléable . . .	33
1.3 Les travaux contemporains . . .	35
1.3.1 La symbolisation . . .	37
1.3.2 L'appareil psychique groupal : de l'enveloppe psychique individuelle à l'enveloppe psychique groupale. . .	42
1.3.3 La médiation thérapeutique : quelques points généraux . . .	44
1.3.4 Sensorialité et traces hallucinées . . .	47
1.3.5 La dynamique transféro contre-transférentielle dans les groupes à médiation . . .	50
1.3.6 Les fonctions médiatrices de l'objet : objet médiateur, objet de relation, objet de transformation . . .	51
II. Le dispositif groupal de médiation par la terre (méthodologie clinique) . . .	57
2.1 Les sujets du groupe : l'abord psychopathologique . . .	57
2.2 Présentation du dispositif . . .	64
2.2.1 Le cadre . . .	64
2.2.2 Le statut de la parole dans le groupe . . .	71
2.2.3 Le dispositif en cothérapie . . .	72
2.2.4 Le travail d'écriture, de reprise et d'élaboration dans l'institution . . .	74
2.3 Pourquoi la terre : les propriétés et qualités symboligènes du médium . . .	78
2.3.1 La terre : matière à l'état brut . . .	78
2.3.2 La terre : matière d'émergence psychique. . .	82
2.4 Le travail en groupe . . .	85
2.4.1 Corps, groupe et psychose . . .	85
2.4.2 Le <i>groupe archaïque</i> : laboratoire de l'informe . . .	88
2.5 Problématique et hypothèses . . .	91
2.5.1 La problématique . . .	92

2.5.2 Les hypothèses . . .	95
III. Modelage et première mise en forme de la <i>prima materia</i> de la recherche : le récit du groupe a travers les vignettes cliniques . . .	104
3.1 Louise et l'élection du pâteux comme lieu d'émergence de l'expression sensorielle . . .	104
3.2 Samuel ou « le long sommeil » . . .	107
3.3 Boris et le corps à corps avec le médium malléable . . .	111
3.4 Maria et la mise en pièces de la matière ou l'agonie du morcellement . . .	116
3.5 Ernesto et les miettes agglutinées . . .	120
3.6 Paul : du corps désarticulé au jeu de « badaboum » . . .	122
IV Retour aux hypothèses et constructions . . .	128
4.1. Le groupe dans tous ses états . . .	128
4.1.1 « Ca ne ressemble à rien... » : le <i>groupe éthéré</i> . . .	128
4.1.2 Le <i>groupe pâteux</i> . . .	132
4.1.3 Le <i>groupe en miettes</i> . . .	135
4.1.4 Le <i>groupe conglomérat</i> . . .	139
4.2 Le thérapeute, un interprète en quête de formes ou <i>l'interprétation modelante</i> . . .	141
4.3 Reprise des hypothèses individuelles : les formes issues de la sensorialité . . .	144
4.3.1 Préfiguration de la forme . . .	145
4.3.2 Le pâteux . . .	148
4.3.3 La mise en pièces de la matière : forme effritée-agglutinée et forme morcelée . . .	149
4.3.4 La forme réunifiée . . .	153
4.4 Prolongements . . .	154
4.4.1 De la plaque de terre à une « histoire de peau » : à partir du cas de cas de Victor . . .	154
4.4.2 <i>Une tête pour deux</i> : du magma de la fusion au modelage de la séparation, à partir du cas d'Elsa . . .	159
4.5 La grille de repérage des <i>actes symboliques</i> à travers le modelage . . .	174
4.5.1 Introduction à la grille . . .	174
4.5.2 Description des <i>actes symboliques</i> répertoriés . . .	175
4.5.3 Récapitulation à travers la formalisation de la grille de repérage des <i>actes symboliques</i> et de leurs correspondances à travers le modelage . . .	179
V Conclusions intermédiaires . . .	181
5.1. Le <i>groupe archaïque</i> : des tentacules de la psychose au processus d'individuation . . .	181
5.2. Configurations des processus de symbolisation primaire à travers le modelage : du dedans au dehors, une première possibilité de liaison . . .	184
5.3. Matière terre et médium malléable . . .	187
VI Corps et création . . .	189
6.1 Le processus créateur : du surgissement à la création, le <i>corps de l'œuvre</i> . . .	189
6.2 La chair sublimée . . .	195
6.3 L'art de la sculpture à partir de l'œuvre de Camille Claudel . . .	201
6.3.1 Introduction . . .	201
6.3.2 Enfance . . .	202

6.3.3 La relation avec Rodin . . .	206
6.3.4 La rupture et l'Age mûr . . .	208
6.3.5 La mère « Méduse » . . .	210
6.3.6 Les dernières œuvres . . .	212
6.3.7 La chute et le délire de persécution . . .	213
6.4 Spécificité des processus psychiques en œuvre dans l'art de la sculpture . . .	215
6.5 Eléments pour une conclusion . . .	226
Conclusion générale . . .	229
1. La symbolisation . . .	230
2. La psychose : une affaire de groupe . . .	232
3. Laisser venir les fantômes... . . .	234
Epilogue . . .	238
Bibliographie . . .	239
Annexes . . .	246

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Remerciements

- A Boris, Samuel, Louise, Ernesto, Paul et Maria mais encore Victor et Elsa, qui sont les patients du dispositif thérapeutique présenté dans ce travail et à tant d'autres parmi ceux rencontrés ailleurs. Avec ou sans communication verbale, du tumulte bruyant et parfois halluciné de leurs tourments, ou encore de l'aridité de l'apparent « désert psychique » où ils m'apparaissaient être coincés, chacun m'a appris à devenir psychologue et développer les qualités de patience et d'humilité, de malléabilité et de créativité préalables à toute rencontre thérapeutique.

- A Monsieur le Professeur Bernard Chouvier, qui m'a guidée avec une grande bienveillance à travers ce parcours de recherche, me permettant d'élargir toujours plus l'horizon de mes questionnements par ses apports cliniques, théoriques, ainsi que sa passion pour transmettre et partager son savoir.

- Un remerciement tout particulier à Laure Entresangle, éducatrice spécialisée, qui a bien voulu partager avec moi l'expérience de ce dispositif avec la sensibilité ainsi que les qualités de présence et de réflexion qui sont les siennes auprès de ce public particulier.

- J'adresse un clin d'œil très complice à ma grand-mère Eugénie. Après avoir pratiqué passionnément son travail de sage-femme pendant quinze années, elle avait choisi de devenir kinésithérapeute en institution, auprès des enfants polyhandicapés, autistes et psychotiques. Elle a apprivoisé ces corps souffrants, distordus, aux limites mal ressenties et si peu ancrés dans le réel, modelant de ses mains leurs blessures pour les soigner. Elle m'a surtout témoigné une confiance inconditionnelle et transmis cette émulation passionnée mais non moins rigoureuse dont elle avait le secret, et serait très fière de l'aboutissement de ce travail.

- A Audrey Valade, psychologue et amie de toujours, pour ses précieuses relectures et remarques pertinentes, avec la sensibilité et la singularité de l'attention qui sont les siennes aux personnes autistes et psychotiques, et pour avoir suivi et compris ce parcours.

S. Freud nous indique en 1923 que :

« Rien n'est dans la pensée qui ne fut d'abord dans les sens. »

René Kaës, en 1976, écrit :

« Nous venons au monde par le corps et par le groupe, et le monde est corps et groupe. »

Camille Claudel écrivant à Rodin en 1886 :

« Il me semble que je suis si loin de vous ! Et que je vous suis complètement étrangère ! Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente. »

Avant-propos

Avant d'entrer dans le cœur du sujet de notre recherche et afin de mieux en introduire le propos, il nous apparaît nécessaire d'en préciser brièvement les points d'origine et de souligner qu'il s'agit d'abord et avant tout d'une « thèse praticienne. »

Le travail clinique, dans le moment de la rencontre avec les sujets, et celui propre à la recherche dans le cadre de l'université se sont enrichis l'un de l'autre, parfois dans un mouvement d'écho, mais aussi d'interrogation, par la mise en relation et en tension des données propres à chaque champ, permettant la modélisation d'hypothèses, pour un peu presque comme si un sculpteur rencontrait un psychanalyste. Le premier serait un « bâtisseur » qui s'affronte à la matière qu'il modèle (molle ou dure, granuleuse et parfois charnelle), confronté aux lois de la gravitation et à celles du volume dans l'espace. Le second rechercherait en cette matière la substance psychique susceptible de la rendre malléable, subjective et singulière, adressée à un autre qui la transformerait à son tour, donc matière à symboliser, au carrefour de l'intime et de l'universel.

Notre travail porte sur les processus psychiques de symbolisation, au cœur des investigations psychanalytiques actuelles. Au sujet de la symbolisation, B. Chouvier (2002) souligne :

« Ses enjeux dépassent de beaucoup la seule construction théorique, car elle occupe une place privilégiée au sein des pratiques cliniques elles-mêmes. C'est cette liaison étroite entre la recherche élaboratrice conceptuelle et les applications directes de terrain, sous toutes leurs formes, qui me paraît constituer la spécificité de notre démarche commune, par-delà les diversités et les différences »¹.

Lors de mon cursus universitaire, dont l'aboutissement était alors l'obtention du diplôme de psychologue, j'avais développé un intérêt particulier pour les pratiques thérapeutiques qui utilisent des médiations artistiques (en particulier la peinture, mais aussi le modelage, le collage, la gravure, ou encore le théâtre), dans des lieux de soin avec des personnes atteintes de troubles graves de la personnalité (psychoses et états-limites). Ce questionnement trouvait des points d'étayage à travers des expériences de stages, des rencontres avec des praticiens partageant ce même intérêt, des lectures, colloques et conférences. Egalement, il allait trouver des points d'ancrage à travers l'écriture d'un mémoire de fin d'études sur le thème de la peinture utilisée comme médiation thérapeutique avec des patients psychotiques accueillis en hôpital de jour, puis enfin un autre travail, portant cette fois-ci sur le modelage, dans le cadre d'un DEA de psychopathologie et psychologie clinique².

Je portais aussi une attention particulière aux écrits et aux travaux qui traitent de la création artistique, aux oeuvres de certains auteurs, peintres, sculpteurs et plasticiens qui touchent ma sensibilité.

¹ CHOUVIER B. (2002), *Le médium symbolique* in CHOUVIER B. et al., *Les processus psychiques de la médiation. Créativité, champ thérapeutique et psychanalyse*, Paris, Dunod, 286 p, pp. 1-7.

² REY B. (2003), *De l'empreinte au symbole : une architecture du sensoriel. A propos d'un travail de symbolisation primaire dans un dispositif de médiation par la sculpture*, DEA de psychologie et psychopathologie clinique, sous la Direction de Monsieur le Professeur Bernard Chouvier, Université Lyon 2.

Dès lors, le questionnement qui constitue le creuset de ce travail de recherche, s'il ne peut que se « limiter » à la problématique qu'il aborde et traite, a trouvé des résonances dans ce qui l'a « baigné », étayé et élargi.

Ainsi, ce sont aussi des effets de rencontres à travers leurs œuvres avec des auteurs comme Marguerite Duras, Henri Michaux, Antonin Artaud, Samuel Beckett, des artistes tels Camille Claudel, Francis Bacon, Bram Van Velde ou encore Frida Kahlo, et tant d'autres découverts au gré de ces rencontres, qui ont constitué « le lit » du désir de cette recherche.

Dans le même temps, j'expérimentais personnellement et en solitaire la découverte et la pratique de la peinture à l'huile et du modelage.

Mon interrogation au sujet de la médiation thérapeutique en était alors à ses balbutiements, pas encore incarnée. Il faudra que mon intuition prenne forme à travers une matière et une rencontre, et que je trouve un terrain d'exercice me permettant de l'inscrire dans un dispositif thérapeutique.

Cette rencontre va se produire, lorsque mon métier va m'amener à travailler avec des personnes autistes et psychotiques, et c'est ce que nous allons dès à présent aborder.

Introduction

De l'origine d'un parcours de recherche à partir de l'originnaire

Lorsque j'ai rencontré Maria, Boris, Louise, Ernesto, Paul et Samuel, je travaillais comme psychologue dans une institution à caractère médico-social, et il s'agissait alors de ce qui constituera mon premier « lieu d'ancrage » professionnel.

L'établissement accueillait en externat des personnes atteintes *d'une déficience intellectuelle, avec ou sans troubles du comportement* (selon les termes mentionnés par le livret d'accueil et le projet d'établissement). La population était très hétérogène en âge et quant aux troubles rencontrés.

Les premiers instants de la rencontre avec ce public alors inconnu constituèrent un temps d'étrangeté.

Peu avaient accès à la parole, ou alors l'utilisaient sans véritable valeur de communication, sur un mode écholalique ou stéréotypé.

L'équipe qui œuvrait à l'accompagnement quotidien des personnes accueillies réunissait alors une directrice d'établissement, des éducateurs spécialisés, des moniteurs éducateurs, ainsi que des intervenants à temps partiel : une psychomotricienne, un médecin psychiatre, un psychologue.

Le temps de prise en charge à la journée déclinait des activités encadrées par des éducateurs spécialisés.

Soucieuse de saisir la nature des problématiques source d'étrangeté auxquelles je me trouvais confrontée, ainsi que d'envisager en réponse, une possible intervention, je commençais par observer ce qui se déroulait pendant les temps d'interactions, entre les personnes accueillies et les professionnels.

Aussi, après un premier temps de prise de contact, je partis à la recherche d'éléments d'anamnèse ainsi que cliniques, susceptibles de me renseigner sur la nature des troubles de ces personnes. Je consultai leurs dossiers et questionnai ceux qui les accompagnaient.

La lecture des dossiers me renseignait très mal quant aux éléments d'histoire et s'accompagnait d'un sentiment de confusion quant à l'hétérogénéité des troubles : « psychoses infantiles à expression déficitaire », « troubles autistiques », « encéphalopathie congénitale », « retard global de développement d'origine indéterminée », ou encore « dysharmonie évolutive », etc. Du côté de l'étiologie, manifestement rien ne m'orientait, j'étais « dans le vide », et de toute façon, aucune « étiquette ne collait. » Je compris vite qu'il n'y avait rien à chercher de ce côté là.

Quant aux éléments d'anamnèse, les personnes concernées avaient pour la plupart suivi un parcours institutionnel dès leur plus jeune âge (d'abord le jardin d'enfant thérapeutique, puis l'Institut Médico-Educatif, etc.) Cependant, il ne restait que peu de traces de cette histoire. Il semblait que le passage à l'âge adulte ait « effacé », comme pour ne pas en pâtir, l'histoire des troubles des personnes, provoquant un effet d'amnésie de

l'anamnèse... Du côté du personnel, si certains formulaient un questionnement et tentaient d'établir des liens, d'autres, plus anciens, connaissaient les difficultés d'antan posées par les troubles des personnes, et à les entendre « tout allait mieux », le « tout » symptomatique semblant être « rentré dans l'ordre », et ce alors même qu'ils me livraient à travers cette histoire des éléments cliniques importants.

Mais, pour l'instant donc, « rien à faire. » Je décidai alors de partir du moment présent, poursuivant mon temps d'observation, m'imprégnant de l'ambiance et restant à l'écoute tant du discours des éducateurs, de celui de l'institution, que des signes et indices cliniques dans l'expression des sujets.

Prise entre fascination et sidération, j'observais ces personnes. Certaines se balançaient sur elles-mêmes, écholaliques, vocalisant ou poussant des cris, tournoyant dans l'espace comme des toupies, saisissant des objets pour subitement les laisser choir et s'en détourner. D'autres s'en prenaient parfois à leur propre corps (se griffant, se giflant, se tirant les cheveux ou grattant sans fin des plaies qui ne cicatrisaient jamais), d'autres encore étaient figées et recroquevillées sur elles-mêmes comme des enveloppes vides, comme si le cours du temps était suspendu. Certaines s'agrippaient à moi physiquement alors que d'autres semblaient mettre toute leur énergie à faire fi de ma présence et détourner ostensiblement leurs regards.

Je voulais tenter d'être avec elles, mais alors, comment bâtir un pont entre ce monde psychique qui m'apparaissait relever de processus très archaïques et le mien, celui du sujet qui se pense, se réfléchit et peut parler en son nom ?

J'entendais parler de « maintien des acquis », d'organisation d'activités, et relevais assez rapidement qu'il s'agissait d'occuper ces personnes, saisissant que les temps collectifs de transition ou de « rien », lorsqu'aucune activité n'avait lieu étaient redoutables pour tous.

Tous les temps d'accueil ou d'activité avaient lieu en groupe, et à aucun moment ni à aucun endroit, les personnes ne pouvaient échapper à cette exigence collective.

Les activités proposées avaient un caractère éducatif ou social. Elles étaient nécessaires, parfois ludiques ou créatives et proposaient un cadre qui rythmait la journée et la semaine, et procuraient aux personnes accueillies un effet de structuration psychique indéniable.

Néanmoins ce qui m'interrogeait dans le discours de l'institution et de ceux qui accompagnaient les personnes accueillies était cette apparente appétence au « faire ». Il fallait remplir la journée et exiger la concentration, la compétence, la réalisation de quelque chose de visible et palpable de la part de ces personnes qui m'apparaissaient alors comme « dans les limbes.» Impossibilité vraisemblable du « rien » ou du manque (faire une activité sans consigne exigée, se sentir exister...voire être ensemble et ne rien faire...), il fallait travailler à faire accepter leurs différences tout en même temps qu'il fallait les tirer, les rendre semblables à nous-mêmes, à notre monde social organisé.

Par ailleurs, je saisissais aussi dans les temps de réunion la difficulté du côté des professionnels qui les accompagnaient à retracer ou raconter le parcours de ces personnes devenues adultes, comme si la lourdeur de leur déficience et de leurs troubles dont l'expression était souvent stéréotypée enfermait tout le monde dans une « chronicité » (avec un effet de répétition) et les figeait comme des personnes qu'on pourrait croire « sans histoire » (sans enfance, voire parfois sans filiation).

Il est certain que le « sujet déficitaire » entraîne souvent un processus d'anticipation du côté des professionnels, comme si la personne était coincée dans un état, ne pouvait dérouler, déplier sa vie dans un mouvement ascendant qui prendrait appui comme tout un chacun sur des étapes, des épreuves, des processus qui permettent de progresser.

Ainsi la formalisation d'objectifs autour de « l'autonomie », « l'intégration », le « maintien des acquis » apparaissaient-ils dans le discours de l'institution comme une réponse parfois « en miroir », qui viserait à masquer, boucher l'inévitable et impossible identification à laquelle ces personnes nous confrontent.

Si, dans un premier temps, je prendrai part à ce discours, ce dernier me laissera vite insatisfaite. J'avais l'impression de ne pas parler de ce qui m'importait et me semblait essentiel : la difficulté de la relation et la souffrance qu'elle pouvait engendrer.

La question était dangereuse parce que probablement douloureuse de part et d'autre, ou coûteuse à penser pour les membres de l'équipe car elle impliquait de s'extirper de la chronicité et de penser cette dernière. Qu'importe, je décidais de « m'y coller », et de prendre le risque de m'y laisser aller...

Après un temps de franche sidération, j'en suis venue à envisager qu'il y avait peut-être chez ces personnes désignées « handicapées » un déficit moins mental que processuel.

Mais alors, que pouvais-je imaginer pour partager les tourments de ce monde archaïque sans risquer de me faire engloutir et qui ne relève pas du registre de l'agir ?

Face à ce monde qui m'apparaissait plus qu'une régression comme quelque chose « d'informe », je ressentais l'envie de proposer « quelque chose d'autre » en terme de dispositif thérapeutique.

A travers un premier ressenti contre-transférentiel, ces personnes semblaient solliciter ma présence sur un mode corporel et sensoriel, me donnant envie de « jouer » à partir de ma présence (musicalité des mots dans la parole, attitudes corporelles, toucher).

J'éprouvais au début de l'angoisse, mais aussi l'envie de « border », psychiquement mais aussi parfois corporellement, de « me laisser faire » (une personne, à la manière des enfants autistes me prenait la main pour tenter de me montrer ou prendre quelque chose), voire d'envelopper et donner une contenance, de mettre des paroles affectivées sur les manifestations de ce mode d'être au monde à priori « sans enveloppe » ou caché derrière des forteresses.

Il me venait l'intuition qu'il fallait partir du corps, des sensations de ces corps qui semblaient comme diffractés, morcelés dans l'espace, en proie permanente aux effractions ou ne pas s'éprouver au-delà du repli sur soi et des sensations que les sujets se donnaient à eux-mêmes.

Il y avait vraisemblablement une faillite des enveloppes primitives chez ces personnes.

Engager un travail à partir de la sensorialité constitua alors mon « point de départ. »

Mon temps d'observation m'avait permis de relever que toutes ces personnes, quelle que soit l'origine (connue ou méconnue) de leur état de dépendance psychique, manifestaient des troubles appartenant à la psychopathologie des problématiques psychotiques ou autistiques (je reviendrai sur ces éléments cliniques dans la seconde partie de ce travail).

Les regards étaient souvent évités ou plongeaient dans le mien, le toucher faisait effraction ou au contraire le collage « office de relation ».

Il fallait alors trouver un médium nous permettant d'entrer en relation susceptible de créer un écart nécessaire à la rencontre.

Partir du corps, c'est avant tout situer ce dernier à l'interface du soma et de la pensée, interface qui lui confère, en tant que tel, le statut d'objet privilégié de mes réflexions et de ma clinique.

Comme le souligne B. Golse (1999), de l'autosensualité archaïque à l'investissement objectal :

« *it's a long way to go...* » (p 120)³.

Il s'agit d'un parcours qui chemine par l'auto-érotisme et le narcissisme primaire avec des méandres, des détours, des pauses, parfois des allers et retours qui font bien évidemment toute la spécificité de chaque histoire.

Le corps est aussi le lieu source de notre réflexivité et de notre réflexion, ce que nous indique clairement D. Anzieu.

Se toucher, se voir, se sentir, se goûter, s'écouter sont les préalables indispensables avant de pouvoir se penser pensant, acte réflexif par excellence dont on sait le rôle fondateur pour notre psyché.

Mais aucun psychisme ne peut s'instaurer et s'éprouver comme tel sans se donner d'abord à penser à un autre psychisme (il faut un détour par un autre).

Je me trouvais donc confrontée à des êtres qui semblaient en perpétuelle lutte contre l'angoisse d'un « non-être », angoisse du retour d'expériences d'agonies primitives telles qu'a pu les décrire D. W. Winnicott.

Il fallait donc trouver un médium à partir duquel échafauder un dispositif thérapeutique qui me permettrait de travailler sur les modalités précoces des processus de symbolisation.

La terre (l'argile) m'est vite apparue d'emblée comme une matière susceptible d'être aisément manipulée sans injonction de représentation.

Si je décrirai plus loin les modalités pratiques et cliniques du dispositif mis en place (en cothérapie avec une éducatrice), je peux, dans le cadre de cette introduction avancer que dès les premières séances, ce que la spécificité du médium utilisé permettait de présenter touchait au sens de l'inscription du vécu du corps du sujet dans le monde.

L'argile comme médium présente des ressources projectives infinies. Associant le volume à la forme, l'activité de modelage met au premier plan les représentations du corps propre, mais elle permet aussi au sujet qui la manipule de se confronter à un objet en trois dimensions.

Plus que la matière elle-même, ce qui nous intéressera est l'action de modeler, par la mise en œuvre de la sensori-motricité qu'elle permet, « l'image motrice » en quelque sorte. Le modelage fait appel à la sensation, à des perceptions tactiles et kinesthésiques avant la représentation. Le corps de la production qui se modèle n'est pas indépendant du vécu du corps propre du sujet (G. Pankow, 1969, 1981).

Par l'intermédiaire de la matière et à travers l'acte de modeler, nous allons constater que ce qui venait se figurer en termes de traces ou de formes avait quelque chose à voir avec la réactualisation d'éprouvés corporels archaïques et du lien à l'objet primaire. Ces traces corporelles ont trait à la perception, ainsi qu'à la sensorialité, propres à chacun.

³ GOLSE B. (1999), *Du corps à la pensée*, Paris, PUF, *Le fil rouge*.

La matière se donnait alors comme support d'émergence et de figuration aux traces de *l'originnaire* (au sens de P. Aulagnier, 1975).

Il me semblait alors nécessaire de pouvoir questionner et mettre en travail ce qui était ainsi repéré sur le plan clinique, de pouvoir trouver un espace en dehors de l'institution pour saisir ce qui se dégageait de la mise en place de ce dispositif. Sentir que ce que je proposais avait un sens et pouvait s'organiser et trouver une cohérence dans une pensée élit indispensable.

D'autre part, j'avais dans un premier temps, mis en travail ces hypothèses dans le cadre d'un DEA de psychopathologie et psychologie clinique à l'université.

L'hypothèse centrale était alors qu'au sein du cadre-dispositif de médiation thérapeutique en groupe par le modelage de la terre, le travail engagé permettait de dégager un *espace de disponibilité sensitive*. En référence aux travaux de D. Meltzer (1975) sur la dimensionnalité de l'espace psychique (uni, bi, tri et quadridimensionnalité), je proposais que cet *espace de disponibilité sensitive* (propre à regrouper les sensations), permettait aux patients d'expérimenter une aire de spatialité psychique aux qualités particulières. Ces dernières résidaient dans l'articulation de l'adhésivité propre à l'espace bidimensionnel à la possibilité projective de l'espace tridimensionnel.

Entre *identification adhésive* et *identification projective*, l'expérimentation de cet espace (aussi lieu du transfert), permettait au sujet s'y inscrivant un passage de l'autosensorialité à l'auto-érotisme. Etre en mesure de vivre la séparation, puisqu'une enveloppe psychique semblait se constituer, devenait envisageable.

Bien que proposant une mise en travail et une théorisation de ce qui me semblait alors opérant au sein du dispositif, ce travail révélait dans l'après-coup non seulement des failles, mais aussi de très fortes défenses contre-transférentielles à travers un recours aux concepts théoriques tout azimut.

Ceci ne me permettait pas encore de saisir ce qui se déroulait dans l'espace de la rencontre avec les sujets, et surtout je n'avais pas abordé la dimension groupale du dispositif.

A ce stade de mon questionnement, l'objet groupe n'était pas pensable, probablement parce que très angoissant du fait de la lourdeur des troubles des personnes et que j'opposais de très fortes résistances à penser cette question de groupalité psychique interne.

Quelles étaient les interrelations entre l'utilisation faite du médium et l'intersubjectivité à l'œuvre dans le groupe ? Le sujet psychotique déficitaire a-t-il accès à la groupalité interne telle que la définit R. Kaës (1976) ?

Le groupe existait-il réellement avec une dynamique et une vie psychique qui lui étaient propres, ou bien n'était-il que concept théorique, ce qui se déroulait sous mes yeux s'apparentant plus à la coexistence d'individus à l'intérieur d'un cadre donné ?

Par ailleurs, si j'avais questionné ce qui était mis en travail du côté de la sensorialité par le médium, c'était dans le champ des processus de symbolisation primaires, que je tentais tant bien que mal d'articuler aux processus secondaires, qui se révélaient bien étrangers aux mondes psychiques auxquels je me trouvais alors confrontée. Cette manière de penser se révélait frustrante car elle me laissait l'impression de « passer à côté de quelque chose. »

Il me fallait donc « plonger un peu plus profond » avec les mêmes sujets pour questionner ce qui pourrait se présenter (voire se *présentifier* tant l'acte semblera quasi

originaire) comme une figuration et une mise en forme des processus relevant de l'originaire, m'emmenant aux balbutiements de la vie psychique.

Les sujets n'ayant pas accès à la parole, leur vécu s'exprimait et s'inscrivait d'emblée sur le mode de la sensorialité et à travers la sphère corporelle (sensori-motricité).

Quels maux saisir « en deçà des mots », comment mettre en travail ce qui se présentait comme un « déficit » (existentiel, corporel et psychique) pour le patient, à travers le dispositif de modelage en groupe et le lien intersubjectif ?

2. Naissance d'un dispositif thérapeutique

Samuel s'endormait parfois en séance, les balancements rythmiques de son corps semblaient le bercer. Puis il mettait dans sa bouche de petites billes de terre confectionnées par le thérapeute à son intention.

Louise refusait de toucher la terre, gardant ses mains soigneusement cachées sous la bavette de son tablier jusqu'à ce qu'elle découvre la barbotine qu'elle mélangeait rythmiquement, dans une apparente fusion avec la matière.

Maria mettait en pièces la matière, la morcelait frénétiquement en une multitude de petits colombins qui s'éparpillaient sur la table et au sol, jusqu'à ce que le thérapeute lui offre un contenant pour les y déposer.

Ernesto émiettait le morceau de terre pour en reconstituer une forme ressemblant à des roches volcaniques.

Quant à Paul, il se lançait dans un jeu d'assemblage à travers l'emprise forcenée qu'il exerçait sur la matière, empilant les formes jusqu'à ce que cela s'écroule, à l'image de son corps désarticulé et de guingois.

Boris s'agrippait aux éléments d'architecture ainsi qu'aux corps des thérapeutes pour ensuite renifler, jeter ou mettre à sa bouche tout ce qui lui tombait sous la main.

En proposant un support plastique comme médiateur thérapeutique, nous cherchions à produire une résonance d'une autre plasticité, une plasticité psychique qui s'opposerait à la structure rigide du symptôme.

L'argile est un support intéressant car il permet de se placer au centre de la chose corporelle et de sa figuration.

Dans un texte peu connu de S. Freud (le cas de *la boule de pain*), il relate la cure d'un adolescent qui manipule en séance de la mie de pain qu'il cache au début dans sa poche. Il s'agit d'un garçon âgé de 13 ans qui présente depuis deux ans une hystérie grave, cure à propos de laquelle S. Freud écrit en 1901 :

« Une main jouant avec une boule de mie de pain m'a fait des révélations intéressantes.⁴ »

Au cours d'une séance, S. Freud observe que le garçon plonge la main dans sa poche, joue à rouler entre ses doigts quelque chose, retire sa main et ainsi de suite.

A la demande de S. Freud, il montre qu'il tient une boule de mie de pain. A la séance suivante, il apporte un autre morceau de mie et pendant l'échange avec S. Freud, il modèle :

⁴ FREUD S. (1901), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, PBP, 1983.

« [...] avec une rapidité extraordinaire et les yeux fermés toutes sortes de figures. »

Ces dernières attirent fortement l'attention de S. Freud, pour qui les figures modelées incarnent :

« [...] de petits bonshommes semblables aux idoles préhistoriques les plus primitives, ayant une tête, deux bras, deux jambes et, entre les jambes, un appendice qui se terminait en une longue pointe. »

Nous pouvons souligner l'expression d'une souffrance exprimant un rapport au corps sexué par l'intermédiaire du modelage. Celle-ci est de l'ordre du présymbolique, du tactile avant les mots. L'acte de modeler des appendices est une façon pour le patient de mettre en forme et de questionner S. Freud sur la sexualité et l'auto-érotisme.

Pour comprendre l'intérêt du modelage dans la prise en charge des personnes qui présentent des troubles autistiques ou psychotiques en vue d'une meilleure intégration de leur sensorialité dans la construction de leur psychisme, il faut aborder la sensorialité à travers ses fonctions, mises en évidence par la psychanalyse, et tenter un parallèle avec les fonctions possibles du modelage à un niveau psychique.

A partir des processus psychiques de la symbolisation, c'est-à-dire du travail psychique qui fait que « la forme » (*gestalt originaire* selon B. Chouvier⁵), puis « la chose » (matière première), cheminera pour devenir représentation de chose, puis de mot, que se passe-t-il et comment cette opération se décline-t-elle, tant à niveau intrapsychique qu'au travers de la relation intersubjective ? Comment le dispositif groupal de médiation par la terre peut-il nous renseigner au sujet de ces processus ?

Le sujet qui perçoit que c'est la réaction de l'autre à son corps qui rend possible la relation s'inscrit dans une *corporéité* (E. Allouch, 1999). Le recours à des supports d'échange figuratifs n'exclut pas la mise en mots.

Au seuil de la figurabilité (E. Allouch), quelles seraient les directions signifiantes de l'univers archaïque que produit la mise en forme par le modelage de la terre ?

Comprenons comment la prise en compte de la *corporéité* des patients à travers le dispositif participerait d'une part à la reconstruction-interprétation de leur fantasmatique personnelle et nous indiquons d'autre part quelles seraient les configurations de l'image du corps et des enveloppes primitives propres aux patients.

L'activité psychique naît à partir d'un double ancrage somatique (les sensations qui feront corps) et interactif (le détour par un autre).

L'enfant qui vient au monde reçoit des afférences sensorielles et les reçoit d'une manière différenciée.

Nous proposons d'explorer, à travers le modelage de la terre et ce qu'il représente, le lien possible entre le mouvement corporel et le surgissement de « quelque chose de psychique » lorsqu'il est repris par un autre, thérapeute ou membre du groupe, voire adressé à l'un d'eux.

Existerait-il des indices, du côté du modelage, de ce que la personne psychotique vit psychiquement et qui rendrait compte de son vécu corporel ?

⁵ CHOUVIER B. (1997), La capacité symbolique originaires de la dir. de ROMAN P., *Projection et symbolisation chez l'enfant*, Presses Universitaires de Lyon, 188 p. L'autre et la différence, p. 15-25.

La sensorialité et le corps mis en œuvre constituent la « voie royale » pour aborder nos hypothèses.

L'acte de modeler met en jeu la sensori-motricité, dans la relation à l'autre.

Par ailleurs, le double ancrage corporel et interactif des processus précoces de symbolisation confirme l'idée de R. Kaës (1976) selon laquelle :

« Nous venons au monde par le corps et par le groupe et le monde est corps et groupe. »

Nous nous interrogerons donc aussi sur les liens d'analogie que nous pourrions établir entre le travail de la matière et la constitution de l'appareil psychique groupal.

En quoi la matière modelée par les sujets travaille la dynamique de groupe dans ses aspects les plus archaïques pour en faire advenir « un groupe » ?

A. Brun (2007) avance que dans le champ de la psychose infantile et de l'autisme, les médiations thérapeutiques présentent l'intérêt de permettre aux enfants d'accéder aux processus de symbolisation à partir de la sensorialité. La spécificité de ce cadre thérapeutique consiste en effet à proposer aux enfants un travail de mise en figuration, à partir de la sensorialité, tant de la sensori-motricité de l'enfant que des qualités sensorielles du *médium malléable* (M. Milner (1979), R. Roussillon (1991), concept sur lequel nous reviendrons plus en détail).

Nous proposerons, quant à nous, et à sa suite l'hypothèse de *formes sensorielles* qui témoigneraient des processus de « mise en forme de l'informe », *formes sensorielles* obtenues à partir de l'expérience de la matérialité du médium malléable comme modalité des processus de symbolisation engagés à partir de la sensorialité. Cette dernière se déploie à travers l'expérimentation de la matière terre présentée aux sujets au sein du dispositif groupal.

Nous verrons comment le travail de la matière et sa mise en forme par les sujets nous permettront de dérouler un continuum, partant du sujet qui ne touche pas la terre, passant par celui qui la met à la bouche, l'émiette, celui qui la met à plat, pour arriver à celui qui réalise un objet contenant en trois dimensions.

Dans le cadre thérapeutique, les objets modelés apparaissent comme une extension de la sensorialité corporelle et des représentations psychiques leur seront associées.

Par sa dimension symbolisante de la sensorialité, la forme produite, à travers l'imaginaire et les mots qui lui seront associés, permettra de refléter la spatialité corporelle et psychique du sujet, témoignant d'une *spécularisation spatiale* (Bayro-Corrochano, 2001).

Le tactile est le lieu de la relation érogène avec l'autre dans le corps à corps, mais aussi celui de la mémoire corporelle, sensible, par l'investissement psychique de la sensation.

Le modelage pourrait permettre de donner à cette trace originaire laissée par un sujet un autre destin que celui de sa pathologie, sur un mode autosensuel ou auto-érotique.

Dans une première partie, nous nous attacherons à définir et circonscrire ce que nous entendons par « médiation thérapeutique » et présenterons les références à partir desquelles nous avons bâti le dispositif qui est notre terrain de recherche.

Nous avons fait le choix, pour cette partie, d'une présentation chronologique de la revue de question.

Partant des rapports singuliers de l'art et la psychopathologie à partir du XIX^{ème} siècle (de l'art psychopathologique aux travaux de H. Prinzhorn, jusqu'à l'actuel courant de l'art-

thérapie dont nous établirons une revue critique), nous aborderons ensuite les théorisations proposées dans le champ clinique par les praticiens « pionniers » de ces techniques (l'utilisation du dessin dans la psychothérapie de l'enfant avec Sophie Morgenstern, Mélanie Klein, Françoise Dolto et d'autres auteurs, les travaux de Gisela Pankow qui utilise la pâte à modeler dans la cure analytique avec des patients psychotiques, et enfin le concept incontournable du *médium malléable* d'après Marion Milner).

Il nous faudra aussi traiter de la question de la création avec l'éclairage de la psychanalyse, à travers les travaux de S. Freud (cette approche sera brève, car nous traiterons plus amplement de cette question en dernière partie).

Enfin, nous proposerons une revue de question à partir des travaux et recherches contemporains. Dans un premier temps nous introduirons notre propos en situant dans ses grandes lignes la référence au travail psychique de la symbolisation. Ceci nous amènera à considérer et aborder les théorisations au sujet des groupes à médiation thérapeutique référés à la psychothérapie psychanalytique, initiés en particulier par l'école lyonnaise (René Kaës, Bernard Chouvier et à leur suite Anne Brun et d'autres auteurs), mais aussi d'autres cliniciens ayant développé la question et travaillant avec un médium similaire au nôtre ou différent (Patricia Attigui avec l'expression théâtrale, Sophie Krauss avec la pâte à modeler, Fernando Bayro-Corrochano avec la terre). Enfin, nous aborderons la question plus spécifique du concept d'objet médiateur à travers une rapide approche différentielle (*objet de relation*, *objet transitionnel*, *objet de médiation*, etc.).

La seconde partie nous permettra de traiter la méthodologie clinique de notre recherche.

Un premier temps est réservé à la présentation du dispositif ainsi que des sujets auxquels il s'adresse. Nous mettrons aussi en évidence les qualités et propriétés symboligènes de la matière terre.

Dans un second temps, nous exposerons la problématique et les hypothèses de travail sous ses divers angles : groupal, place du thérapeute, puis individuel.

Nous aborderons les processus de métabolisation du sensoriel en figurable dans le cadre de la relation intersubjective groupale. A partir de chaque forme singulière qui émergera pour chaque sujet (en fonction de ce qui se dégage de son rapport au médium malléable) et de l'enchaînement temporel de ces productions, nous interrogerons la dynamique de groupe à l'œuvre dans le dispositif.

Il sera question des notions de groupalité interne et de réalité psychique groupale chez les sujets autistes et psychotiques déficitaires.

L'état de la matière (pâteuse, molle, dure) et la façon dont elle est utilisée, travaillée, s'illustre dans les formes produites dans le cadre-dispositif groupal de médiation par la terre. Ces illustrations nous renverraient aux modalités de constitution de l'enveloppe psychique groupale.

Les formes nous apparaîtraient comme des formes métonymiques et donc résidus de la dynamique de groupe, formes qui tantôt se succèdent dans le temps, selon une continuité propre à la constitution du groupe, tantôt se superposent ou s'opposent dans une simultanéité.

Nous désignerons ces formes métonymiques et découvrirons donc les différents temps de constitution de l'enveloppe psychique groupale à travers le *groupe éthéré*, ensuite le *groupe pâteux*, puis le *groupe en miettes*, et enfin le *groupe conglomerat*.

Dans une perspective plus individuelle, nous avancerons que les étapes de construction des formes dont nous serons témoin et que nous désignerons comme des *actes symboliques*⁶ : empreinte, mise à plat, pétrissage, collage, coupure ou encore mise à la bouche, etc. nous apparaissent comme des représentants des processus de symbolisation précoces. Ces étapes témoigneraient d'une première topologie des processus psychiques ayant trait aux questions des modalités de constitution des enveloppes psychiques et de la représentation dans le rapport à l'objet.

Nous proposerons de répertorier ces différents actes en décrivant une correspondance entre les types de formes (que nous désignerons alors comme des *formes sensorielles*), et les étapes de la construction du Moi-corporel.

Ensuite, nous émettrons une hypothèse ayant trait au médium et à la place particulière du thérapeute dans ce dispositif à médiation. Nous proposerons que, dans ce cadre particulier, c'est à partir de la sensorialité des thérapeutes que s'établit le contre-transfert. Il s'agit alors d'offrir aux sujets une *interprétation modelante*, laquelle utilise comme vecteur la matière pour se déployer.

La troisième partie sera le temps du récit du déroulement des séances et du travail clinique ainsi que de la présentation du groupe à travers les cas cliniques.

La quatrième partie sera consacrée à l'analyse de la confrontation des données avec les hypothèses de la recherche.

Nous reprendrons donc tout d'abord les hypothèses qui concernent le groupe et ses différents états.

Nous reviendrons ensuite sur l'hypothèse qui concerne *l'interprétation modelante* et la spécificité de la place du thérapeute dans un tel dispositif.

Puis viendront les hypothèses individuelles.

Deux autres courts récits cliniques (les cas de Victor et Elsa), traités en dehors du groupe car correspondant à des prises en charge individuelles mais lui donnant un prolongement, viendront étayer et compléter cette approche.

Nous pourrions alors répertorier les différents *actes symboliques* et les mettre en lien avec les *formes sensorielles* qui y correspondent, les étapes de l'évolution de l'autisme infantile traité (selon G. Haag et coll.), ainsi que les différents temps de constitution des enveloppes psychiques. Ceci nous amènera à la formalisation de la grille de repérage des *actes symboliques* et de leurs correspondances à travers le modelage.

Enfin, dans une cinquième et dernière partie, prenant appui sur les éléments résultant de notre recherche, nous proposerons d'élargir notre champ en l'ouvrant à de nouvelles hypothèses ayant trait à celui de la création (en particulier la place du corps dans le processus créateur), et aussi aux spécificités des processus psychiques impliqués dans l'art de la sculpture, à partir d'une rencontre plus « intime » avec l'œuvre et le personnage de Camille Claudel.

Pour terminer cette introduction, il nous semble important de préciser un dernier élément.

Nous avons eu l'occasion de proposer un dispositif de médiation par la terre dans d'autres structures, en particulier dans un Centre d'Accueil Thérapeutique à Temps Partiel

⁶ Nous empruntons la terminologie à B. Chouvier (2007) dans le chapitre Dynamique groupale de la médiation et objet uniclivé, in PRIVAT P., QUELIN-SOULIGOUX D. *Quels groupes thérapeutiques ? Pour qui ?* Erès, p. 19-32.

en psychiatrie de l'adulte, avec des patients psychotiques. Ce dispositif se déroulait en co-animation avec une infirmière, et plusieurs modalités le faisaient différer du premier ici présenté. L'institution étant orientée sur le soin psychique à part entière quant à sa mission, la participation des patients à l'atelier terre se faisait sur indication médicale et était comprise dans un contrat de soin formulé par le médecin psychiatre référent de la structure; des temps de reprise clinique en équipe avaient lieu régulièrement...

Nous aurions pu parler de ce dispositif, voire confronter les deux dispositifs dans le cadre de notre recherche, mais cela ne nous a pas semblé pertinent. Penser la multiplicité à travers deux dispositifs inclus dans deux institutions appartenant à des champs différents aurait pu nourrir notre approche groupale, mais cela s'avérait trop compliqué. Les processus qui s'y déployaient différaient trop (même si certains se recoupaient), ainsi que notre positionnement de thérapeute, cela rendant difficile l'articulation des deux dispositifs, menaçant alors la cohérence de notre pensée.

Nous profitons donc de cette introduction pour préciser qu'il s'agit d'un réel choix que de proposer de parler des sujets « déficitaires ». En effet, la clinique propre à la pratique dans le secteur médico-social avec ces derniers peut être ressentie comme « moins noble » que celle propre au champ du soin et à des sujets qui sont certes atteints de psychose, mais doués de parole et avec lesquels l'identification et l'empathie sont bien plus aisées.

Ainsi, la clinique du sujet déficitaire serait parfois « honteuse ».

Peu de place lui est faite dans la littérature analytique, mais il est vrai que la question du soin est difficile à penser avec des sujets si régressés.

Surtout, les travaux consacrés aux sujets déficitaires s'attachent souvent à une psychopathologie descriptive et formelle (qui rend compte du négatif et du déficit), alors que nous souhaitons, pour notre part, les aborder à partir d'une psychopathologie processuelle.

Sans aucune prétention mais au contraire avec beaucoup d'humilité, ce travail entend donc redonner quelques lettres de noblesse à la place du champ thérapeutique auprès de ceux qui, n'ayant pas la parole et prisonniers de leurs forteresses, et dont le peu d'autonomie et de « constitution psychique » au sens d'une dépendance intense dans la relation à l'autre, sembleraient oubliés ou trop éloignés de cet espace de rencontre.

Les théories auxquelles nous nous référons, ainsi que tout le travail d'élaboration fait dans le cadre des séminaires de recherche de doctorat au cours de notre cursus à l'université se situent dans une perspective psychanalytique.

I. Médiation thérapeutique et processus de symbolisation (méthodologie heuristique)

Il est nécessaire de situer ce que nous entendons par « groupe à médiation thérapeutique » dans un cadre de références précis.

En effet, la création et la psychanalyse nourrissent des liens étroits et trouvent des points de convergence.

Dans les institutions (qu'elles soient psychiatriques, de rééducation ou d'éducation spécialisée), des « ateliers d'expression créative », de « sociothérapie », ou encore des ateliers « d'art-thérapie » (plus récents) proposent un champ expressif à des sujets en mal d'exister.

Au regard de ces pratiques qui foisonnent, quelles sont donc les spécificités, les contrastes et les constantes des « groupes à médiation » tels que nous entendons les pratiquer ?

Existe-t-il des particularités propres à chaque médium utilisé permettant d'en attendre un travail psychique ciblé sur un aspect particulier plutôt qu'un autre ?

Ces caractéristiques spécifiques à chaque médium orienteraient-elles les indications en fonction des troubles manifestes des publics auxquels elles s'adressent ?

Nous proposons de situer notre cadre de référence en trois temps.

Tout d'abord chronologiquement, en restituant succinctement à travers l'histoire de la psychiatrie en Europe ce qu'il en est de la place faite à la création artistique.

Dans un deuxième temps, nous retracerons l'évolution des pratiques et des dispositifs à médiation, de l'utilisation du dessin et du jeu de l'enfant en psychothérapie jusqu'aux pratiques contemporaines.

Enfin, à travers une analyse et une revue de la question plus actuelle, nous évoquerons les modélisations théoriques proposées quant aux constantes retenues dans la pratique des dispositifs de groupes à médiation thérapeutiques référés à la psychothérapie psychanalytique, ainsi que les concepts auxquels se réfèrent notre propos (*médium malléable*, *objet de relation*, *objet médiateur*, *objeu*, etc.).

Nous précisons que nous avons préféré traiter dans la dernière partie concernant plus particulièrement le champ de la création les rapports entre l'art et la psychanalyse.

1.1 Du XIX^{ème} au XXI^{ème} siècle : au croisement de l'art et de la psychiatrie

1.1.1 L'art comme décryptage

Dans une perspective médico-légale, nombreux sont les auteurs qui ont étudié les peintures et les écrits comme symptômes.

En France, Charcot et ses élèves⁷ (1887) en sont les précurseurs.

Ils postulent que la grande névrose hystérique est une affection ancienne dont on peut retrouver les traces iconographiques depuis le VI^{ème} siècle dans des œuvres artistiques qui représentent des possédés démoniaques : Giotto, Uccello, Raphaël, Breughel, Rubens...

Il s'agit d'une sémiologie rétrospective dans une sorte de « contrôle » de l'art par la science, et certains peintres comme Rubens sont magnifiés, sémiologie qui conjugue « l'intuition du génie » à une « rare acuité d'observation. »

La preuve est ainsi donnée de l'attribution fallacieuse de possession démoniaque à ce qui était manifestation d'hystérie, et les œuvres du passé sont comparées aux dessins de Charcot (qui dans sa vie avait hésité entre la peinture et la médecine).

Ainsi, la science finit par avoir le dernier mot.

Notons qu'à cette époque, il est fréquent de faire appel à des artistes pour peindre les portraits des fous afin de repérer les signes d'une maladie.

Géricault peint dix portraits de fous entre 1819 et 1823 à la demande de son psychiatre, le Docteur Georget, afin de soigner sa dépression.

A la fin du XIX^{ème} siècle en Europe, le génie créateur est non seulement associé à la folie, mais il en est même considéré le plus souvent comme l'expression. La médecine de l'esprit, se muant en critique d'art, conduit à une pathologisation outrancière de toute expression créatrice. La production artistique d'un sujet peut, dès lors, apparaître comme un signe avant-coureur et contribuer ainsi à diagnostiquer la folie.

Seules les données biologiques sont à même de rendre compte de la réalisation d'une œuvre d'art et des modalités techniques qui y ont contribué. Forte de ses nouvelles certitudes, la pensée médicale s'applique à dresser le tableau clinique des grandes figures artistiques de l'époque.

Musset est étiqueté comme « dipsomane » atteint, comme beaucoup d'autres, de « psychose dégénérative épileptoïde » (Odinot, 1906).

Baudelaire, selon Lombroso (1903) est pris pour un « criminel né » et Chateaubriand est qualifié par Tardieu (1900) « d'épuisé précoce ».

La liste serait longue (Balzac, Saint-Simon et surtout Rousseau) de ces créateurs que la science classe nosographiquement.

La causalité directe ici établie entre morbidité et créativité est d'ordre idéologique, postulant abusivement l'existence des liens entre structuration psychopathologique et dynamique créatrice.

Si la connexion entre économie psychique et formes de la création est ainsi établie, il importera de la dégager de la gangue idéologique où elle a pris naissance.

1.1.2 Folie et *Gestaltung* : l'apport de Hans Prinzhorn

⁷ CHARCOT J.-M. et RICHER P. (1887), *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, nouv. éd. Paris, Macula, 1984.

Hans Prinzhorn (1886-1933) est médecin psychiatre et historien de l'art allemand. Il étudie et constitue une importante collection « d'art psychopathologique ». Il s'intéresse aux personnes qui créent dans une démarche personnelle et spontanée, n'ayant reçu aucune formation artistique. Il se trouve que ces personnes sont souvent isolées, voire souffrant de psychose.

Ses travaux, cristallisés dans son livre « Expressions de la folie »⁸ en 1922 bouleversent le regard des artistes et de la société sur « l'art des fous » au XXI^{ème} siècle.

Ils influencèrent entre autres Max Ernst et les Surréalistes, ainsi que Jean Dubuffet pour initier sa collection de l'Art brut en 1945.

Il est à noter que la collection étudiée (et regroupée) par Hans Prinzhorn est aussi malheureusement connue pour avoir été récupérée et incluse dans l'emblématique exposition d'« art dégénéré » organisée par le régime nazi en 1937 à Munich et dans d'autres villes.

La collection d'Heidelberg réunit plus de 5000 travaux (Adolf Wölfl, Franz Pohl, August Neter...et tant d'autres). Ses recherches aboutissent à la publication de son livre, une des premières tentatives d'exploration des limites entre l'art et la psychiatrie, entre la maladie et l'expression créatrice.

Il s'intéresse particulièrement à la formation, la naissance des formes dont il donne une conception originale et dynamique dans sa théorie de la *Gestaltung*. Il propose une psychologie de la mise en forme et avance l'hypothèse d'une *pulsion d'expression*.

L'expression renvoie, selon une telle perspective, à une puissance subjective que Prinzhorn dénomme *Gestaltung*.

Vertu inhérente à la psyché, la *Gestaltung* a des capacités libératrices, créatrices et cathartiques, pour peu qu'elles soient mises en œuvre sans entraves ni contraintes.

Selon H. Prinzhorn, l'artiste ou le patient s'exprimerait dans son œuvre, au sens où il s'agirait de faire sortir une représentation ou une signification préalable à la production artistique.

Commentant cette théorie de la *Gestaltung*, dans les œuvres d'art comme dans les productions artistiques de personnes psychotiques, Henry Maldiney (1993) souligne que :

« La forme n'est pas une structure préétablie, qu'elle ne part pas de quelque chose de tout fait [...] La signification se donne avec la forme, elle ne peut pas être transmise dans un autre langage. »⁹

Comme le souligne A. Brun¹⁰, la forme naîtrait de « cette inexistence » (*formlessness*) qu'a décrite Winnicott (concept qui intéressera Pankow qui le reprendra dans son approche théorico-clinique).

La signification d'une production plastique ne saurait préexister à l'œuvre qui la manifeste.

⁸ PRINZHORN H., (1922), *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg ; tr. fr., *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Gallimard, 1984, 409 p., NRF.

⁹ MALDINEY H. (1993), *Art, folie, thérapie, essais de conceptualisation*, in *Actes du colloque de Montpellier du 18 et 19 novembre 1993*, cité par BRUN A. (2010), *Introduction, Le carnet psy, Les médiations thérapeutiques, février, n°142, p. 24-27.*

¹⁰ BRUN A. (2010), *Introduction, Le carnet psy, Les médiations thérapeutiques, février, n° 142, p. 24-27.*

Si les idées de Prinzhorn ont été décisives pour la prise en compte et la reconnaissance de la création des patients psychotiques (et en ce sens son travail est remarquable), elles n'en demeurent pas moins limitées au niveau explicatif. L'évocation de la *Gestaltung* en tant que capacité pour le sujet à générer des formes ne saurait se suffire à elle-même. La description phénoménologique, pour riche et nécessaire qu'elle soit, appelle à une conceptualisation processuelle des phénomènes psychiques en jeu.

1.1.3 De la psychopathologie de l'expression à l'art-thérapie

En 1950, sur l'impulsion du peintre Shwartz-Abris, lui-même malade, le secrétariat d'organisation du premier Congrès mondial de psychiatrie organise à Paris une « Exposition internationale d'art psychopathologique » à l'hôpital Sainte-Anne, à la Sorbonne, et à la maison de santé de Charenton.

Près de 2000 œuvres de 350 malades sont présentées et R. Volmat¹¹ y consacre sa thèse.

La première partie expose le matériel d'études. La seconde le style des dessins et le problème de la forme. Volmat étudie les symboles et les thèmes plastiques, fait la relation de la régression archaïque avec les arts primitifs, puis avec l'art moderne.

A la suite de ce travail, il fonde à Vérone avec Jean Delay la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression (SIPE en 1959) qui favorise la création de la Société Nationale en France (SFPE). Ce courant considère l'œuvre comme un symptôme parmi les autres, susceptible d'être classifié dans une confrontation des documents cliniques, des signes de la maladie, et de la personnalité du malade. La psychopathologie de l'expression s'est attachée à la lecture sémiologique psychiatrique des œuvres de patients (principalement des peintures), l'ensemble se voulant objectif, aboutissant à la constitution d'une « légende » au sens cartographique du terme, parfois fascinée par une scientificité qui serait indemne de projections personnelles...

La SFPE et la SIPE tentent actuellement, après l'avoir récusé fortement, de récupérer le courant de l'art-thérapie qu'ils viennent d'ajouter à leur dénomination.

Nombreuses sont les structures de soin qui proposent aujourd'hui des « ateliers créatifs » ou « d'art-thérapie », que vectorise une démarche expressive et de création qui a des vertus thérapeutiques. Un effet de réparation narcissique certain découle de la construction d'un objet, de son exposition, du mouvement élaboratif que permet la décharge expressive dans l'ici et maintenant.

L'expression renvoie à la décharge des tensions dans l'immédiateté, à une extériorisation émotionnelle qui est recherche de catharsis, orientée vers le geste qui va trouver spontanément une « vérité » dans sa crudité de façon quasi automatique.

Ainsi, ceux qui travaillent dans l'expression sont souvent obligés de la prolonger dans un projet soignant comme par exemple un décryptage des productions en vue de conscientisation.

L'objet, dans sa position d'extériorité, est appréhendé comme le terme d'un processus d'externalisation. Mettre au dehors, projeter hors de soi est ce qui caractérise la fonction expressive, à la fois comme décharge et comme dépôt hors de soi de quelque chose qui vient de soi. On peut exalter, à propos de cette conception de l'objet, les vertus créatrices autonomes de l'expression. Exprimer représente aussi bien un défoulement libérateur

¹¹ VOLMAT R. (1956) *L'art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires de France.

qu'une spontanéité régulatrice des échanges de la psyché avec son environnement immédiat (Broustra, 1984).

Pour établir un lien avec la partie précédente, les peintures et écritures autrefois considérées comme signes de folie deviennent alors une modalité pour un mieux-être, une parenthèse pour permettre au sujet d'être dans une rencontre avec lui-même, de retrouver une mise en phase avec sa subjectivité.

Si un individu écrit, peint ou sculpte, ce n'est pas parce qu'il souffre d'une affection psychopathologique. L'expression créatrice chez un sujet malade correspondant au contraire à la tentative de restauration d'une identité et d'une intégrité psychique perturbée.

L'art-thérapie se donne pour but de faire surgir et externaliser les conflits psychiques. L'œuvre prendrait la place d'un langage verbal, c'est le premier point avec lequel nous sommes en désaccord car l'œuvre ne saurait se substituer au langage verbal. Comme le souligne A. Brun¹² au sujet de la médiation :

« Il s'agit d'activer les processus de passage du registre perceptif et sensorimoteur au figurable, tout en conservant une place privilégiée au langage verbal, soit aux associations du patient dans un cadre individuel, ou aux chaînes associatives groupales dans le cadre d'un groupe. » (p. 25)

Le second point de désaccord concerne le risque d'amalgamer les processus de création et la créativité propre à chacun. Si l'art permet en effet un accès tout à fait privilégié à l'inconscient chez l'artiste, il n'en va pas de même chez le psychotique qui peut produire lui aussi « en direct », par défaillance du préconscient, mais pour qui les enjeux ne sont absolument pas les mêmes. Il y a à notre sens un risque d'idéalisation du processus de création qui pourrait alors « tout résoudre » et « tout dire du symptôme ». Mais la créativité n'est pas la création et il n'est pas donné à tout le monde de créer, même si chacun à son niveau peut faire œuvre de créativité dans sa vie (cela renvoie à l'espace transitionnel de Winnicott qui nous dit que l'homme ne cesse d'inventer et de faire preuve de créativité dans sa vie à l'âge adulte, à travers les arts, la religion, la culture...)

La créativité impulsée par le thérapeute et qui stimule l'imaginaire souvent défaillant chez les patients (et c'est la raison pour laquelle ils sont en soin et pas artistes) rétablit l'estime de soi et les capacités d'adaptation, renforçant le développement de la personnalité.

Ce n'est pas l'adaptation que cherche le créateur. Mais tant mieux si elle advient pour certains patients. Néanmoins ce n'est pas non plus ce que nous recherchons dans notre pratique.

Il faut également évoquer le risque de séduction narcissique inhérent au groupe s'appuyant sur l'usage des médiations.

Le patient investit en miroir ce qu'il sent être investi par le thérapeute. Le conte, le modelage ou le collage risquent de ne plus être saisis dans leur potentialité propre, mais seulement pour faire plaisir au thérapeute qui les propose. Le sujet se soumet au désir supposé de l'autre et reste dans la conformité au lieu de passer à l'authenticité. Le miroir narcissique bloque les effets transférentiels réels. Prise dans de tels enjeux narcissiques, l'illusion thérapeutique se conforte et se prolonge dans les reflets du même. L'illusion d'une véritable élaboration est d'autant plus grande que les attentes sont fortes. Si la médiation doit être effectivement investie par le thérapeute, elle ne doit pas devenir un leurre. On verrait alors des patients qui évoluent et font des progrès dans la technique picturale, dans le modelage ou dans le maniement de certains objets, mais qui en resteraient au même

¹² Op. cit.

degré d'immaturation psychique. L'objet utilisé, qu'il soit trouvé ou qu'il soit créé, ne vaut pas pour lui-même, mais pour ses fonctions médiatrices que nous aborderons plus loin.

Autre point de désaccord, il nous semble que dans les ateliers d'art-thérapie et à travers les lectures que nous en avons eu, il est demandé au patient une forme d'adhésion assez forte au cadre, ce dernier étant garant du processus de changement. Or selon nous, les « mises à mal du cadre », les attaques dont il peut être l'objet dans un projet thérapeutique (et donc effets de transfert) attirent toute notre attention, elles doivent être reprises, mise en forme et pensées dans le cadre de la relation thérapeutique.

Aussi, l'art-thérapeute fait des suggestions, guide le travail et l'enrichit de son savoir technique qu'il transmet. Le clinicien doit lui se contenter d'observer ce qui se passe dans le temps de la séance et de se « mettre à disposition » (mettre son appareil psychique à disposition) du patient et du groupe afin de devenir une composante du *médium malléable*.

Pour le psychologue, toute la valeur du travail réside dans l'expression d'une possible demande du sujet (parfois un travail sur plusieurs années va simplement viser à l'émergence de cette demande, laquelle peut aussi bien ne jamais venir...)

Dans l'art-thérapie, la production d'un objet, d'un texte ou d'une image, qui doit conduire le patient vers une renarcissisation certaine implique que toute l'importance soit alors accordée à la production plus qu'à la relation transférentielle qui l'a permis. La question de la représentation est primordiale. Même si cette conception a des échos dans notre pratique, la question du transfert est pour nous incontournable car c'est à partir de ces processus que le dispositif peut trouver une raison d'exister.

Une dernière critique concerne l'appréhension du groupe. En matière d'art-thérapie, il s'agit souvent d'un travail « en groupe » et non « de groupe » (mais les travaux le citent honnêtement). C'est le lien et le partage qui dynamisent les uns et les autres dans leurs productions dans ce genre d'atelier. Or, pour avoir résisté longtemps nous-mêmes comme nous le constaterons par la suite au travail de groupe (qui intègre alors une réalité psychique groupale avec les fantasmes qui l'organisent et qui révèlent la groupalité interne tant chez les sujets du groupe que du côté du thérapeute), cet aspect ne peut être mis de côté dans ce qui organise les productions des patients.

Peut-être qu'à l'origine de ce débat entre art-thérapie ou ateliers à création et médiation thérapeutique, c'est la question de l'indication qui permettrait de trancher, sans affirmer péremptoirement qu'un dispositif serait plus noble qu'un autre. Il s'agit de pratiques différentes qui ne mettent pas en travail les mêmes processus et dont la finalité n'est pas la même.

Comme A. Brun¹³ le rappelle, les dispositifs de médiations dits « à création » ne sont fondés ni sur l'exploitation du transfert ni sur une interprétation des processus à l'œuvre. Leurs enjeux concernent un accompagnement du travail des productions, ainsi qu'une centration sur la capacité de créer et de transformer des formes, sans décryptage du sens des productions. Ces ateliers à création se présentent donc souvent comme « ouverts », et certains donnent lieu à des expositions de productions ; ces groupes peuvent éventuellement être animés par des artistes. C'est pourquoi ils se situent plutôt dans la filiation de H. Prinzhorn dont la théorie de la *Gestaltung* se fonde sur la pulsion d'expression, définie comme le besoin de créer des formes (envisagée par Prinzhorn comme autothérapeutique), en deçà de tout cadre thérapeutique.

Brun souligne :

¹³ Op. cit.

« Ces ateliers de création ne relèvent donc pas d'une pratique de psychothérapie psychanalytique, mais ils peuvent enclencher une dynamique de symbolisation. ¹⁴ »

Concernant l'art-thérapie, ces conceptions restent attachées à la phénoménologie et au gestaltisme dont nous ne saurions nier les vertus, mais il nous faut chercher plus avant du côté des travaux qui intègrent le transfert.

En revanche, un autre débat concerne la question des relations entre souffrance psychique et création. Si créer n'est pas donné à tout le monde, parfois en dehors de tout savoir technique, artistique ou culturel (cf. *l'art brut*), qu'est-ce qui cause la création : s'agit-il d'un mouvement relevant du besoin, d'une nécessité pour la survie psychique de l'auteur, s'agit-il d'un mouvement de désir ? Quelle est l'implication du corps dans la création ?

Nous avons fait le choix de traiter cette question dans la cinquième et dernière partie de ce travail, et nous verrons alors quels éléments la psychanalyse nous indique à ce sujet, lesquels nous permettront d'avancer plus loin dans nos interrogations.

Néanmoins, il nous faut dire quelques mots des travaux de S. Freud au sujet de la création.

1.1.4 Les travaux de S. Freud

Nous savons comme le soulignait S. Freud, qu'aucune analyse psychologique ne peut réduire l'œuvre ou l'artiste à un schéma explicatif.

Dans *L'interprétation des rêves*, S. Freud (1900) s'interroge sur la figurabilité du rêve, la *Darstellbarkeit*, c'est-à-dire la forme plastique de l'image du rêve. Il fait une comparaison entre le travail du rêve et celui des arts plastiques qui n'ont pas de langage, à la différence de la poésie. Il insiste sur le fait que le passage des pensées du rêve au contenu du rêve s'opère par la figuration et le plus souvent à travers des images visuelles.

Plus tard, le fondateur de la psychanalyse a mis en évidence, avec la « *Gradiva* » de Jensen (1906) comment les obsessions, les visions délirantes apparaissent et se développent chez le héros en lien avec les mécanismes défensifs qu'il produit.

A plusieurs reprises, S. Freud prend comme objet d'investigation psychanalytique une œuvre littéraire ou plastique mise en rapport avec la biographie de l'auteur afin de dégager quelles problématiques profondes s'y révèlent.

« *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* »¹⁵ en est sans doute l'exemple le plus accompli, qui tente une explication de l'art et des recherches de Léonard de Vinci par des mécanismes de sublimation de son homosexualité révélée par le thème du vautour.

« Le travail créateur d'un artiste est en même temps une dérivation de ses désirs sexuels. »

Il s'agit là pour S. Freud de valider les mécanismes mis à jour dans ses cures et démontrer l'universalité de sa découverte.

Il s'agirait de retisser les fils d'une trajectoire psychique, endommagée par les traumatismes individuels et collectifs. Le « *Moïse* » de Michel-Ange condense par exemple le courroux du guide du peuple juif devant l'admiration du veau d'or, mais aussi l'ambivalence du

¹⁴ *Op. cit.* p. 27.

¹⁵ FREUD S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1970.

sculpteur chargé de créer la statue pour l'installer à la basilique Saint-Pierre de Rome. Cette interprétation n'épuise pas la force de l'œuvre qui fait sens pour l'humanité au-delà même des conflits qui l'ont permise.

En 1913, S. Freud avance que les forces pulsionnelles et donc sexuelles en jeu dans l'art sont les mêmes que celles qui organisent les conflits, qui poussent certains à la névrose et qui amènent aussi la société à édifier des institutions.

Si S. Freud pensait que la psychanalyse n'avait rien à dire sur l'énigme de la création, il considérait que l'artiste allait plus vite et plus loin dans l'expérience des processus inconscients que le psychanalyste, qui, avec sa « science », avait besoin d'un travail long et laborieux.

Plus tard cependant, il s'aperçut que l'artiste ne pouvait pas rendre compte de cette expérience. En revanche, il a insisté sur le travail psychique demandé au sujet par la création et qui constitue un savoir que le créateur méconnaît. Ce qui est important, c'est donc d'explicitier les structures subjectives qui sous-tendent la production artistique.

À partir de quoi le créateur produit-il ? Des impressions et des souvenirs, des traces mnésiques qui sont confirmées par des répétitions thématiques nous dit S. Freud. Cette activité psychique est une activité fantasmatique. Pour S. Freud, la création est donc avant tout un travail de création dans le sens du travail du rêve, du travail du deuil. Mais l'artiste ne sait pas quel savoir organise sa création.

En 1916, il précise dans sa série de leçons :

« L'artiste possède en outre le pouvoir mystérieux de modeler des matériaux donnés, jusqu'à en faire une image fidèle de la représentation existante dans sa fantaisie et de rattacher à cette représentation de sa fantaisie inconsciente une somme de plaisirs suffisante pour masquer [...] le refoulement.¹⁶ »

C'est là où, à la différence de l'artiste, le névrosé échoue puisqu'il reste enfermé dans le fantasme. La névrose et toute autre structure symptomatique, par les fixations et déterminations inconscientes qu'elles comportent, constituent alors une structure psychique rigide, sans plasticité.

A la dimension freudienne de l'activité fantasmatique dans la création et à son approche de l'art par le concept de la sublimation, considérons un autre aspect du travail psychique qui est la question des trajets pulsionnels que porte l'œuvre et qui concerne aussi les productions des patients dans le cadre de notre travail.

Le Moi pour S. Freud (1923) est avant tout le « Moi corporel. » Le Moi dérive en premier lieu des sensations corporelles, principalement de celles qui naissent de la surface du corps, surface érogène, sensitive et sensible, source de pulsion : la peau. Le Moi peut être considéré, nous dit Freud (1923), comme « une projection mentale de la surface du corps. » Cette projection représente la surface de l'appareil psychique.

La surface érogène du corps et sa représentation-projection mentale nous intéressent fortement, puisque par la technique d'expression plastique et l'inscription des trajets pulsionnels, les pulsions viendront se déplier sur une autre surface, celle de la toile du tableau ou sur le volume de l'argile dans la forme sculptée (F. Bayro-Corrochano, 2001).

C'est le corps subjectif et pulsionnel du créateur qui est mis en jeu dans l'œuvre. Ce corps est une surface érogène, une peau sensible, un lieu des traces corporelles et un lieu d'inscription du plaisir et du déplaisir. Il est aussi la surface de la rencontre originaria avec

¹⁶ FREUD S. (1916), *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Payot, 2010.

l'Autre, et c'est cette rencontre originaire qui constitue le socle et le creuset de la sensorialité à venir. Les arts plastiques rendent possible l'expression de l'univers des sensations et des émotions, ce matériel pré-verbal qui n'est pas forcément hors langage, grâce à la réconciliation du plaisir et du déplaisir.

Pour illustrer la sublimation, Lacan (1959-1960) évoque le processus qui conduit de l'argile à la poterie, définie comme « l'art du vide. » Cette argile contourne le vide pour y faire le contenant, le pot. La sublimation consiste ainsi à surmonter quelque chose tout en gardant ce qu'on a surmonté. Dans la poterie, il s'agit de surmonter la matière première pour la transformer en objet créé. Cet objet garde intimement la matière elle-même, ici l'argile malgré sa transformation par le feu. C'est le vase qui donne forme au vide. Lacan, à la suite de Heidegger, reprend *le paradigme du potier* pour illustrer ce qui permet de représenter la Chose et de ne pas l'éviter comme signifiant. Le vase existe depuis toujours dans la culture, il a permis l'introduction des signifiants vide/plein. Le vase est la métaphore de la création à partir du vide, du « rien. »

La sublimation, « c'est changer la qualité de l'objet. »

C'est l'objet de la pulsion qu'il s'agit de changer (nous l'aborderons plus loin).

Nous invitons dès à présent le lecteur à poursuivre cette introduction aux spécificités de la médiation thérapeutique, à travers l'histoire des concepts et pratiques qui en constituent les éléments précurseurs.

1.2 Les pionniers des pratiques de la médiation thérapeutique référée à la psychothérapie psychanalytique

1.2.1 Le dessin et le jeu dans la psychothérapie de l'enfant

Bien avant l'émergence des pratiques soignantes qui utilisent les médiations artistiques en groupe, les psychanalystes et thérapeutes qui travaillent avec des enfants ont utilisé le dessin et le jeu comme vecteur du processus thérapeutique.

Le dessin et le jeu se présentent comme des supports permettant de médiatiser la rencontre thérapeutique.

Ainsi Mélanie Klein, lorsqu'elle reçoit de très jeunes enfants, leur propose-t-elle outre les jouets, du papier, des crayons et des ciseaux afin d'entrer en contact avec leur inconscient en utilisant son langage après l'avoir interprété. Elle utilise le dessin de l'enfant comme un moyen non seulement d'expression de ses conflits inconscients mais de reconstitution de ces derniers. Ce matériel constitue pour elle un support pour les associations de l'enfant qu'elle met en lien avec son vécu transférentiel. Elle évoque en outre les contenus symboliques des dessins.

Le dessin est donc un moyen pour l'enfant d'expression des tendances réparatrices qui s'inscrivent comme une possibilité de sublimation des pulsions destructrices (en lien avec sa théorie qui décrit les *positions schizo-paranoïde et dépressive*). La réparation va permettre à l'enfant en proie au sentiment de culpabilité (né des attaques destructrices inconscientes) de préserver et recréer l'objet précédemment attaqué.

Soulignons la fonction tierce et symbolisante du papier et des instruments utilisés dans ce cadre thérapeutique.

Ainsi Mélanie Klein place-t-elle les pulsions réparatrices à la source de la démarche créatrice, en lien avec la résolution de la position dépressive.

Surtout, ce qui attire notre attention est que Mélanie Klein introduit la notion de changement dans les dessins, celui-ci témoignant d'une relation hic et nunc avec les états émotionnels. Les dessins ne sont donc plus le seul témoignage d'un rapport passé. Mélanie Klein pose aussi une autre donnée primordiale : le symbole figuratif va servir d'appui aux émotions exprimées par le dessinateur. Cela confirme la double idée que les traces laissées à travers la matière sont des représentants de l'expérience relationnelle et pulsionnelle présente en même temps qu'elles sont des moyens, des vecteurs, des formes nécessaires pour transcrire ces contenus affectifs bruts.

Si Mélanie Klein (et bien plus tard Françoise Dolto qui utilisera le dessin dans la cure des enfants comme équivalent de l'association libre ou d'un rêve), conçoit son travail avant tout comme l'analyse des jeux et productions de l'enfant, Sophie Morgenstern trace les prémices d'un parcours de création résolutive.

Sophie Morgenstern, présentée comme une pionnière dans l'utilisation du dessin dans la psychothérapie des enfants dans les années 1920, apporte un crédit particulier à cette technique et lui confère un statut de miroir des conflits inconscients de ses petits patients. Cependant, cherchant essentiellement à détecter le traumatisme initial, comme Freud le fit dans sa première théorie de la séduction, elle ne voit dans les dessins d'enfants que des répétitions des scènes familiales et ne prend pas en compte la dimension transféro contre-transférentielle sous-jacente. La trace se fait alors témoin d'un vécu ancien, représentante de vécus traumatiques.

Si l'analyse est pertinente, l'approche thérapeutique de cet auteur est critiquée par A. Anzieu (1996) dans son étude historique de l'analyse des dessins d'enfants. Par manque d'une conscience suffisante de la dimension contre-transférentielle, S. Morgenstern opère à un glissement vers une forme de jugement surmoïque à l'encontre de ses jeunes patients.

En effet, Annie Anzieu insiste beaucoup, avec ses co-auteurs, sur la dimension transféro- contre-transférentielle à prendre en compte et exploiter dans tout travail thérapeutique.

Si Françoise Dolto cultivait un véritable génie pour détecter les pathologies, les dysfonctionnements et les conflits affectifs du dessinateur, chaque dessin était considéré selon elle comme un autoportrait inconscient.

Néanmoins, commente A. Anzieu, si ses interprétations des dessins avaient valeur de portraits psychologiques, ils n'étaient jamais appréhendés en tant que représentants des relations aux objets internes.

Ceci est essentiel, car cela veut dire que si les traces que nous repérerons dans les formes modelées peuvent se faire représentantes de l'image du corps, il n'en demeure pas moins que cette dernière change avec le temps et avec la relation dans laquelle elle se vit, et ceci nous semble primordial.

Mentionnons aussi les travaux essentiels de D. W. Winnicott (qui seront présents en filigrane tout au long de cette recherche), au sujet des phénomènes transitionnels, mais surtout concernant l'invention d'une technique de dessin particulière en psychothérapie avec les enfants : *le squiggle*. Son originalité consiste à intégrer transfert et contre-transfert dans le processus même : l'ajout d'éléments par l'enfant au gribouillis initial de

Winnicott s'effectue en fonction du transfert sur le psychanalyste, et, réciproquement, la transformation par Winnicott du gribouillis de l'enfant relève de son propre vécu contre-transférentiel.

Enfin, il nous faut citer pour terminer sur le dessin, les travaux plus contemporains de G. Haag (1990) avec des enfants autistes, travaux qui seront décisifs pour notre recherche. L'auteur propose une analyse des traces préfiguratives et insiste sur le lien entretenu entre la trace et les acquis ou défaillances psychocorporels de l'enfant qui dessine, et précise que les traces primitives sont aussi révélatrices des structures rythmiques des premiers contenants psychiques.

1.2.2 Les travaux de Gisela Pankow

Il s'agit là d'un auteur qui nous est cher et ses travaux nous ont interpellée, tant par leur originalité que pour le champ qu'ils nous ont ouvert dans la compréhension des psychoses.

Son nom est associé à l'utilisation de la pâte à modeler comme outil technique privilégié. Mais au delà de cette particularité, on méconnaît souvent ce qui l'articule à une théorisation de la « destruction » dans le champ clinique de la psychose, fondée sur la pratique psychanalytique. G. Pankow, dont la formation fut scientifique et philosophique avant d'être médicale et psychiatrique à Tübingen (sous la houlette du Professeur E. Kretschmer), a été imprégnée d'une psychiatrie dynamique, où phénoménologie et gestaltisme s'opposaient à la nosographie descriptive kraepelinienne. Elle a suivi D. W. Winnicott dans son élaboration du champ transitionnel et du « non représentable » (*formlessness*).

G. Pankow, tout en refusant la thèse d'une origine purement psychogène de la psychose, a cherché une voie d'accès au monde psychotique dans une mobilisation dialectique capable de relancer un processus de symbolisation.

Sa théorisation donne à « l'image du corps » une place opératoire, et fait travailler dans la pâte un imaginaire qui est à « greffer ».

G. Pankow met en avant qu'il ne suffit pas de saisir, et de faire saisir tel ou tel symbole dans le discours du psychotique, ce qui peut le ramener momentanément dans le monde de la réalité (ce qu'a fait M-A. Sechehaye, ou ce qui caractérise la méthode active de Rosen par exemple), pour obtenir une amélioration sinon une guérison. Il faut, écrit-elle, l'accès à l'autre, et l'échange avec lui, pour que la vie soit possible. Et cela exige que soit rétablie une dialectique de l'espace, pour laquelle l'image du corps sert de point d'appui, image qui seule permet l'accès à une temporalité vécue. Son « image du corps » est une référence spatialisée d'une structure symbolique dont le dynamisme est à relancer. Elle définit deux fonctions symbolisantes de l'image du corps : de forme d'une part, et de contenu et de sens d'autre part.

G. Pankow travaille toujours dans la dialectique et la dynamique relationnelle, donc aussi toujours dans le dynamisme du transfert.

De même que l'« image du corps », avec ses deux fonctions symbolisantes, n'est pas une image spéculaire, le modelage n'est pas une image projective d'un fantasme à interpréter. Le travail de la pâte est pris comme réalisation agie dans l'espace tridimensionnel de la relation transférentielle implicitement inscrite dans la forme présentée (et non re-présentée) : l'accès à sa fonction éventuelle de représentation est justement ce qui peut être mis en travail pour relancer un processus de symbolisation, et retrouver les traces d'un désir subjectivable.

Il faut d'abord construire, construire un espace qui soit habitable, pour seulement ensuite parvenir à le penser.

G. Pankow définit la dissociation à l'œuvre dans la psychose comme une destruction de l'image du corps telle que ses parties perdent leur lien avec le tout pour réapparaître dans le monde extérieur.

Il existe ainsi chez le psychotique une dialectique non pas entre lui et les autres, mais une dialectique qui concerne la corrélation des parties et de la totalité du corps.

G. Pankow définit un *conflit du champ spatial* dans la psychose, à l'origine de la dissociation de l'image du corps.

La dissociation se manifeste dans les structures du *corps vécu*.

L'expérience spatiale du corps est primordiale. Pankow propose d'aborder le « non représenté » (ce qui n'a pas encore de forme dans la psyché) par une *dialectique de la structure de l'espace*.

L'auteur établit une différence entre le *corps vécu* et le *corps reconnu*.

D'une part le corps peut se saisir dans sa manière d'être (il s'agit du *corps vécu*), il peut se ressentir comme bon ou mauvais, et d'autre part ce corps se situe dans ses rapports avec autrui (il s'agit du *corps reconnu*).

Le passage du corps ressenti au corps reconnu représente un jalon capital du développement humain. Les deux doivent se lier dans un mouvement dialectique pour que le sujet puisse sortir de la dissociation, laquelle se manifeste dans les structures du corps vécu.

G. Pankow définit l'image du corps par deux fonctions fondamentales qui sont les *fonctions symbolisantes*, c'est-à-dire des fonctions qui permettent, d'abord, de reconnaître un lien dynamique entre la partie et la totalité du corps (première fonction symbolisante de l'image du corps), ensuite, de saisir au-delà de la forme le contenu même et le sens d'un tel lien dynamique (il s'agit de la deuxième fonction symbolisante de l'image du corps).

Ainsi le thérapeute peut demander au patient de fabriquer quelque chose (par exemple un dessin ou un modelage avec la pâte à modeler). Un tel acte doit avoir pour objectif d'amener la reconnaissance de l'autre chez le patient.

Pankow demande au patient de prendre de la pâte à modeler et de faire quelque chose selon son gré et pour elle. Une telle technique correspond en fait à la règle fondamentale des associations libres dans l'analyse classique, mais se situe sur un plan non verbal. Le modelage peut être interprété comme un message révélant la manière dont le patient vit dans son corps, dans sa relation à l'analyste.

Les désirs inconscients du patient se cristallisent autour d'images dynamiques qui permettent de réparer la dissociation de l'image du corps et de rétablir les relations à autrui ; Pankow les appelle des « *phantasmes* », à distinguer des fantasmes comme productions imaginaires passagères, ne concernant pas nécessairement le corps. Pankow, par la technique du modelage ou du dessin, introduit les patients dans l'espace du jeu (*playing*) ou l'espace potentiel, même si l'objet modelé n'est pas un objet transitionnel à proprement parler, à la fois trouvé et créé (Winnicott). L'objet modelé et le dessin, tout comme l'objet transitionnel, doivent favoriser le processus de symbolisation.

Nous reviendrons sur ces travaux en les illustrant de nos vignettes cliniques (en particulier le cas d'Elsa). Il nous faut à présent aborder le concept de *médium malléable*,

proposé par M. Milner puis retravaillé par d'autres auteurs (en particulier R. Roussillon) pour pouvoir ensuite entrer dans le cœur de la médiation thérapeutique.

1.2.3 Le médium malléable

Marion Milner (1979), en appui sur ses travaux concernant la peinture d'une part et confrontée d'autre part à une clinique qui mobilise un contre-transfert où domine le sentiment d'être traitée, ainsi que les éléments concrets de la salle de jeu comme des objets manipulables et transformables à souhait par un de ses jeunes patients, comprend qu'il lui faut changer d'orientation interprétative et concevoir, au-delà d'une fonction défensive, un besoin dans le transfert d'utiliser l'analyste et son cadre de façon analogue au médium de l'artiste.

Ce médium se définit comme :

« Une substance intermédiaire au travers de laquelle des impressions sont transportées aux sens »¹⁷.

Ainsi, l'analyste est utilisée par le patient dans l'emprise, comme une « matière malléable » à des fins d'organisation de sa cohérence interne. Le transfert est défini comme une illusion féconde fusionnant, par le symbole, une part de la réalité intérieure et une part de la réalité extérieure, ainsi qu'il en est de la peinture pour le peintre.

Marion Milner précise que cette substance malléable, à laquelle on peut faire prendre la forme de ses fantasmes, peut inclure la substance du son et du souffle qui devient notre parole.

Elle définit le *médium malléable* comme une possible utilisation du cadre matériel, mais aussi comme une modalité d'utilisation du thérapeute. Le médium malléable renvoie donc conjointement à la matérialité du cadre et à la dimension transférentielle.

A sa suite, R. Roussillon (1991) reprend le concept de médium malléable qu'il redéfinit. Il souligne que M. Milner a introduit l'idée d'un objet médiateur, qui, par sa matérialité spécifique offre la possibilité de matérialiser la problématique interne d'un sujet par la mise en forme du matériau proposé.

Il dégage les cinq caractéristiques qu'il attribue au médium malléable : indestructibilité, extrême sensibilité, indéfinie transformation, inconditionnelle disponibilité et vie propre.

A ces caractéristiques générales, Roussillon rajoute une propriété fondamentale : le médium malléable transforme les variations de quantités en qualités.

Ainsi, il émet l'hypothèse suivante concernant la fonction du médium malléable dans le processus de structuration de l'espace psychique :

« Le médium malléable, objet externe défini par l'ensemble des cinq propriétés, est l'objet transitionnel du processus de représentation.¹⁸ »

Selon l'auteur, le médium malléable matérialise la représentation de chose de l'activité représentative, désigne l'existence d'objets matériels qui ont des propriétés perceptivo-motrices susceptibles de rendre perceptible et manipulable l'activité représentative.

¹⁷ MILNER M., (1977), *Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole*, tr. fr. (1979) in *Revue de Psychanalyse*, n°5-6, p. 844-874.

¹⁸ ROUSSILLON R. (1991), *Un paradoxe de la représentation : le médium malléable et la pulsion d'emprise*, in *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 130-146.

Il nous faudra garder à l'esprit tout au long de ce travail cette définition, car c'est un élément très important : dans le cadre de thérapies médiatisées, le médium malléable est le cadre et le thérapeute à la fois.

Le concept de médium malléable apporté par Marion Milner rend compte de la manière dont le sujet peut se dégager de l'objet en y imprimant et en y contemplant de manière transitoire sa marque en négatif, véritable image spéculaire en creux.

Ce médium malléable, ce peut être la mère ou, à défaut, le dispositif thérapeutique. Il se caractérise par son aspect vivant, indestructible, sensible, souple et transformable indéfiniment. Le médium malléable participe au système pare-excitation puisqu'une substance malléable est par définition une substance d'interposition à travers laquelle les impressions sont transmises aux sens. Il renvoie à un objet sur lequel le sujet peut laisser son empreinte en ayant l'illusion d'une fusion totale avec l'objet avant de le lâcher.

La matière terre, de par sa qualité d'élasticité, est propice à mobiliser les enjeux de la relation fusionnelle et ceux de son dégagement. Ce matériau permet une perte des limites (fusion) puis un soulagement dans la défusion : on peut le serrer d'amour ou de haine (malaxer, taper), sans crainte de vengeance en retour, sans crainte de l'avoir endommagé (capacité d'autorestauration de l'objet).

Tout en disposant de sa propre élasticité, la matière terre ne confronte pas celui qui la manipule à la question de la réciprocité et lui évite les angoisses d'un possible retour vis-à-vis de son agressivité.

Le concept de médium malléable peut être entendu en termes de *mère suffisamment bonne* (Winnicott), c'est-à-dire savoir s'offrir au sujet comme séparable et malléable afin de l'aider à établir progressivement, au travers d'expériences successives et ménagées de fusion et de défusion, l'écart interpersonnel et intersubjectif qui lui est nécessaire pour devenir une personne.

Revenons un instant sur les cinq caractéristiques principales qui définissent le médium malléable. Au risque de nous répéter, elles sont : l'indestructibilité, l'extrême sensibilité, l'indéfinie transformation, l'inconditionnelle disponibilité et enfin l'animation propre. Ces caractéristiques peuvent être décrites séparément, mais leur rapport d'interdépendance les unes par rapport aux autres est essentiel pour que le médium malléable prenne toute sa valeur. Par exemple, le caractère vivant du médium malléable dépend de son indestructibilité, de celle-ci et de sa sensibilité dépend son indéfinie transformation, etc.

La première caractéristique est l'indestructibilité. Cette propriété doit être rapprochée de ce que formule D. W. Winnicott à propos de *l'utilisation de l'objet*. L'objet doit pouvoir être atteint et détruit (il change de forme) mais il doit « survivre ». C'est à cette condition que sa nature particulière (la malléabilité, l'indéfinie transformation) sera découverte, qu'elle deviendra utilisable pour représenter la fonction représentative. Grâce à son indestructibilité, le médium malléable transforme les quantités en qualités. Un coup de poing donné à un morceau de terre aplatit celui-ci sans le détruire, il change sa forme en s'adaptant à la force.

Si la destructivité doit pouvoir s'exercer à son encontre sans retenue et sans destruction, le médium malléable doit aussi pouvoir être d'une extrême sensibilité. Non altéré dans sa nature fondamentale par de grandes quantités d'énergie, il témoigne en même temps d'une extrême sensibilité à toute variation quantitative. Il suffit en effet de bien peu d'effort au sujet pour changer la forme du morceau d'argile. La sensibilité est aussi la seconde caractéristique requise par D-W. Winnicott pour *l'utilisation de l'objet*.

Si le médium malléable doit être à la fois indestructible et extrêmement sensible, c'est qu'il doit pouvoir être indéfiniment transformable tout en restant lui-même. L'indéfinie transformation est la capacité à prendre toutes les formes. L'argile est manipulable et transformable à l'infini sans être altérée ou détruite par cette transformation. L'expérience de son indéfinie transformation ne peut s'effectuer que si le médium malléable est inconditionnellement disponible.

La dernière propriété, sans doute plus difficile à penser car elle résulte de l'interdépendance des autres, est le caractère vivant du médium malléable. Bien qu'en lui-même le médium malléable soit une substance inanimée, il est nécessaire que le sujet puisse le considérer à un moment ou à un autre comme une substance vivante, animée.

Toutes ces caractéristiques paraissent jouer comme des atténuateurs des angoisses de séparation et de différenciation, conjointement aux différentes défenses que le sujet peut lui-même instaurer pour lutter contre ces mêmes angoisses.

Le concept de malléabilité s'inscrit donc dans une réflexion sur la séparabilité de l'objet.

La psychose confronte le sujet à la rencontre avec un objet énigmatique, c'est-à-dire un objet qui précisément n'est pas malléable, ne se laissant pas affecter ou toucher et n'acceptant pas l'inscription. Nos dispositifs de soin doivent donc être suffisamment malléables pour essayer d'y remédier. L'analyse des cas cliniques montrera combien l'activité représentative des personnes dont il est question est extrêmement carencée du fait d'une faille d'une ou plusieurs des propriétés du médium malléable.

1.3 Les travaux contemporains

Nous l'avons constaté, les « ateliers à médiation » ont le vent en poupe dans de nombreux secteurs, dans les institutions de soin en particulier (nous limiterons notre propos à ce champ thérapeutique qui est celui qui nous concerne). Mais le terme de « médiation » n'est pas un concept psychologique ni psychanalytique, et ne réfère pas en particulier à une pratique ou un champ clinique déterminé. S'il existe « beaucoup de pratiques » toutes aussi diverses que variées, il existe encore trop peu de travaux théoriques traitant de la question et référencés à la psychothérapie psychanalytique.

Parcourant les travaux des cliniciens qui proposent une théorisation sérieuse de ce qui opère, au delà de la catharsis, dans les cadres-dispositifs inventés (non moins sans rigueur), nous souhaitons proposer une revue de question cette fois-ci sous un angle contemporain.

Qu'entendons-nous par « groupe à médiation » ?

Qu'est-ce qui fait médiation, quelle serait la substance du médium propre à mettre en travail un aspect particulier des failles sur lesquelles achoppent les patients au regard de leur histoire et qui serait propice à l'avènement d'un temps de réaménagement psychique ?

Les déterminations et dénominations de ce qui opère et qui concernent tour à tour l'« objet médiateur », « objet de relation », objet transitionnel peuvent être source de confusion pour le novice qui s'aventure dans le « bricolage » d'un dispositif (bricolage étant entendu de manière non péjorative, du côté de ce qui fait créativité dans la rencontre d'un praticien clinicien, d'une matière et de sujets qui ne sont pas à même de s'exprimer dans un dispositif thérapeutique traditionnel).

Alors si des psychologues cliniciens et des psychanalystes contemporains praticiens de groupes à médiation ont avancé des pistes de théorisation psychanalytique de différentes formes de médiation, sans aucune prétention d'exhaustivité, nous proposons d'aborder dans leurs grandes lignes ces apports.

Pour cela, nous traiterons la question en nous appuyant sur les travaux qui nous semblent fonder tant la consistance que la solidité théorico-clinique de la pratique des groupes à médiation et telle qu'elle a été mise en travail depuis une vingtaine d'année par l'école lyonnaise, à partir des travaux sur la symbolisation.

Cette symbolisation, nous la savions depuis S. Freud « secondaire » (de la représentation de chose à la représentation de mots, et la question de la sublimation), elle concernait surtout ce qui permettait à un sujet d'aborder l'Œdipe et de se structurer sur ce mode.

Mais les « restes » ou les ratés de ces processus, qui échappent au sujet qui achoppent sur cette difficulté ou bien plus précocement sur celle de la différenciation, se situant tout à fait « en deçà », coincés dans une organisation prégénitale, témoignant de problématiques bien plus archaïques, viennent interroger les mécanismes psychiques de la symbolisation.

A partir des travaux présentés dans la partie qui précède, d'autres ont depuis proposé une modélisation, essentiellement à partir d'une pratique avec des patients autistes, psychotiques ou « border-line », de l'existence de formes et de processus de symbolisation qualifiés de *symbolisation originaire* (Chouvier, 1997), puis *symbolisation primaire*. C'est aussi à partir des œuvres d'artistes et de créateurs, et à travers les travaux de cliniciens formés à la psychanalyse qui se sont questionnés sur ce processus et son surgissement que ces apports ont trouvé un ancrage.

Ils ont mis en évidence que le travail thérapeutique proposé peut se faire en deçà des processus de symbolisation secondaires vectorisés par le langage. Si la cure analytique utilise le langage comme constitutif du dispositif, nous verrons que tout en restant le modèle princeps dans ses fondements (en particulier en ce qui concerne la règle fondamentale et le travail de l'associativité), les pratiques de la médiation constituent un soin à part entière et qui n'est pas étranger au dispositif analytique.

D.W. Winnicott, précurseur, l'avait pressenti et présenté dans son article au sujet de « la crainte de l'effondrement. » Les expériences primitives, non symbolisées, d'ordre sensori-affectivo-moteur et hors du champ du langage se trouvent réactivées au sein des dispositifs et peuvent alors trouver là un premier support d'inscription, une première tentative de figuration à travers le langage du corps, de l'affect, la mise en jeu de la sensori-motricité.

Par ailleurs, les travaux de Pierra Aulagnier (1975), qui mettent en évidence les processus psychiques propres au champ de l'*originaire*, avec la notion de *pictogramme*, constitueront un apport princeps pour aborder les mécanismes de la symbolisation dans notre recherche.

Notre revue de question propose une synthèse des théorisations qui, outre la pertinence et la créativité propres à chaque auteur, ont guidé notre recherche.

Nous nous référerons tout d'abord aux travaux de Bernard Chouvier pour sa réflexion et son apport au sujet des processus de symbolisation à l'œuvre dans les cadres-dispositifs thérapeutiques à médiation.

Nous aborderons ensuite les travaux d'Anne Brun qui propose une théorisation du travail engagé par la médiation picturale dans la psychose infantile et en particulier sur

ce qu'elle développe autour de la sensori-motricité et de la réactivation des traces de l'hallucinatoire et du lien à l'objet primaire.

Il sera aussi question des travaux de Patricia Attigui qui propose l'expression théâtrale comme médiation en milieu psychiatrique à des patients psychotiques.

Il ne nous est pas possible de citer tous les travaux dignes d'intérêt (ceux d'Edith Lecourt qui utilise la musique, de Guy Lavallée la vidéo, de Pascal Le Malefan les marionnettes)... que ceux qui n'apparaissent pas dans cette revue de question n'en soient pas offensés, nous les avons bien « en tête », car croisés au fil de nos recherches et lectures, ils ont contribué à enrichir notre pensée.

Concernant les travaux propres au travail de la terre (Bayro-Corrochano, 2001) ou du modelage (Sophie Krauss, 2007), nous leur réservons une place particulière dans la partie qui concerne les qualités et propriétés symboligènes de la matière terre et du modelage.

1.3.1 La symbolisation

1.3.1.1 Les processus de symbolisation primaire

La représentation de l'objet fondée sur l'absence (la perte) est déjà une forme élaborée du processus de symbolisation. Avant cette symbolisation (et pour qu'elle puisse avoir lieu), il existe un « temps primaire de symbolisation », qui prend appui sur le double étayage de l'activité perceptivo-motrice et sur la réponse active de l'objet (l'autre sujet).

En utilisant la matière terre pour jouer avec des sujets en panne de symbolisation, on leur propose un objet qui tient compte à la fois de la réalité externe (la terre en ce qui nous concernera) et de la réalité interne en se prêtant à la projection de leurs désirs inconscients, en lui donnant forme. Cette forme est non seulement un représentant de leur capacité représentative, mais elle se soumet à la destructibilité, à la transformation, à tous les possibles, c'est un acte de symbolisation.

Le but n'est pas de conserver une représentation-chose, mais de découvrir, à travers le modelage et le remodelage, un processus de représentation.

La terre, matière à toucher et malaxer, à mettre en forme, se prête à tout, se plie aux désirs conscients et inconscients avec une fidélité absolue. Toucher la terre, la lisser, la caresser, la mouiller, la pétrir, la triturer, la mettre en miettes, la coller, la mettre en boule...

Certains feront alors leurs premiers pas sur la voie de la symbolisation grâce à un outil transformable à l'infini.

Le dispositif groupal de médiation par la terre permettrait une résurgence des expériences précoces non symbolisées (qui ont été vécues dans le corps mais pas sur le plan psychique), lesquelles s'expriment à travers la sensorialité.

Nous postulons plus loin, en appui sur d'autres travaux, qu'il y aurait retour des fixations originaires et des agonies primitives dans le mode d'entrer en contact et d'utilisation du sujet avec le médium malléable.

Cette matière étant présentée par un autre sujet, il y aurait transformation de ces éprouvés corporels archaïques dans et par le dispositif.

Les processus psychiques se déployant à l'intérieur du dispositif permettraient de retracer les étapes du travail de symbolisation dans le registre primaire : de l'adhésivité à l'identification projective. Les formes modelées obtenues à ce stade s'apparentent à des

traces-contact (S. Tisseron, 1995), des traces mouvements qui signalent que l'on se trouve à niveau psychique de pré-représentation.

Il apparaît nécessaire à ce stade d'introduire quelques réflexions au sujet du concept de symbolisation.

Nous prendrons comme point de départ les travaux de B. Chouvier (1997) qui propose la notion de *symbolisation originaire* afin d'introduire le concept de symbolisation primaire (R. Roussillon, 1991, 1995, 1999).

Il s'agit-là d'une introduction qui nous permet d'avancer les éléments nécessaires à la compréhension des mécanismes mis en jeu dans le travail thérapeutique par la médiation. Nous aurons donc l'occasion dans l'avancée ultérieure de notre travail et dans la partie de reprise clinique d'aborder plus en profondeur les processus psychiques propres à la symbolisation primaire à partir d'autres travaux (ceux de P. Aulagnier (1975), ainsi que les développements que proposent A. Brun, R. Roussillon et d'autres auteurs).

B. Chouvier (1997) propose une analyse des modalités précoces des processus psychiques de symbolisation.

Il avance que dans un cadre thérapeutique, si l'enfant peut activer dans le jeu son espace interne de symbolisation, celui-ci pourra trouver une issue favorable à la crise qu'il traverse. S'il ne peut y parvenir, c'est sur la mise en place de l'espace de symbolisation que doit porter le travail clinique, ou sur son ouverture lorsqu'un tel espace a été obturé ou effracté.

C'est avec la construction du self et le développement des différentes enveloppes psychiques que s'ouvre l'espace représentatif de l'enfant, espace au sein duquel est repérable ce que B. Chouvier désigne comme :

« [...] une capacité symbolique originaire, sans laquelle les diverses strates psychiques ne peuvent se constituer selon des axes de structuration et de fonctionnement capables d'assurer à l'enfant le plein exercice de ses potentialités, tant au plan des apprentissages que de l'épanouissement personnel. ¹⁹ » (p16)

Au cours de la construction de l'appareil psychique, se mettent en place les différents feuillets internes de l'enveloppe psychique, qui seront les garants du bon fonctionnement psychique et de son adaptabilité aux différentes variations de l'environnement.

La constitution du système inconscient et de sa diffusion non effractive dans la psyché en dépend, ainsi que de la formation des couches pares-excitantes du self. Il s'agit pour l'enfant d'intérioriser l'expérience des relations précoces à l'objet primaire. Cela permettra l'établissement de la fonction contenante du self.

B. Chouvier précise :

« Dans tous les cas, c'est le sein maternel qui représente la matrice originaire de toute contenance. La psyché ne peut fonctionner comme contenante, contenant des pensées, des représentations, des affects, qu'à partir de l'introjection réussie du contenant originaire. Le sein est le premier cadre de circonscription et de délimitation de l'espace psychique et qui fonctionne également, par là même, comme cadre d'inscription. » (p. 18)

¹⁹ CHOUVIER B., (1997), *La capacité symbolique originaire*, in ROMAN P. et al., *Projection et symbolisation chez l'enfant*, Presses Universitaires de Lyon, 188 p., *L'autre et la différence*, p. 15-25.

Toute enveloppe psychique a un caractère d'interface (D. Anzieu, puis D. Houzel). Si l'enveloppe protège la psyché de la violence des flux excitatoires, elle constitue, sur sa face interne, une surface malléable où s'impriment les sensations et les expériences qui fondent toute signifiante. Une telle conception offre un mode de compréhension de la semi perméabilité des barrières psychiques, capable aussi de rendre compte de leur fermeture dans la mise en œuvre défensive des carapaces.

Comment prennent place, dans le cadre de la genèse des enveloppes psychiques, les processus de symbolisation ?

B. Chouvier nous dit que :

« [...] Le symbole correspond à la mise en lien, à la rencontre féconde psychiquement entre deux réalités, deux objets de nature complémentaire mais jusqu'ici séparés. Le pontage réussi entre ces deux réalités, ou ces deux objets, est le signe d'une élaboration psychique et d'une évolution maturante pour l'enfant. » (p 18)

L'élément autour duquel s'organise la symbolisation dans son aspect premier est désigné par le terme de *gestalt originaire*. Il s'agit d'une forme qui renvoie à d'autres formes mais bien plus encore. L'auteur prend l'exemple du « ballon ». L'enfant qui prononce le mot pour la première fois en rapport avec la chose s'en servira aussi lorsqu'il croisera, avec jubilation, un panneau de circulation ou toute autre forme ronde. Mais plus encore que la forme, cette *gestalt* (rond) renvoie aussi à la contenance. Ce qui caractérise une chaîne symbolique ne se réduit en rien au simple jeu des contenus de représentations de choses et de représentations de mots qui s'inscrivent au creux d'une *gestalt originaire*.

« Ainsi la gestalt de rondeur se définit d'abord et avant tout par sa fonction contenante, c'est-à-dire ce qui la rend capable d'inférer, capable de générer et de porter tout le jeu symbolique autour des formes rondes. » (p. 20)

Une gestalt n'est jamais réductible au contenu, ni au contour d'une chose ou d'un objet. Il est décisif de constater que toute gestalt :

« [...] en tant que forme inductrice d'un contenant psychique, dépasse, transcende tout objet concret. » (p. 21)

La gestalt précède l'objet perçu ou représenté et en ce sens elle est la condition d'existence de l'objet dans l'appareil psychique. L'introjection des *gestalts originaires* permet l'inscription et la permanence des traces mnésiques à partir desquelles se construit la représentation.

« La gestalt originaire, appréhendée au sens premier comme une bonne forme, se définit par sa prévalence et sa préséance à l'objet. Grâce à elle et à son intégration par le jeu des bonnes introjections des expériences premières, la psyché de l'enfant est capable d'inscrire en elle tous les objets à venir. Elle est ce qui fonde la capacité symbolique, en déterminant à la fois les potentialités psychiques représentatives et leurs liaisons associatives. » (p22)

B. Chouvier souligne qu'il est alors possible de distinguer trois registres élémentaires du processus de symbolisation : celui de l'expression, celui de la signifiante, et enfin le dernier correspond à la configuration du relationnel (p 24).

L'approche globale du processus de symbolisation permet de mieux saisir les liens entre le registre pulsionnel et la structuration du penser.

Néanmoins et comme il le souligne, si l'activation de la capacité symbolique de l'enfant est possible elle permet des transformations internes, si tant est que le clinicien puisse

repérer et comprendre la logique personnelle mise à l'œuvre dans telle ou telle manifestation symptomatique. En revanche, les effractions psychiques précoces, les traumatismes graves sont plus dommageables, car les processus de liaison ont été rompus, voire même la capacité symbolique originaire atteinte. B. Chouvier nous dit que :

« Dans de tels cas, la démarche clinique est longue et difficile, qui conduit au remailage et au raccordage des filets de la symbolisation, et surtout elle n'est réalisable que par la mise en jeu de dispositifs thérapeutiques complexes, basés sur une construction externe de la capacité symbolique. » (p25).

Cette notion de construction externe de la capacité symbolique est tout à fait en lien avec la matière qui constitue notre recherche et ses hypothèses.

Lorsque *la capacité symbolique originaire* est « en panne », comment faire advenir du symbolique à des sujets en proie aux effractions psychiques quasi permanentes tant internes qu'externes ?

Au départ, S. Freud réduit la symbolisation à l'organisation d'une liaison entre représentation de chose et représentation de mot. Vient ensuite l'hypothèse d'une trace perceptive différente de la trace inconsciente et se profile alors un autre type de symbolisation, constitué par le travail spécifique de liaison entre ces deux traces. A ce niveau, la symbolisation ne relie pas l'objet à la représentation, mais deux types d'images de l'objet, deux traces différentes de l'objet : c'est la symbolisation primaire (dont le travail du rêve est une illustration), qui s'étaye sur la perception, la matérialisation et la motricité.

René Roussillon (1995), avec sa conception de la symbolisation primaire, éclaire la complexité de ces processus primaires. La symbolisation primaire désigne le processus consistant à créer des représentations de choses, ou des représentations-choses, à partir de l'hallucination primaire. La symbolisation primaire est une activité de liaison entre une trace mnésique et une représentation de chose ; elle transforme des traces perceptives en représentations de choses (la symbolisation secondaire consistant en une liaison entre représentation de chose et représentation de mot). La représentation de chose résulte de la conjonction d'une hallucination avec une perception analogue, ce qui produit une transformation de l'hallucination : l'hallucination est transformée en illusion (au sens de Winnicott, 1951, 1971), dans le contexte du « trouvé-créé » décrit par Winnicott, et qui suppose que l'objet, suffisamment adapté, satisfasse le bébé au moment où celui-ci éprouve le besoin de satisfaction. L'illusion, transformation d'une hallucination de par sa coïncidence avec une perception analogue, ouvre le champ à la production de symboles primaires. La symbolisation primaire suppose ainsi un temps transitionnel, entre l'hallucination et la représentation de chose.

Les traces mnésiques d'expérience de satisfaction comme d'insatisfaction, sont réactivées par la contrainte de répétition (Freud, 1920), et poussent à la symbolisation, exigent un travail de symbolisation primaire, de création de symboles primaires, de représentations de choses. Et celui-ci nécessite un passage par l'objet, une extériorisation dans la chose. Le rôle de l'objet est ainsi fondamental pour la symbolisation primaire. Si l'objet satisfait, il propose une coïncidence entre hallucination et perception, ce qui produit une illusion. Le terme winnicottien de « trouvé-créé » décrit cette coïncidence entre une hallucination de la satisfaction et une perception analogue. René Roussillon (1991, 1995, 1999) propose une autre détermination, celle de « détruit-trouvé », ou « détruit (re)trouvé » pour désigner la rencontre entre l'activation d'une trace perceptive toxique et une expérience de satisfaction réelle. Le « détruit-trouvé » correspond au démenti perceptif de la destructivité primaire, de l'insatisfaction primaire (le sujet détruit, mais l'objet survit).

Si l'objet échoue dans cette fonction de production de coïncidence, ou de « présentation des objets », comme l'indique Winnicott (1962), si l'objet échoue à démentir l'hallucination primaire d'insatisfaction et de destruction, il se produit alors un « enkystement narcissique primaire des expériences antérieures alors condamnées à être activées hallucinatoirement et à harceler persécutivement l'appareil psychique. » (Roussillon, 1995).

La symbolisation primaire est le processus qui fait passer de la chose à sa représentation-chose sur le plan psychique. Les processus de symbolisation primaire s'appuient sur la question essentielle du mode de présence de l'objet (éléments perceptifs et investissement de l'objet), pour faire « le travail de mise en forme perceptive », de transformation motrice qui va rendre lisible, symbolisable la chose psychique interne.

Comme le souligne René Roussillon (1997), en partant du modèle de l'hallucination première, le premier mouvement de la psyché résultant de l'investissement de la matière psychique par la pulsion consiste donc à mettre au-dehors ce qui s'est imprimé au-dedans pour pouvoir commencer à s'en saisir.

L'hallucination travaillera le corps biologique jusqu'à en faire un corps psychique marqué par le fantasme.

La symbolisation primaire est donc représentée par des mouvements et des traces, par une certaine rythmicité (en deçà de la contenance). En effet, le travail psychique de la symbolisation n'est pas seulement verbal. Il est aussi visuel et sensori-moteur dans la mesure où il prend appui sur des représentations imagées et des représentations d'actes.

Au tout début de la vie, affects et représentations sont indissociables sur le plan psychique. En effet, les figures de la représentation, depuis leur substrat corporel primitif jusqu'à leurs destins psychiques les plus élaborés, sont toujours construites, enracinées, articulées dans les interactions psychiques et psychisantes avec l'objet. Ces figures de la représentation exercent aussi un pouvoir de transformation de la sensorialité et du corps vécu le plus archaïque, significations affectives transformées en formes gestuelles ou langagières.

D'un univers « tout sensoriel » à une « prédisposition de l'espace transitionnel », la matière terre permet de dépasser l'expérience du sensoriel et d'accéder à la fonction de représentation, notamment représentation de l'espace et des états du corps, en référence à ceux de l'appareil psychique groupal, pour tenter une transformation des sensations corporelles en « expérience psychique. » La représentation se joue au niveau des objets internes (même partiels), c'est-à-dire lorsqu'un espace interne est constitué. Avant cela, la personne se présentant comme une surface psychique qui n'a d'existence que collée contre un autre psychisme, toute activité représentative est impossible.

1.3.1.2 Les actes symboliques

Dans la construction groupale de l'objet médiateur, il est nécessaire d'interroger la dimension relationnelle proprement dite.

En quoi et comment l'objet matériel condense-t-il les modalités singulières du rapport à l'objet pulsionnel ? Comment l'objet primaire se profile-t-il derrière l'objet médiateur ?

B. Chouvier (2007) nous dit :

« L'objet médiateur est objet de représentance de l'objet »²⁰.

²⁰ CHOUVIER B. (2007), *Dynamique groupale de la médiation et objet uniclivé*, in PRIVAT P., QUELIN-SOULIGOUX D., *Quels groupes thérapeutiques ? Pour qui ?* Erès, 208 p., p. 19-32.

La façon dont il est traité témoigne de l'état actuel des relations à l'intérieur du groupe comme nous le confirmera la mise à l'épreuve de cette hypothèse. Aussi importe-t-il au plus haut point de repérer et d'analyser la manière dont chacun des participants traite l'objet, quand le groupe n'est pas encore constitué comme tel. Par la suite, c'est le fonctionnement groupal lui-même qui va inférer directement la manière d'utiliser l'objet et de l'impliquer au sein des relations transférentielles.

Une place particulière doit être faite aux *actes symboliques* (Chouvier, 1997). Dans le travail groupal médiatisé, les processus psychiques de la symbolisation nécessitent d'être externalisés dans des actions repérables et interprétables comme telles. L'acte n'est pas ici synonyme de court-circuitage du penser, mais au contraire le passage obligé pour accéder au penser.

L'étayage sur le corps et la gestuelle permet de déployer d'abord spatialement ce qui va par la suite se temporaliser pour pouvoir être introjecté comme moment d'une processualisation.

B. Chouvier repère trois types d'*acte symbolique* qui sont à reconnaître en priorité : ceux qui concernent la substitution, ceux qui touchent la séparation et enfin ceux qui ont à voir avec la sublimation. Le travail psychique de métaphorisation repose sur la plasticité des représentations. Jouer sur le déplacement, remplacer une image par une autre renforce cette plasticité. Chacune de ces opérations de substitution est délimitée, répétée, voire ritualisée dans les différents moments de la séance, afin qu'elle puisse être introjectée comme acte du penser.

Notons bien qu'il ne s'agit nullement de rites stéréotypés, mais d'actions créatrices à valeur symbolisante. Ce type de ritualisation intégratrice est à même aussi bien de réfréner les élans maniaques que de stimuler une symbolisation arrêtée, car il mobilise d'abord tout le corps et développe une mimo-gestuelle adaptée, avant que l'action puisse être psychisée.

Dans le groupe, toutes les actions consistant à détacher, découper, déchirer, participent de la séparation. L'objet demande à être attaqué, dépecé, rompu, brisé, pour pouvoir être ensuite réparé et réunifié. La continuité du lien avec le thérapeute et avec le groupe ouvre la voie ici à la mise en place d'une relation d'objet stable qui n'est plus affectée par les absences réelles. La séparation, mise en sens dans les *actes symboliques* autour de l'objet médiateur et dans leur verbalisation, s'internalise, peu à peu, comme structurante.

Ces *actes symboliques* seront repérables au sein de notre dispositif et nous en proposerons une modélisation, en les répertoriant et les articulant aux processus psychiques dont ils témoignent (ils seront formalisés au sein de la grille de lecture présentée en quatrième partie).

1.3.2 L'appareil psychique groupal : de l'enveloppe psychique individuelle à l'enveloppe psychique groupale.

Les principaux auteurs qui ont travaillé la question du groupe et auxquels nous allons nous référer sont D. Anzieu (1981) et R. Kaës (1976, 1993, 1994).

Concernant le traitement des données des sens et les conditions d'apparition de la pensée, D. Anzieu (1975) met l'accent sur le contenant des pensées plutôt que le contenu, ce qui permet de mieux appréhender les pathologies auxquelles nous avons à faire. En effet, ces sujets semblent constamment bombardés de sensations que rien ne vient arrêter

(perméabilité sensorielle), comme si elles étaient traversées par tout, tout le temps, faute d'une membrane contenant, délimitante et protectrice.

D. Anzieu définit un préalable à l'activité psychique, la constitution d'un *Moi-peau*, entité somato-psychique avec une face interne et une face externe, permettant au psychisme de se déployer sans risque, du fait de la délimitation préalable d'un espace psychique. Le *Moi-peau* fonde donc la possibilité même d'accéder aux représentations et à la pensée, processus de psychisation nécessitant l'existence préalable d'un cadre.

Le *Moi-peau* de l'enfant se construit dans la phase de symbiose mère-enfant, lorsque la mère assure une fonction de *contenance* (bien-être, protection) envers son bébé.

Dans sa relation avec sa mère, l'enfant fait l'expérience de différents types d'enveloppes corporelles : enveloppes tactiles, de douceur, de chaleur, enveloppes sonores, visuelles, olfactives.

Introjectées, elles constituent *l'enveloppe psychique*.

Ce modèle d'organisation du *Moi* et de la pensée donne une place prépondérante à la sensorialité tactile et D. Anzieu établit un parallèle entre les fonctions de la peau et les fonctions du *Moi*. *Enveloppe contenant et unifiante, barrière protectrice et filtre* définissent les fonctions remplies par la peau et par son corollaire psychique, le *Moi-peau*.

Plus tard, et en appui sur le *Moi-peau*, D. Anzieu (1986) a proposé le concept d'enveloppe psychique groupale et de peau groupale, qui permet l'établissement d'un état psychique transindividuel. Il convient d'articuler ce concept à celui d'appareil psychique groupal (1976) avancé par R. Kaës, appareil conçu comme une structure psychologique propre, qui demeure étayée sur les appareils psychiques individuels.

Lorsque des personnes participent à un même groupe, elles mettent en commun et produisent une réalité psychique propre au groupe et à sa vie imaginaire. L'appareillage des psychés des individus entre eux désigne comment chacun prend part au groupe avec les autres et se transforme au contact de ces autres et du groupe. Cet appareillage est dû à un effet de résonance entre le monde interne de chaque individu et ce qu'il trouve à l'extérieur de lui, sa propre « groupalité interne » s'associant avec celle des autres pour former de manière originale des processus groupaux. L'appareil psychique groupal résulte de la tension psychique née de la confrontation entre les appareils psychiques de chaque individu. Ils se caractérisent ainsi par un certain type de pensées groupales, de fantasmes communs et d'instances partiellement partagées. Ils permettent plus ou moins de contenir la singularité de chacun de ses membres.

Dans cette perspective, un des intérêts principaux du recours aux psychothérapies de groupe, dans le traitement de la psychose, consiste à articuler enveloppes psychiques individuelles et groupales. Les processus en jeu dans l'appareil psychique groupal témoignent des différents états des enveloppes psychiques, de leurs altérations et des modalités de leur formation.

Le travail thérapeutique groupal mobilisera tout d'abord un processus d'introjection de la fonction contenant du groupe, pour pouvoir instaurer ou restaurer les enveloppes psychiques.

Didier Anzieu (1987, 1990) systématisera ce concept d'enveloppe psychique, à partir de sa conceptualisation du *Moi-peau*, en distinguant deux couches différentes, une externe qui joue le rôle de pare-excitation et une couche interne à fonction réceptrice, qui permet l'inscription de traces. Il différencie donc l'enveloppe d'excitation de l'enveloppe d'inscription

et montre que la constitution de l'enveloppe psychique passe d'abord par l'indifférenciation, puis par le dédoublement des feux feuilletés de l'enveloppe, et enfin par leur emboîtement.

G. Haag met en avant que l'état de l'enveloppe psychique groupale permet ainsi de différencier les groupes à composante autistique des groupes à composante de psychose symbiotique. Pour nous qui avons peu d'éléments dans les dossiers et de la part des cliniciens susceptibles de nous renseigner sur le terrain quand à une discussion plus psychopathologique au sujet des personnes, ces travaux sont d'une grande importance.

G. Haag a montré en 1985, à partir des théorisations de F. Tustin et de D. Meltzer, que l'autisme se caractérisait par la non-constitution du premier contenant, de nature rythmique, alors que la psychose symbiotique se définissait par la perte ou la fragilité de ce premier contenant.

Anne Brun (2007) montre comment, dans le cadre de groupe à médiation avec des enfants autistes et psychotiques, le traitement du médium malléable matérialise les différents états de l'enveloppe psychique groupale, qu'il contribue à instaurer ou à restaurer dans sa fonction contenante. Puis elle propose d'aborder la réalité psychique de groupe, en avançant l'idée que le rapport de chaque enfant à la réalité matérielle du médiateur reflète pour chacun la réalité historique et psychique de son rapport primaire à l'objet, réactualisée et élaborée groupalement dans la réalité psychique de groupe. Enfin, elle spécifie différents aspects de la dynamique transférentielle, focalisée par le médiateur, à l'articulation des vécus transféro-contre-transférentiels du groupe.

1.3.3 La médiation thérapeutique : quelques points généraux

Les médiations thérapeutiques sont proposées à des patients qui présentent des désordres et des troubles importants de la personnalité, à des personnes psychotiques ou qui souffrent de pathologies narcissiques, identitaires. Ces thérapies consistent d'abord et avant tout à prendre en compte le langage du corps et de l'acte, là où la parole ne suffit pas, et ainsi engendrer un travail de symbolisation qui a été mis en échec ou est resté en suspens.

Comme le souligne B. Chouvier (2002), l'acte même qui permet de transformer la matière brute en objet construit est un acte qui peut être qualifié, en lui-même, de symbolique.

Le passage d'un état à un autre dans le cadre de la matérialité du médium a aussi des effets de passage dans le cadre de l'intériorité.

Chaque matériau, chaque médium a des spécificités qui lui sont propres, en fonction tant de sa matérialité que de ce qu'il est à même de réactiver sur le plan psychique pour celui ou celle qui se risquera à le manipuler. C'est en fonction de ces spécificités et en résonance avec une ou des problématiques psychiques particulières que se construira le cadre du dispositif.

Des matériaux comme la terre ou la peinture ont la particularité de faire appel à la sensorialité, de la réactiver. Elles impliquent le corps et permettent de travailler tout particulièrement avec les registres de l'archaïque et du primaire, en deçà de la représentation et de la mise en mots.

Le collage permet de réunifier en un tout singulier sur un autre support des morceaux épars choisis et découpés dans une première image.

L'écriture, le conte ou le théâtre feront appel à d'autres registres (même si les dimensions corporelle et sensorielle y sont très présentes), la mise en récit, mise en scène, mise en mot sera recherchée.

Nous allons le voir, différents registres sont sollicités dans la pratique par la médiation thérapeutique.

B. Chouvier distingue deux sortes de médiations dans le champ thérapeutique.

Celles qui sont « déjà là » : le conte, les jouets, les images ou les photos, qui confrontent le sujet à sa capacité de réagir face à des objets concrets mis en sa présence et suscitent une dimension active de sa part et qui sont, comme il les qualifie, des *embrayeurs d'imaginaire*. Ils réactivent ce qui est resté en panne chez le sujet du fait d'un blocage interne.

Ensuite, il y a celles qui sont « à construire » : partant de matières premières proposées au sujet (peinture, crayons et feutres, collage, terre.) La créativité ici à l'œuvre se manifestera dans une réalisation qui aura valeur d'objet.

Ce qui est décisif est la mise en place d'un dispositif rigoureux. Ce dernier est le résultat d'une co-construction entre le ou les patients et le ou les thérapeutes. L'objet médiateur favorise la création de liens entre le patient et le clinicien, ainsi qu'entre les patients eux-mêmes.

B. Chouvier précise :

« A partir de ces liens, s'opère un processus de changement à valeur thérapeutique. Dans les médiations artistiques, l'objet médiateur n'opère que parce qu'il inscrit le processus de symbolisation qui le constitue au cœur d'une relation avec autrui comme objet transférentiel. »²¹ (p32)

Et comme il le souligne plus loin :

« [...] Ce qui soigne, c'est d'abord et avant tout la rencontre avec un soignant et la mise en jeu d'un champ transférentiel. L'objet a pour fonction essentielle de favoriser et de faciliter l'ouverture à l'intersubjectivité. » (p. 33)

Toujours selon l'auteur, le thérapeute va accompagner le patient dans son cheminement, l'étayer narcissiquement et le faire évoluer dans sa structuration psychique, au fur et à mesure de la confrontation concrète avec le matériau et des progrès dans la maîtrise des figures fondamentales de la relation à l'objet : fond-forme, contenant-contenu, partie-tout, inclusion-exclusion.

Afin d'appréhender la dynamique de la médiation, il convient d'interroger à la fois les conditions de la mise en place d'un dispositif singulier et le statut propre de l'objet médiateur dans le travail thérapeutique groupal.

Créer un groupe thérapeutique à médiation requiert une réflexion préalable et une analyse qui se prolongent pendant toute la durée du groupe. Le médiateur n'est ni imposé ni improvisé. Comme le souligne B. Chouvier²², si le médiateur n'est pas suffisamment investi par le ou les thérapeutes, il ne peut réellement remplir ses fonctions d'intermédiaire et de dépôt transférentiel pour l'ensemble du groupe. Il est non seulement investi à l'intérieur

²¹ CHOUVIER B. (2010) *La médiation dans le champ psychopathologique, Le carnet psy, février, n°141 Les médiations thérapeutiques, p. 32-34.*

²² CHOUVIER B. (2007), Dynamique groupale de la médiation et objet univocité, in PRIVAT P., QUELIN-SOULIGOUX D., *Quels groupes thérapeutiques ? Pour qui ?* Erès, 208 p., p. 19-32.

du groupe, mais aussi connu et pratiqué pour soi dans un cadre extérieur, choisi comme activité artistique à laquelle les thérapeutes du groupe ont accès personnellement. Comme le demande Marion Milner, *l'analyste doit être amoureux du médium choisi* (2000).

Se pose ensuite la question de la mise en place du cadre. La nécessité d'un ajustement entre la représentation préconçue, la représentation adaptée et la réalité de la mise en œuvre du dispositif va de pair avec la prise en compte des indications. Les pathologies concernées par le groupe à médiation dépendent du contexte institutionnel et de sa souplesse d'adaptation.

Les patients retenus pour le groupe vont avoir besoin, pendant tout un temps, de régulation préliminaire, de s'approprier et le cadre et le dispositif, ce qui exige de ces derniers une suffisamment grande plasticité.

« Rien ne peut se passer comme prévu » ou plutôt, tout demande à être négocié afin qu'advienne une dynamique psychique de nature groupale coétayée sur la psyché des thérapeutes.

B. Chouvier indique :

« Le médiateur n'apparaît dans ce premier temps d'adaptation que comme un objet de négociation intersubjective. »

Il ne pourra fonctionner dans sa spécificité qu'une fois opérés les réglages successifs de l'appareil psychique groupal.

Le lieu au sein duquel se déroule l'atelier doit constituer un espace spécifique qui ne soit pas réductible à un acte et qui persiste dans son identité de cadre, d'une séance à l'autre.

Pour ces patients, enfants ou adultes qui ne savent pas « jouer sans détruire » ou qui n'ont pas véritablement accès au jeu, les médiations du groupe thérapeutique viennent relancer la dynamique de la symbolisation. L'auteur propose que l'objet médiateur constitue un « facilitateur de la processualisation interne. » Plus les médiateurs sont investis et plus l'attraction affective est forte, qui sert de moteur au changement interne.

Comme A. Brun (2007) le rappelle²³ :

« Dans cette logique, il ne s'agit pas, pour le clinicien qui use de médiations thérapeutiques, de privilégier seulement l'expression d'une fantasmatique afférente à une production, mais d'interroger l'interaction entre la verbalisation associative, le lien transférentiel et le registre sensori-perceptivo-moteur en jeu dans l'exploitation de la médiation artistique. » (p. 32)

P. Attigui (1993), qui travaille l'expression théâtrale avec des patients psychotiques indique que le jeu offre l'occasion d'avoir accès aux images dont le patient est pétri, et ainsi de pouvoir les utiliser, grâce à la mise en œuvre de la fonction symbolique.

Elle souligne que :

« Quelle que soit la nature du joueur, jouer implique toujours un rêve, une évasion, la pratique d'un imaginaire. C'est cela qui décide du caractère thérapeutique de l'activité ludique dans son ensemble »²⁴. (p. 41)

Elle précise plus loin qu'en favorisant le jeu théâtral, on assiste en quelque sorte à une « désaliénation de l'imaginaire », ce dernier retrouvant sa place. Si dans certaines

²³ BRUN A. (2007), *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*, Paris, Dunod, 283 p.

²⁴ ATTIGUI P. (1993), *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique, Jeu, Transfert et psychose*, Paris, Denoël.

psychoses, en particulier les schizophrénies l'imaginaire est proliférant, l'auteur souligne que dans d'autres cas il se trouve singulièrement rétréci et appauvri, un peu comme si la personne en était privée. Nos sujets nous donneront parfois la même impression d'inertie.

Mais est-ce bien le cas ?

P. Attigui soutient l'idée qu'en fait l'imaginaire du psychotique est restreint, en certaines occasions, du fait qu'il se trouve envahi par le réel.

Elle dit qu'en ce qui concerne le travail d'identification ludique (donc consciente) au théâtre, le sujet psychotique parvient à constituer une image, son personnage, qui sera comme par effet de miroir un point d'appel à la restructuration de ses propres identifications. Ces dernières, « cette fois-ci ni projectives ni pathologiques », pourront s'inscrire positivement au fil du temps et des exercices répétés. En effet, le sujet pourra, grâce au travail de l'acteur, opérer activement et délibérément « un dédoublement de la personnalité lui renvoyant alors inconsciemment ce qu'il en est pour lui de son propre morcellement. » (p. 53)

L'auteur précise que le patient psychotique a, tout comme l'enfant qui découvre son image dans le miroir, besoin de s'assurer de la permanence de celle-ci, donc de son sentiment d'exister en l'éprouvant ludiquement. Cette relation spécifique à la réalité se voit confirmée dans l'expression théâtrale, grâce à la présence du spectateur. Ce dernier est en effet un miroir supplémentaire assurant à l'acteur la réflexion de sa capacité identificatoire dans la réalité.

1.3.4 Sensorialité et traces hallucinées

Dans ses récents travaux sur la médiation picturale avec des enfants psychotiques, Anne Brun (2007) propose que la sensorialité du médiateur réactualise chez l'enfant psychotique des expériences somato-psychiques impensables, qui relèvent souvent du registre des « agonies primitives », telles qu'elles ont pu être décrites par Winnicott. Elles vont se présenter sous la forme de « sensations hallucinées », provoquées par la rencontre avec le médiateur.

Il s'agit donc d'un processus qui fait coïncider hallucination et perception : c'est bien la manipulation du médium malléable, à travers les sensations qu'il procure qui ré-active chez le psychotique ces vécus psychocorporels, se présentant sous forme de « sensations hallucinées. » Ces dernières appartiennent au registre de l'activité psychique *originnaire* (Aulagnier, 1975).

Cette émergence de « sensations hallucinées » dans la rencontre avec le médium servira de support aux processus de symbolisation.

Prenant appui sur la théorie de P. Aulagnier (1975) au sujet de l'originnaire, A. Brun souligne le rapport de spécularité entre l'enfant psychotique et le médium (l'enfant qui s'identifie et se reflète dans la matière à partir de ses qualités sensorielles, peut devenir fragment de matière et réciproquement vivre celle-ci comme fragment de son corps propre).

La sensorialité est la première modalité de rencontre avec le monde, entre l'être humain et son environnement (même avant la naissance).

La sensation se présente comme la matière qui impulse l'investissement psychique. Pierra Aulagnier souligne le caractère indifférencié de l'activité psychique originnaire, postulant la coalescence de l'affect et de la représentation, qui prennent l'un et l'autre pour support la sensorialité.

S. De Mijolla-Mellor (2002), cité par A. Brun (2007), nous explique :

« On désigne par « l'originnaire » l'ensemble des représentations produites à l'orée de la vie psychique lorsque celle-ci est encore en deçà des différenciations interne/externe ou psyché/sôma. L'originnaire ne se confond pas avec l'origine (phylogenèse, traces d'événements traumatiques) de la vie fantasmatique mais en constitue une première expression, avec ses contenus et sa logique propres. Jamais observés directement, l'originnaire et son fonctionnement ne peuvent être qu'inférés à partir notamment des processus propres à la psychose, auxquels celle-ci ne se réduit pas cependant. L'originnaire comme catégorie substantive n'est pas utilisée par Freud [...]. »

L'activité sensorielle, notamment avec les schémas de l'hallucination primitive, amène la psyché à se représenter la rencontre entre organe des sens et objet (réel ou halluciné) et elle déclenche donc l'activité originnaire.

L'activité du processus originnaire emprunte son fonctionnement au travail de métabolisation propre à l'activité organique, qui prend la forme d'une oscillation entre prendre en soi et rejeter hors de soi (la psyché va métaboliser en éléments d'auto-information les excitations à source corporelle, c'est-à-dire les stimuli qui proviennent de l'extérieur).

A. Brun (2007) précise :

« L'originnaire se caractérise par une absence de différenciation entre la psyché, le corps propre et le monde extérieur, donc par une absence de dualité : autrement dit, il s'agit en quelque sorte de prendre en soi ou de s'auto-rejeter. » (p. 152)

Le pictogramme définit un type originnaire de représentation, qui ignore la dualité entre l'agent qui représente (la psyché) et l'agent qui est représenté (le corps, le monde extérieur ou sa propre activité psychique). Le prototype du pictogramme est la rencontre originnaire sein/bouche : le sein inséré dans la bouche fait partie du corps propre, sans discontinuité corporelle et le pictogramme dans l'originnaire va mettre en scène la bouche et le sein comme une entité unique et indissociable.

Le pictogramme se présente donc sous la forme d'une sensation hallucinée. Un bruit, une odeur, une proprioception concernant l'intérieur du corps propre font brusquement irruption dans l'espace psychique et l'envahissent complètement :

« Le sujet n'est plus, ne peut plus être, n'a plus été que cette fonction percevante (auditive, olfactive, proprioceptive) indissociablement liée au perçu : le sujet est ce bruit, cette odeur, cette sensation et il est conjointement ce fragment et ce seul fragment du corps sensoriel mobilisé, stimulé par le perçu. » (Aulagnier (1986), citée par A. Brun, p.398)

C'est donc « l'emprunt fait au sensoriel » qui permet à la psyché de s'auto-informer, dans la représentation pictographique, d'un état affectif qui la concerne. L'affect, en tant qu'éprouvé de l'originnaire, est représenté par une action du corps.

Voici un exemple de pictogramme proposé par P. Aulagnier (1986) :

« Imaginez quelqu'un qui tombe brusquement dans un précipice, et qui ne tient que rattaché par une seule main à l'unique et fragile saillie d'un rocher. Pendant ce temps, il ne sera plus que cette union « paume de la main-morceau de pierre »,

et il doit n'être que cela s'il veut survivre. Tant que cette perception tactile existe, il est assuré qu'il vit, qu'il n'est pas déjà en train de plonger dans le vide. » (p. 398)

Anne Brun (2007), souligne que ce fond représentatif originaire, forclos selon P. Aulagnier du connaissable mais pas irréprésentable, toujours à l'œuvre chez tout sujet, coexiste avec deux autres modes de fonctionnement de l'activité psychique, le processus primaire, défini par la représentation fantasmatique ou le fantasme, et le processus secondaire, défini par la représentation idéique ou l'énoncé. Elle indique que :

« L'activité psychique passe donc de la mise en forme (de l'originaire infigurable), à la mise en scène (registre du primaire) à la mise en sens (registre du secondaire). » (p. 154)

La fécondité clinique de la théorie de l'originaire consiste à montrer la prédominance de ce fond représentatif de pictogrammes dans la psychose, où affleurent les images de chose corporelles, renvoyant à un corps s'auto-avalant, s'automutilant, s'autorejetant. Dans cette perspective, A. Brun avance l'hypothèse que, dans un cadre de thérapie médiatisée, des sensations hallucinées de l'ordre des pictogrammes s'actualisent à partir des sensations provoquées par la matérialité du médiateur et par la mise en jeu de la sensori-motricité.

Elle donne des exemples où l'enfant devient pure sensation et où il est ce « seul fragment du corps sensoriel mobilisé, stimulé par le perçu. »

Ce cadre de thérapie médiatisée active pour les enfants psychotiques une dynamique de figuration des pictogrammes, ce qui va conditionner leur mise en forme d'une matière informe qu'on peut désigner comme matière à symbolisation (Brun, 2007, p154).

Selon cette hypothèse, le contact avec le médium permet à l'enfant une saisie d'une image de lui-même, qui rentre en résonance avec des représentations pictographiques de lui-même.

Anne Brun donne l'exemple suivant : le Je peut être réduit à une « sensation main agrippée à la feuille » ou à un « moi/pinceau englouti dans la peinture ».

Encore, le Je de l'enfant peut se refléter dans la peinture comme « anus/caca/liquéfié/vidangé », etc.

L'auteur précise :

« Le désir tend à se satisfaire sur le mode hallucinatoire au cours d'un mouvement auto-érotique où le perçu est auto-engendré par la psyché (halluciné) »²⁵.

L'auteur rapproche ce retrait dans l'hallucination du retrait autistique où, la psyché, pour survivre ou pour éviter sa néantisation, hallucine une perception sensorielle issue d'une représentation pictographique à laquelle le sujet s'agrippe dans une sorte d'indistinction entre lui et le monde.

Les dispositifs thérapeutiques à médiation sont donc particulièrement intéressants pour les patients qui présentent des « ratés » de la symbolisation primaire comme les patients autistes ou psychotiques qui n'ont pu se constituer d'identifications précoces intracorporelles.

²⁵ AULAGNIER, P. (1986) *Le retrait hallucinatoire : un équivalent du retrait autistique ? in Un interprète en quête de sens, Paris, Ramsay, p.395-410.*

Au sein de notre dispositif, la matière terre sera à la fois le corps de celui qui la manipule et un représentant du thérapeute (le médium malléable) qui peut être touché, atteint sans changer de nature. Le modelage offre un terrain privilégié de jeu même si l'élément malléable peut éveiller certaines angoisses.

1.3.5 La dynamique transféro contre-transférentielle dans les groupes à médiation

Les dispositifs de médiation thérapeutique tels que nous les désignons se réfèrent donc à la psychothérapie psychanalytique et prennent en compte la dynamique transféro contre-transférentielle, qu'ils ne se contentent pas d'aborder, mais d'analyser.

B. Chouvier (2002), nous dit que :

« Expression et signifiante ne sont potentialisables qu'à l'intérieur d'une adresse transférentielle qui dynamise, sensualise et actualise la mise en jeu de l'objet. Repéré, pointé, analysé ou interprété, le transfert devient, à l'extrême, le vecteur primordial et central de toute processualisation créative dans un cadre thérapeutique.²⁶ »

Chaque interaction est empreinte des phénomènes transférentiels par rapport au thérapeute, au groupe, à l'institution, ainsi qu'aux sujets entre eux.

Une démarche expressive se vectorise nécessairement dans l'intersubjectivité.

L'objet se construit à partir du transfert.

L'atelier peut alors se proposer comme une aire d'expérimentation de la séparation du sujet de l'objet et surtout pour symboliser cette séparation, pour trouver ainsi la bonne distance avec « l'objet du fantasme. » Cette extension corporelle sur l'œuvre plastique associée à l'activité psychique, fait de la production plastique en thérapie un reflet sensoriel du vécu transférentiel (Bayro-Corrochano, 1999). Par sa mise en forme ou sa figuration, elle permet au fantasme inconscient de s'inscrire dans l'œuvre.

Le corps, support de la sensorialité, est lié comme nous l'avons vu, *topologiquement* à l'expression plastique et au fantasme inconscient.

Rien d'étonnant à ce que dans ce type d'atelier, il existe des moments de grande tension transférentielle, propre à la dialectique inconsciente des polarités comme sujet-objet, dedans-dehors, plaisir-déplaisir, monde interne-monde externe.

Mais l'œuvre plastique n'est pas l'inconscient « interprétable » comme tel. C'est par les effets qu'elle produit sur le thérapeute et par la mise à jour des processus psychiques qui accompagnent la production du sujet que l'inconscient s'actualise. La spécificité de la production plastique est de produire un « effet-affect » (Bayro-Corrochano, 2001), qui noue le lien transférentiel dans le cadre thérapeutique. Cet « effet-affect » serait ensuite la condition d'un travail de lecture, de signification, de parole à deux sur la production, sur les émotions afin d'y retrouver dans l'après-coup de la production le travail psychique du sujet.

Plus qu'une interprétation dans le sens « classique », la situation thérapeutique avec la peinture ou avec le modelage permettrait de « greffer » du symbolique dans la psychose (en référence aux travaux de G. Pankow). Ces objets produits, par les effets qu'ils ont

²⁶ CHOUVIER B. (2002), *Les fonctions médiatrices de l'objet*, in CHOUVIER B. et al., *Les processus psychiques de la médiation*, Paris, Dunod, 286 p., p. 29-43.

sur le thérapeute, exigent de lui une position éthique : reconnaître que la production porte quelque chose du sujet en lien à son travail inconscient de figuration. C'est grâce à cette reconnaissance qu'une mise au travail signifiant de l'expression plastique peut être engagée par celui qui modèle ces objets concrets aussi bien que par celui qui les reçoit.

Nous proposerons dans la partie suivante (ayant trait à la méthodologie clinique) une hypothèse concernant spécifiquement la place occupée par le médium dans la position contre-transférentielle, ainsi que l'attitude du thérapeute dans ce cadre de dispositifs à médiations, lesquels présentent des particularités qui méritent d'être questionnées.

Nous proposerons l'hypothèse d'une *interprétation modelante*, qui serait la reprise dans le contre-transfert du thérapeute des formes modelées.

Anne Brun (2007) fait l'hypothèse que la spécificité de l'interprétation dans ce cadre thérapeutique consiste pour le thérapeute à ne pas interpréter seulement avec des mots, mais à mettre en jeu la sensorialité du langage dans sa dimension sonore et visuelle, tout en intervenant aussi avec certaines modalités de passage par l'acte, à portée symbolisante.

P. Attigui (1993), qui travaille avec des personnes psychotiques à partir de l'expression théâtrale, souligne, quant à elle, que mettre en jeu son corps en tant que thérapeute, c'est pouvoir donner à l'autre l'occasion d'un contact offrant une « *certaine qualité d'attitude* ». Cela renvoie aux premières situations ayant permis au nouveau-né de se structurer dans un environnement donné, en ce temps de la créativité originelle (p. 68).

Au sujet de l'interprétation, l'auteur précise que dans ce cadre qu'est l'expression théâtrale, les thérapeutes ne verbalisent jamais au patient l'identification du jeu avec sa vie.

« Nous demeurons volontairement dans l'aire ludique, notamment en jouant nous-mêmes, en parvenant à formuler certains commentaires parfois métaphoriques sur l'action développée, qui est par essence fictive, la somme de ces actions ayant valeur d'interprétation »²⁷. (p. 81)

Le médium malléable pourrait bien se proposer aussi comme lieu d'inscription, de mise en forme et de dépôt de la relation transféro-contre-transférentielle dont il focalise les enjeux. La matière, n'appartenant pas plus au patient qu'au thérapeute, pourrait se présenter comme un « entre-deux » à animer de part et d'autre, à mettre en forme, à agencer comme espace de rencontre.

1.3.6 Les fonctions médiatrices de l'objet : objet médiateur, objet de relation, objet de transformation

Le terme « médiation » n'étant pas un concept psychologique, il peut exister une confusion entre les terminologies de médiation, objet médiateur, objet intermédiaire, objet transitionnel (seul terme associé à une théorie spécifique), objet de relation...

Il est ici question de l'objet chose, et non de celui de la « relation d'objet. » Cet objet-chose engage la perception et la motricité dans une expérience spatiale.

La « médiation » est un terme qui supporte une large acception renvoyant à des notions connexes qui regroupent, en fait, des réalités en partie différentes, du moins ne se recoupant pas totalement, ou qui mettent l'accent sur telle ou telle dimension de la médiation, ou tel ou

²⁷ ATTIGUI P. (1993), *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique. Jeu, transfert et psychose*, Paris, Denoël, 221 p., *L'espace analytique*.

tel aspect de sa fonctionnalité, avec des statuts métapsychologiques plus ou moins affirmés. C'est ainsi qu'il convient de différencier des notions proches quoique distinctes comme :

L'objet de relation, expression proposée par Marcel Thaon, Christian Guérin, Guy Gimenez et l'équipe du Centre des Objets de Relation à Arles, à partir de 1985, vient souligner à la fois l'extériorité de cet objet et sa fonction relationnelle. Il s'agit pour ces auteurs de s'interroger sur :

« La place, la fonction et la valeur psychique des objets externes dans le travail clinique, mais aussi dans le développement psychique de l'individu. » (M. Thaon, 1990, p.5)

Cette confrontation à l'objet externe pourrait avoir fonction de repère pour la cohésion interne du sujet. C'est essentiellement dans la relation psychothérapique que *l'objet de relation* est envisagé, jouant les fonctions de relais dans la communication consciente et inconsciente, et d'articulation de deux ou plusieurs subjectivités. Ch. Guérin (1988) précise :

« La catégorie des objets de relation nous permet de penser comment deux subjectivités s'appareillent l'une à l'autre à partir d'un objet et sur la base d'investissements différentiels. »

Dans une perspective intersubjective, insistant sur la fonction relationnelle de l'objet en psychothérapie, les auteurs du COR considèrent donc les *objets de relation* comme constituant une interface qui rend compte de l'état de la relation.

La notion d'*objet de relation* ne désigne pas la médiation en elle-même, mais les objets du cadre comme susceptibles, à certains moments, d'appareiller des psychés par leur investissement conjoint avec la tonalité affective d'une *rencontre relationnelle* (G. Haag, 1987).

G. Gimenez (1995) indique que :

« Pour rendre la rencontre possible, l'objet de relation a une fonction pare-excitative. Il filtre la violence fondamentale sous-jacente à toute rencontre et il permet au patient et au clinicien de se pare exciter réciproquement. ²⁸ » (p. 61)

Par sa concrétude et son existence comme objet externe, il est un support qui peut recevoir les émotions qui risqueraient de déborder le clinicien (et le patient) et rendraient impossible le travail psychique.

Dans le même article, *l'objet de relation* est envisagé comme objet partagé :

« L'objet de relation est en effet un objet de partage qui peut être utilisé par les deux interlocuteurs ; en cela il s'oppose à l'objet transitionnel qui est un objet privé. De par sa concrétude et son existence propre, l'objet de relation permet de déplacer au dehors, d'externaliser, sur un objet concret, ce qui se joue entre deux personnes ou plus : à travers l'objet, le patient peut ainsi scénariser des facettes de la dynamique transférentielle, plus facilement repérable et analysable. » (p. 88)

L'objet de relation a une fonction d'interface, il est un articulateur entre le thérapeute et le patient. Comme l'a montré Ch. Guérin, cette articulation s'effectue à un triple niveau : physique grâce à ses propriétés singulières, irréductibles au fantasme ; psychique à travers les investissements différenciés dont il est le support et la forme ; groupal en tant que dépositaire des parts communes des sujets en présence.

²⁸ GIMENEZ G., (1995), *Objet de relation et gestion du lien contre transférentiel avec une patiente hallucinée : les couleurs d'une rencontre*, in *Actes des Journées du COR : Objet et contre-transferts*, Arles, Hôpital Joseph-Imbert.

Nous n'utiliserons pas cette conception dans le cadre de notre dispositif, étant donné que chaque objet est présenté par le thérapeute (et donc pré-investi par ce dernier), comme faisant partie du cadre. Néanmoins, soulignons que l'objet médiateur est porteur de certaines des qualités propres à l'objet de relation tel que nous venons de le décrire (qualité d'interface, de dépôt).

Citons aussi le concept très connu d'*objet transitionnel* tel que l'a théorisé D.W Winnicott (1971).

Le modèle de l'objet transitionnel est en quelque sorte le modèle princeps des objets médiateurs en psychothérapie. On ne peut affirmer, cependant, que ces derniers soient des objets transitionnels à proprement parler qui appartiennent plus directement à la relation entre la mère et l'enfant, mais ils ont place dans ce que D.W. Winnicott appelle plus généralement les *phénomènes transitionnels*. Il définit l'objet transitionnel comme la première possession non-Moi.

Comme prototype des phénomènes transitionnels, ils constituent à eux deux une :

« [...] aire intermédiaire d'expérience qui se situe entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui a déjà été introjecté, entre l'ignorance primaire de la dette et la reconnaissance de celle-ci [...] »

L'espace intermédiaire, auquel la médiation contribue, est *un espace neutre d'expérience* où la distinction entre l'implicite et l'explicite de cet objet *trouvé-crée* n'a pas à être formulée, de sorte qu'elle revêt, comme l'objet transitionnel, un caractère de paradoxe contenu.

Cette chose, l'enfant l'a-t-il conçue ou lui a-t-elle été présentée du dehors ?

« L'important est qu'aucune prise de décision n'est attendue sur ce point. »

Citons brièvement d'autres théorisations mais auxquelles nous n'aurons pas recours, essentiellement par choix afin de ne pas nous éparpiller, mais parce qu'elles nous apparaissent reprendre de manière trop formelle des travaux déjà connus, ou mal s'appliquer à notre propos.

Ainsi en est-il de l'*objet transformationnel* selon Ch. Bollas (1989), notion qui désigne le résultat de la transformation de l'affect dans son état brut pulsionnel à partir d'un objet qui fait tiers. Pour cet auteur, le *holding* winnicottien introduit l'idée de transformation. Il en fait un paradigme du transfert, et souligne qu'avec la création par le nourrisson de l'objet transitionnel, le processus de transformation se trouve déplacé de l'environnement-mère (d'où il s'origine) aux multiples objets subjectifs, de telle sorte que cette phase transitionnelle peut être considérée comme étant l'héritière de la phase de transformation, le développement du nourrisson allant de l'expérience du processus à l'élaboration de l'expérience.

C. Vacheret (2000) quant à elle propose la notion d'*objet articulaire*, mettant l'accent sur la dimension intersubjective de la médiation. Il s'agit d'un concept charnière entre la théorie psychanalytique de l'individu et celle du groupe. Il rend compte du dépôt d'une part commune à l'individu et au groupe dans le contexte groupal, et donc de la mobilisation de la groupalité psychique en appui sur la groupalité externe et les identifications multiples.

Enfin, citons aussi les objets autistiques, objets confusionnels, objets psychotiques, objets fétiches.

D.W. Winnicott (1971) signale que l'objet transitionnel peut devenir objet fétiche et persister comme tel à l'âge adulte. L'objet médiateur peut lui aussi être support à des

investissements pathologiques défensifs et acquérir par exemple le statut *d'objets ou de formes autistiques* : objet dur et froid, nous dit F.Tustin (1980), ayant pour fonction d'entretenir l'illusion d'une carapace dans une indistinction du Moi et du non-Moi ou *formes autosensorielles*, souvent à partir des substances du corps. Il peut acquérir le statut *d'objet confusionnel* ou de *forme confusionnelle* (notion proposée par A. Ciccone et M. Lhopital, 1991) qui a, lui, une fonction de maintien de l'illusion d'une « brume » qui brouille la conscience du non-Moi sans complètement l'oblitérer.

Il en va de même de l'objet projeté dans l'autre dans l'identification projective. L'enjeu de la reconnaissance de la signifiante de ces objets et de leur valeur de message, c'est de les extirper de leur caractère de morbidité sclérosante pour qu'ils soient réappropriés comme expérience représentative.

Quant à *l'objet psychotique*, les mêmes auteurs proposent, pour plus de clarté par rapport à l'appellation *d'objet syncrétique* de F. Palacio-Espasa en appui sur *le syncrétisme* de J. Bleger (1967), de le nommer *objet symbiotique* qui, contrairement à *l'objet autistique*, est pour sa part organisé par le clivage. Ils le définissent ainsi :

« [...] un objet clivé dont chaque pôle, persécuteur et idéalisé, attire fusionnellement, symbiotiquement, une partie clivée du moi. ²⁹ » (p.114)

L'objet médiateur :

Parce qu'il est porteur des qualités concrètes de sa matérialité, et des qualités abstraites de la relation, l'objet médiateur se situera dans son utilisation à la rencontre de la réalité extérieure et du monde psychique interne du sujet.

Tout objet, animé ou non, est support aux projections du sujet et du groupe. Le groupe lui-même peut donc être ce support mais aussi les éléments matériels et architecturaux : les murs, les meubles, etc.

Mais l'objet ne se manifeste comme tel qu'à partir d'une activité du moi, d'un moi suffisamment constitué. Cette distinction est utile pour nous car elle nous aidera à nous représenter l'avènement de « l'objet médiateur » comme un processus et non comme une donnée de départ. La fonction des éléments du cadre, qui feront éventuellement médiation, est d'être éprouvée au niveau d'abord perceptivo-sensori-moteur de la « chose. »

Il s'avère, en réalité, que la fonctionnalité du médiateur (ou médium) est différente selon les sujets et surtout selon la façon dont ils sont aux prises avec des distorsions dans leur propre croissance psychique et leur propre processus de symbolisation.

Ainsi, Anne Brun (2007) souligne, par exemple, combien les enfants psychotiques sont dans l'incapacité d'utiliser le médium comme objet transitionnel, c'est-à-dire comme un objet *trouvé/créé*.

En revanche, celui-ci peut œuvrer comme support pour rejouer :

« [...] le processus d'échec répété de l'expérience du détruit/créé [...] ³⁰ » (p.69)

Elle donne d'ailleurs de nombreux exemples de processus thérapeutiques illustrant l'évolution des registres du détruit/détruit au détruit/créé avec le rôle essentiel joué par le retournement passif/actif. Ceci corrobore, comme nous le verrons, tout à fait nos observations.

²⁹ CICCONE A. et LHOPITAL M. (1991), *Naissance à la vie psychique*, Paris, Dunod, nouv. éd. 2001, 317 p.

³⁰ BRUN A. (2007), *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*, Paris, Dunod, 283 p.

En ce qui nous concerne, nous entendrons par médiations ou, à la suite d'Edith Lecourt (1995), objets médiateurs tout ce qui, dans la situation thérapeutique, objets concrets animés ou non, se définit comme tel non parce qu'il a été institué comme facilitateur de communication ou de projection, mais par son utilisation en intermédiaire entre soi et soi (le soi d'un processus jamais identique à lui-même), entre soi et l'autre, entre soi et la réalité extérieure, entre soi et l'objet de la « relation d'objet. » De par son statut d'intermédiaire, d'une part, et d'objet investi d'autre part, considérons le comme symbole ne serait-ce que de la symbolisation elle-même en admettant une acception large de la notion et surtout en l'admettant comme un processus plutôt que comme un « état des choses. » En effet, il nous apparaît qu'en fin de compte, parler d'*objet médiateur* fétichise la médiation, d'une certaine manière. C'est moins l'objet et sa valeur de symbole que son utilisation qui est importante, ce qui renvoie au concept d'*utilisation de l'objet* de D.W Winnicott.

Ce rappel des différents statuts possibles de la médiation ne doit donc pas faire oublier ce qui compte le plus dans ce qui nous occupe ici, à savoir le processus de symbolisation qui passe par l'utilisation de l'objet, et donc du médium malléable.

Si l'objet médiateur structure le cadre thérapeutique, prend la forme de la psyché du sujet, ou de l'appareil psychique groupal (Kaës, 1976) et induit un processus de symbolisation, il ne présente en revanche aucune portée thérapeutique en lui-même, indépendamment du cadre et du dispositif (Brun, 2007).

Au sujet des indications, certaines propriétés particulières selon le médium employé orienteraient-elles un type de travail plutôt qu'un autre ?

En fonction des caractéristiques (tactiles, visuelles, sonores, etc.) qui lui sont propres, les médiums n'impliquent pas le même travail de la sensorialité.

Anne Brun (2007) met en évidence que si un repérage des différentes qualités sensorielles propres à chaque médium peut être effectué, il semble préférable de se demander quelles composantes sensori-perceptivo-motrices de l'objet médiateur l'enfant ou le patient a ou va utiliser, et à quel moment du processus thérapeutique. Il s'agit plutôt d'observer la mise en jeu de la sensori-motricité du groupe de patients dans leur rapport au médium malléable, « pour pouvoir ensuite s'interroger sur ce qui a pu être symbolisé, grâce à telle ou telle qualité symboligène propre à la matérialité de l'objet médiateur. » (p. 45)

L'auteur souligne :

« Ainsi, la question de l'indication du médiateur, sur laquelle se focalisent souvent les équipes, semble impossible à traiter à priori, selon des règles générales, dans la mesure où chaque patient aura une utilisation singulière du médiateur proposé. » (p. 45)

Si la question de l'indication du médium semble impossible à traiter de façon générale, nous souhaitons rajouter que l'indication peut néanmoins être pensée de façon singulière, à partir de ce que nous connaissons du parcours et du développement du patient, ainsi qu'en fonction non pas tant du médiateur que du dispositif au sein duquel il est proposé d'une certaine manière. En effet, par exemple avec la terre, on peut inventer plusieurs façons de la travailler, plusieurs dispositifs autres que celui que nous proposons.

Mais par exemple, dans notre cadre particulier, l'occasion récente nous a été donnée de réfléchir à la prise en charge en groupe (selon le même mode, mais avec un groupe d'adolescents présentant de graves troubles du développement), d'un adolescent très fragile, qui vient juste de dépasser, avec beaucoup d'angoisses, les différentes étapes que nous décrivons dans le dispositif (au sujet entre autres de la constitution de l'enveloppe

psychique). Imaginer lui proposer la matière terre avec ses consonances régressives dans un tel dispositif nous a semblé très violent, comme si nous allions le confronter à nouveau à des angoisses insoutenables et à sa phobie du contact.

Il nous apparaîtrait plus juste de lui proposer une médiation comme le conte, dont la forme et le contenu se donnent comme un « déjà là. »

A notre sens, il importe de penser la question de l'indication qui nous semble très importante, mais pas tant à partir du médiateur, qu'à partir de la problématique spécifique et propre à chaque patient, ainsi et en résonance avec un dispositif particulier.

II. Le dispositif groupal de médiation par la terre (méthodologie clinique)

2.1 Les sujets du groupe : l'abord psychopathologique

Avant de discuter certains points précis concernant la psychopathologie des sujets rencontrés, nous souhaitons proposer quelques lignes illustratives de leur présence à l'atelier pour une première rencontre avec le lecteur.

Nous tenons à préciser qu'il s'agit de personnes adultes. Nous avons en effet constaté lors de divers temps de présentation de notre travail, que bien souvent ceux qui nous écoutaient faisaient un amalgame avec des enfants. La grande régression dans laquelle se trouvent les personnes dont il est question semble être la source de cette confusion.

Samuel se balançait sur lui-même de manière stéréotypée et la rythmicité qui le berçait en deçà de toute relation l'amenait souvent à s'endormir. Il ne touchait presque pas la terre à son initiative, parfois cela arrivait si nous modelions une forme à son intention. Au fil du temps, il se montrait de plus en plus présent par le regard et l'observation de ce qui se déroulait au sein du groupe, puis, échappant à notre regard, il mettait de petits morceaux de terre dans sa bouche pour ensuite les recracher.

Maria s'administrait violemment de grandes gifles en hurlant son nom, se griffait le visage, dépeçait, fractionnait la terre en une multitude de boudins qui s'éparpillaient, débordaient de la table et tombaient au sol. Elle les écrasait avec ses pieds à la fin de la séance, sans s'en rendre compte.

Paul gesticulait dans tous les sens, prononçant dans une sorte de logorrhée des borborygmes auxquels nous ne comprenions rien. La force inouïe qu'il contenait difficilement dans ce grand corps qui semblait parfois l'encombrer nous faisait mal, lorsque nous serrions la main qu'il nous tendait pour nous saluer, c'était alors tout notre corps qui était mobilisé pour encaisser et amortir le choc. Les formes qu'il élaborait de suite en trois dimensions prenaient de l'ampleur et devenaient comme des conglomerats prêts à affronter l'usure du temps et de la matière, formes avec lesquelles il jouait ensuite en notre présence. La force de l'emprise qu'il exerçait sur la matière s'adoucirait au fil du temps, il pourra dire, avec des mots que nous comprendrons alors, trouver la terre « douce ».

Louise dont la présence apparaissait quasi « végétative », cachait ses mains sous son pull ou sous la bavette de son tablier et nous observait tête baissée en émettant des bruits gutturaux stéréotypés. On aurait dit une grenouille qui coasse. Elle semblait néanmoins nous épier, nous « guetter ». Elle a refusé de toucher avec ses mains la matière terre tout le temps de la prise en charge, préférant « touiller » à l'aide d'un instrument la barbotine³¹ (matière pâteuse) dans un bol qu'elle retrouve à chaque séance.

³¹ La barbotine est une substance d'apparence boueuse, pâteuse. On peut la constituer soi-même à partir de petites boules de terres qu'on fait sécher, pour les réduire ensuite en poudre et les diluer avec de l'eau. Sur un plan technique, la barbotine sert à coller entre elles différentes pièces en terre ou différents morceaux d'une même pièce. On dit qu'elle est « la colle du potier ». Nous la confectionnerons nous-même à partir de terre chamottée (les petits grains de chamotte qui sont cuits ne se diluent pas dans la barbotine, optimisant le caractère « collant » de la substance et la rendant plus intéressante sur le plan sensoriel).

Ernesto détournait son regard à l'extrême opposé de notre corps en souriant néanmoins et en demandant en boucle : « *Et untel, il est où ?* », nommant les absents et autres personnes de son groupe qui ne participaient pas à l'atelier. Il émiettait son morceau de terre pour en refaire une forme « trouée », composée des petits morceaux émiettés qu'il avait mis à plat et ensuite agglutiné ensemble. La forme obtenue ressemblait à un rocher qui aurait subi l'érosion du temps.

Il arrivait que Paul, attirant l'attention d'Ernesto lui prenne la main pour lui faire toucher ou caresser ses modelages.

Boris, qui intégrait le groupe en cours de route, reniflait, puis tentait de dévorer la matière et les instruments destinés à son travail, faisant tourner dans l'espace les objets ou la terre, sans suivre du regard leur lieu d'atterrissage, tentait de boire les bols de barbotine ou d'eau sale. Après une longue période d'accrochage aux éléments d'architecture et concrets du dispositif, il s'agrippait au corps du thérapeute pour ensuite pouvoir entrer en relation avec la matière.

Nous souhaitons nous départir de la question du diagnostic qui n'est pas vraiment la nôtre, mais il est nécessaire de clarifier ce que nous entendons par « problématique psychotique » ou « troubles autistiques » en nous gardant d'entrer dans les débats scientifiques actuels qui animent le champ de la nosographie psychiatrique.

Les éléments des dossiers des personnes ne constituaient pas un recours significatif, à l'exception de quelques renseignements médicaux dont il nous tiendrons compte, et reflétaient finalement une difficulté à investir les sujets autrement que sur un mode sémiologique ou factuel. C'était un peu comme si le processus d'historisation ne concernait pas les sujets, apparaissant alors coincés dans un état irréversible et hors du temps, figés dans une chronicité qui effacerait toute dimension relationnelle et thérapeutique possibles.

La rareté des écrits de la littérature psychopathologique concernant ces cas est d'ailleurs assez révélatrice.

Rappelons que d'un point de vue historique, avant l'existence et le déploiement des structures d'accueil du champ médico-social, ces personnes étaient ou bien sans lieu d'accueil, ou bien souvent chronicisées dans des services de psychiatrie que l'on désignait alors sous le terme de « défectologie ».

Nous ne souhaitons pas entrer dans le débat qui oppose trop souvent le champ du sanitaire et celui du médico-social car ce n'est pas notre propos.

Nous souhaitons nous accorder sur un consensus au sujet des personnes que nous rencontrons, car à notre sens le déficit ne devrait pas évincer ni décourager la dimension thérapeutique, même si cette dernière doit forcément s'adapter et prendre en compte le caractère déterministe des pathologies.

Mais soigner n'est pas guérir, et comme le soulignait déjà Freud en son temps, la guérison advient de surcroît, et le praticien se doit de faire preuve d'une grande humilité en ce domaine.

Les sujets à qui nous avons à faire sont désignés « en situation de handicap » car tous présentent une déficience intellectuelle. Cette dernière exclut de fait les dispositifs traditionnels de soin qui recourent à la verbalisation et au processus de symbolisation secondaire.

La déficience n'est pas toujours la cause de leur état mais plutôt la conséquence. On sait que certains enfants tendent à « se débiliser » pour se protéger ou se défendre d'une attaque du lien ou d'expériences traumatiques impossibles à intégrer sur le plan psychique.

Les origines de cette situation sont très hétérogènes. Certains sujets ont été diagnostiqués atteints de psychose infantile à évolution déficitaire, de dysharmonies évolutives, des troubles somatiques venant parfois se surajouter à la complexité du tableau (épilepsie, etc.).

Pour d'autres, il s'agit d'un retard global de développement d'origine inconnue, d'autres d'encéphalopathie congénitale, d'autres encore n'ont jamais été diagnostiqués (de plus, il y a seulement quarante ans, les travaux et recherches sur l'autisme n'en n'étaient pas aux avancées actuelles et cette pathologie était alors mal connue).

C'est finalement l'ampleur du déficit (cognitif en particulier) qui est la raison de leur placement dans une structure médico-sociale.

Nous avons pu expérimenter dans les premiers temps de la rencontre que le sujet déficitaire renvoie en effet une certaine immaturité, de la négativité, du vide sur le plan de la vie psychique et peut entraîner un sentiment d'impuissance et pousser au renoncement le praticien thérapeute.

Comme le souligne J. Cabassut (2005) :

« Il est vrai que la psychopédagogie du déficient n'est pas, à l'image de la psychose, c'est-à-dire de la folie, associée à une certaine noblesse clinique et théorique »³².

Ainsi la déficience, suggestive d'une fascination originelle qui ne peut que renvoyer à une perte irrémédiable et un deuil sans limite qu'on essaierait de compenser avec « n'importe quel objet », nous incite-t-elle à travailler sur les fantasmes originaires qui ne peuvent qu'influer sur les modalités de prises en charge ou de prise en compte des adultes désignés comme « handicapés psychiquement », et l'enjeu clinique est de taille.

Si la théorie psychanalytique nous sert de repère général pour avancer, reste que la part de créativité propre à ceux qui s'aventurent et s'engagent dans ces contrées nous semble essentielle.

En ce sens, la dimension de la recherche, avec la rigueur et la nécessité d'un recadrage permanent des hypothèses qu'elle impose nous est vite apparue comme un passage obligé. Passage exigeant au fond, mais qui ne lâche pas celui qui s'y aventure...

Nous pouvons dès lors nous interroger sur le bien-fondé du choix d'emprunter à des théorisations qui concernent l'autisme et la psychose infantile des concepts qui semblent à première vue difficilement transposables dans le champ de la clinique du sujet déficitaire.

Pour ce qui concerne la validité et la pertinence conceptuelle puis clinique des opérateurs théoriques issus du corpus analytique, auprès d'une population pour qui les « échelles d'autonomie », « d'aptitudes et d'habiletés » comme les désorganisations organiques (d'origine génétique, pré-natale, neurologique...) tiennent lieu de modèles épistémologiques. La métapsychologie freudienne et les conceptualisations qui en ont découlé s'avèrent peu utilisées dans l'approche psychopathologique et clinique du sujet déficitaire. La pensée psychanalytique est souvent supplantée par la démarche cognitivo-comportementale, et/ou développementale, comme si les notions d'inconscient, de transfert, ou de castration ne pouvaient rendre compte d'une rencontre avec ces personnes.

³² CABASSUT J., (2005), *Le déficient mental et la psychanalyse*, Nîmes, *Champ social*, 151 p.

Pourtant, à les côtoyer, au-delà de l'absence de langage, nous avons tout de même pu relever un certain nombre d'indices, de signes qui nous évoquaient des fonctionnements très proche des états psychotiques et autistiques rencontrés ailleurs, et dont la prise en compte et le traitement étaient différents. Ceux-ci nous interrogeaient, au-delà de la visée sémiologique, car parfois il en allait du bien-être de la personne (que faire et que comprendre face à quelqu'un qui s'automutile ?)

Nous allons devoir maintenant nous départir de la question du handicap : des troubles psychotiques ou autistiques et du handicap lorsque celui-ci est réel (accidents périnataux, syndromes d'origine génétique) lequel est le premier ?

A cette question, qui finalement nous renverrait à celle des origines, nulle réponse.

Alors pour sortir de cette impasse, en étayage sur notre cadre interne, nous avons décidé de nous attacher à ce « qui nous parlait », nous semblait signifiant dans notre lecture et ressenti de thérapeute, et proposé ce dispositif.

Il nous faut néanmoins prendre en compte et garder à l'esprit que la question du handicap lorsque celui-ci est révélé dès la naissance et/ou dû à des accidents périnataux vient marquer de son sceau tous premiers accordages affectifs de l'environnement avec l'enfant. En ce sens, la psychopathologie de ces sujets qui met en avant des mécanismes appartenant au registre de l'autisme et de la psychose avec des problématiques d'empiétement, d'envahissement, de collage et d'identification adhésive ou projective apparaissent comme « une surcharge » à la problématique du handicap, peut-être une conséquence des accordages difficiles (du fait aussi parfois d'un équipement sensoriel et psychique « déficitaire » et des interrelations primaires « défailtantes »).

Nous proposons donc, afin de nous accorder sur ce que nous entendons par troubles psychotiques et autistiques, une brève revue des signes qui nous font sens et sont repérés comme des éléments de répétition dans la relation avec les sujets rencontrés.

Le tableau dressé peut apparaître comme « noirci » pour ceux qui le liraient et travailleraient avec ces personnes au quotidien. Il est donc nécessaire de rappeler que les années de prise en charge en institution ont aussi et avant tout permis à ces personnes de progresser dans les apprentissages de l'autonomie au quotidien (celle du corps en particulier) et des acquis sociaux. Il nous importe dans cette description de mettre en exergue les signes cliniques patents qui orientent notre propos de thérapeute, sans rien enlever ou nier du travail réalisé par les acteurs éducatifs auprès d'eux.

Des éléments psychopathologiques recueillis dans les dossiers seront mentionnés lors de la présentation des patients dans la partie suivante (vignettes cliniques).

N'ayant pas accès au langage verbal, ces personnes s'expriment le plus souvent par le corps et la sensorialité.

Ainsi, on retrouve pour la plupart une attitude de retrait et d'isolement, d'évitement du contact et de la relation. Les regards sont fuyants, la personne peut tourner la tête dans le sens opposé à celui qui s'adresse à elle.

A l'inverse, pour d'autres, le collage semble le seul mode d'entrée en relation, sans aucun discernement ni crainte manifeste face à une personne inconnue.

L'attitude de retrait ou de collage est accompagnée de stéréotypies gestuelles (se balancer) ou bien verbales. Par exemple, certains se déplacent sur la pointe des pieds, tournent sur eux-mêmes.

Certains ont besoin de prendre la main de l'autre pour pointer l'objet qu'ils voudraient prendre, l'autre étant alors utilisé comme le prolongement du corps du sujet.

Les corps semblent tantôt mous et apathiques, hypotoniques, tantôt s'agrippent à notre main ou notre corps, témoin d'un effet de cuirasse, comme une carapace musculaire.

Certains se précipitent en se déplaçant, se cognant aux angles et aux poignées de portes, voire en bousculant les autres personnes présentes sur le parcours.

Si la parole existe, elle est souvent utilisée de façon écholalique ou stéréotypée, voire composée d'une succession de syllabes difficilement compréhensibles.

On peut relever une quasi absence d'initiative ou d'intentionnalité dans le comportement, ou bien au contraire des actions dans des mouvements incoordonnés ou de « tourbillon » (aller très vite) qui rendent compte d'une méconnaissance du schéma corporel et de la façon d'appréhender l'espace. Les objets concrets sont rarement saisis spontanément, sinon dans un geste urgent et désorganisé, ou bien ils sont utilisés à des fins stéréotypées, ou mis à la bouche.

On trouve aussi parfois une apparente absence de réactions aux sensations de douleur concernant le corps (certains se blessent, ou ingurgitent d'une traite leur boisson brûlante sans manifester la moindre réaction).

Une personne présente des conduites auto-agressives (automutilations : se griffer, se pincer, se gifler).

L'attitude du thérapeute face à ces troubles oscille entre une tentative de « réanimation psychique » ou au contraire de réception de la fougue de ce qui s'exprime de manière totalement désorganisée et déliée pour en contenir et atténuer l'intensité.

Nous pourrions remarquer que l'autiste semble mettre toute son énergie pour s'étayer désespérément sur les éléments extérieurs (cadre architectural et personnes), alors que le psychotique projette le chaos de son monde interne sur cet extérieur.

Dans le rapport à la matière, pour l'autiste toute la difficulté consistera à former un premier contenant, alors que le psychotique éprouvera le besoin de boucher les trous, de remplir car il ne supporte pas le vide. Nous reviendrons plus en détail sur ces éléments cliniques essentiels, d'abord repérés puis ensuite analysés en quatrième partie.

A ce stade, nous devons fournir à partir de ces états cliniques quelques précisions au sujet des conceptions qui nous permettront d'émettre, sous forme d'hypothèse toujours, des propositions quant aux processus rencontrés : témoignent-ils d'un état autistique ou d'une structure psychotique ?

La représentation de l'état psychique comme une oscillation entre plusieurs positions, dont une attirerait de façon prédominante la psyché, nous semble pouvoir rendre compte de la complexité de chaque état psychique singulier, qu'il soit d'ailleurs « normal » ou pathologique. La « pathologisation » amplifie essentiellement l'aspect destructeur des processus normaux.

Ciccone et Lhopital (1991) soulignent :

« Tout point de vue sur la subjectivité doit tenir compte de cette complexité, et de la coexistence d'états et de processus de natures différentes voire opposées à l'intérieur d'un même état psychique. Le narcissique contient de l'objectal et inversement. Le psychotique contient du névrotique et inversement. »³³ » (p. 276)

³³ Op. cit.

Notre propos accorde une place essentielle à l'objet contenant (externe puis interne) et au lien intersubjectif à cet objet, dans la construction du sentiment d'identité.

Néanmoins, il nous faut clarifier certains points théoriques, et tout d'abord celui qui traite de l'adhésivité et de l'identification adhésive :

Le processus d'identification adhésive sur lequel repose la genèse de la « peau psychique », permet de cerner la représentation d'une position autistique (aussi retrouvée dans certains états psychotiques).

La phase symbiotique a été décrite par Margaret Mahler initialement, avec le fantasme de frontière commune.

C'est ensuite Anzieu qui définit le concept de Moi-peau, qui reprend et définit que ce Moi-peau figure la constitution d'une peau psychique. L'identification adhésive est un processus identificatoire primitif, que D. Meltzer (et coll., 1975), considère comme une forme de ce que Freud a appelé l'identification narcissique. La seconde forme, moins primitive, étant représentée par l'identification projective décrite par Mélanie Klein et ses successeurs.

L'identification adhésive se situe dans l'espace bidimensionnel, l'identification projective dans l'espace tridimensionnel (l'identification introjective, mais dont nous ne parlerons pas, entre en jeu avec la quadridimensionnalité).

L'identification adhésive, selon Ciccone et Lhopital (1991) est liée à l'état mental qu'elle détermine, à savoir l'état autistique, normal et pathologique. Dans l'autisme pathologique, les auteurs précisent que l'identification adhésive peut s'observer comme grossie par la lentille d'un microscope. Dans l'état autistique, l'identification adhésive œuvre en association avec le démantèlement.

Daniel Marcelli (1983) avance l'hypothèse ontogénétique d'une « position autistique normale », et rejoint par là les idées de Margaret Mahler (1968) sur la « phase autistique normale » et de Frances Tustin (1972, 1981) sur « l'autisme primaire normal » (ou phase « d'autosensualité »). Esther Bick, quant à elle, avait parlé d'une « position adhésive » antérieure aux positions paranoïde-schizoïde et dépressive.

M. Mahler situe la période autistique au cours des deux premiers mois de la vie. Elle la décrit comme une sorte de coquille quasi hermétique qui maintient les stimuli externes au-dehors. L'autisme normal représente un stade de narcissisme primaire absolu, caractérisé chez l'enfant par une « absence de conscience de l'agent maternant. » Le but de la phase autistique normale est de préserver l'homéostasie interne. Le bébé se trouve dans un « état de désorientation hallucinatoire primaire dans lequel la satisfaction de ses besoins relève de sa propre sphère autistique toute-puissante. » Les investissements essentiellement tournés vers l'intérieur du corps devront se déplacer vers les afférences sensorielles externes, vers le pôle sensoriperceptif, déplacement qui marquera l'accès à la phase symbiotique normale.

F. Tustin décrit quant à elle l'autisme primaire normal comme un état où les objets ne sont pas distingués du flot de sensations qu'ils produisent et qui donnent à l'enfant le sentiment de son existence (les rythmes, vibrations qui accompagnent la tétée du sein sont le sein pour l'enfant). Ces « illusions » protègent l'enfant contre les expériences pouvant révéler l'extériorité, et donc la séparation, avant que son appareil neuropsychique ne puisse le supporter. Le bébé se trouve ainsi, lors de la phase d'autisme primaire normal, enveloppé dans une sorte de « matrice postnatale » protectrice.

Précisons que dans les étapes décrites par ces auteurs, l'extérieur, s'il ne semble pas encore investi comme tel (et donc comme un objet séparé corporellement et psychiquement

de l'enfant), il est néanmoins déjà investi, les échanges en traduisent une première ébauche, sous la forme du pictogramme et de l'auto-engendrement (Aulagnier, 1975).

Si ces théories nous renseignent sur ce qui deviendra les mécanismes de l'autisme pathologique, gardons à l'esprit une conception dynamique de l'abord psychopathologique et méfions-nous de ne pas figer la psyché infantile ou celle des sujets auxquels nous avons à faire dans une position exclusivement autistique. Ciccone et Lhopital (1991) soulignent bien que dès la naissance, l'état psychique du bébé oscille entre une position autistique, et une ouverture à un mode de relation déjà objectal.

L'identification adhésive produit un type de dépendance dans lequel l'existence séparée de l'objet n'est pas reconnue. Elle supprime tout écart, toute distance entre le sujet et l'objet. L'identification adhésive conduit à « l'imitation étroite de l'apparence et du comportement de surface de l'objet, beaucoup plus qu'à ses états ou attributs mentaux » (D. Meltzer et coll., 1975).

La personne autiste ressent ainsi le besoin impérieux que la surface des choses, leur apparence, soient immuables. Le moindre changement est équivalent à la perte et provoque des réactions extrêmes de panique, de désarroi, d'anéantissement. L'identification adhésive ne tolère aucune solution de continuité entre l'objet et le moi, l'un et l'autre se confondant. Elle s'inscrit dans une bidimensionnalité, laquelle s'oppose à l'existence d'un objet contenant, c'est-à-dire d'un objet tridimensionnel, et constitue une entrave fondamentale à la pensée.

Le second mécanisme propre à l'état autistique décrit par Meltzer (et coll., 1975), est le démantèlement. Le démantèlement du self en tant qu'appareil psychique correspond à une suspension de l'attention qui conduit les sens à errer chacun vers leur objet le plus attractif de l'instant. Cette dispersion se produit de manière très passive, comme si l'appareil psychique tombait en morceaux. Chaque sens, interne ou externe, s'attachant à l'objet le plus stimulant, l'attention suspendue est portée sur des objets variés. Le démantèlement éparpille les objets en une multitude de petits morceaux, chacun porteurs d'une qualité sensorielle particulière. Il réduit les objets à une multiplicité d'événements unisensoriels, dans lesquels animé et inanimé deviennent indistinguables et à partir desquels il est impossible de former des pensées (p. 103). Le démantèlement correspond à un processus en deçà du clivage, il éparpille à la fois l'objet et le self qui se trouve démantelé en des capacités perceptuelles séparées (le voir, l'entendre, le toucher, le sentir, etc.).

Précisons que le démantèlement est un processus passif, lequel n'est pas chargé d'angoisse persécutoire ni de douleur ou de désespoir. Il n'a rien de comparable avec des angoisses de morcellement ou de dépersonnalisation, lesquelles appartiennent plus au registre de la psychose, angoisses issues des premières expériences de cohérence du moi.

Ceci nous amène à une discussion sur un plan psychopathologique. En l'absence de diagnostic posé concernant les personnes dont nous allons parler, qu'est-ce qui nous permet d'affirmer qu'il s'agit plus de troubles autistiques ou que nous avons à faire à une structure de personnalité qui appartient au registre psychotique ?

Premier point : quelles acceptions faisons-nous de ces terminologies ?

L'autisme est au cœur d'un débat actuel qui déchire l'opinion, pour des raisons multiples et complexes. Ceci n'est pas notre propos.

Sans débattre de cette question (qui nous éloigne trop à notre sens de notre propos), il nous faut affirmer notre position : à notre sens la psychose relève d'une structure de personnalité (au sens de S. Freud puis de J. Bergeret), ce qui n'est pas le cas de l'autisme,

que nous ne considérons pas comme appartenant aux structures psychotiques, mais comme un « état » qui en est séparé et qui le précéderait. L'autisme correspond à un syndrome.

Dans notre recherche, nous nous attachons surtout à repérer des processus. Les mécanismes psychiques révélés par ces processus, s'ils peuvent être classés de manière nosographique, ce qui n'apporterait pas grand chose à notre travail clinique, nous indiquent clairement dans quelle direction le travail thérapeutique peut s'orienter. C'est-à-dire que nous ne souhaitons pas travailler sur et à partir du symptôme, du signe repéré, mais à partir du lien intersubjectif, avec toutes les défaillances dont il témoigne.

2.2 Présentation du dispositif

2.2.1 Le cadre

Au regard des troubles manifestés par les sujets, il était difficilement pensable d'animer seule un tel groupe. Surtout, un travail groupal est pour nous impossible à envisager autrement qu'en cothérapie (voire avec un troisième intervenant qui serait un observateur participant, nous y reviendrons plus loin).

Ce groupe était donc animé par une éducatrice spécialisée travaillant au quotidien avec les personnes accueillies, Laure, et moi-même.

Au-delà du dispositif en tant que tel, il est donc aussi question d'une rencontre et d'accordage entre les thérapeutes.

Proposer à une éducatrice, qui par définition a une pratique et un cadre de références différents du nôtre, un dispositif au sein duquel il n'y a pas de consignes ni d'exigences (en termes éducatifs essentiellement) n'allait pas de soi. C'est essentiellement une sensibilité commune et partagée dans la relation aux personnes ainsi que des affinités professionnelles qui nous ont permis de bâtir ensemble le dispositif. Il n'y avait donc rien d'étrange ou d'étranger qui n'ait été parlé entre nous deux et le dispositif s'est construit aussi au fil du temps à partir de cette relation.

Nous nous sommes beaucoup interrogées pour savoir s'il fallait désigner ce dispositif comme thérapeutique dès le début, ou bien s'il n'était pas préférable de préserver une nécessaire ambiguïté, laquelle nous apparaissait pouvoir peut-être permettre plus de souplesse au déroulement des processus sollicités dans le dispositif.

Mais de toute évidence il s'agit d'un cadre différent, d'une autre nature et les sujets du groupe sembleront le saisir et s'en imprégner dès la première séance. Nous avons donc considéré que le dispositif était en lui-même thérapeutique, parce qu'il se propose comme un espace de transformation (des sensations, des émotions, des affects).

Il faudra aussi prendre en compte le niveau institutionnel, car cette cothérapie a parfois pu risquer de constituer à notre insu un espace de résistance pendant un temps face à un mouvement institutionnel d'indifférenciation et d'agir. Nous reviendrons sur ces éléments plus loin.

Réfléchissant ensemble sur le projet du groupe, du cadre-dispositif que nous souhaitons mettre en place, le projet défini retenait un travail autour de la matière terre et

du modelage, à partir de la sensorialité et en particulier du toucher et de l'utilisation de la matière, sans aucun but éducatif.

C'est-à-dire que nous souhaitions créer un écart temporel dans la prise en charge de ces personnes, sollicitées par des activités journalières dont les objectifs étaient centrés plutôt sur ce qui apparaissait comme « sédimenté » que sur l'observation et la reprise de ce qui se « répétait ».

Néanmoins, nous souhaitions aussi être attentives aux liens ou répercussions qui pourraient s'établir entre ce qui allait être mis à jour ou se dérouler pour les personnes au sein de l'atelier et l'accompagnement quotidien et ce que les autres membres de l'équipe pourraient en rapporter.

Nous avons désigné ensemble les personnes qui y participeraient, et propositions ce choix aux autres membres de l'équipe dans le cadre d'une réunion d'équipe pluridisciplinaire.

Comment s'était fait le choix des personnes ?

Il s'agissait pour deux d'entre elles (Samuel et Louise) de personnes dont nous avons remarqué qu'elles semblaient ne manifester aucune initiative dans leur quotidien, et peu d'intérêt pour ce qui leur était proposé, se présentant comme très apathiques. Elles ne parlaient pas, étaient très immobiles bien que le contact par le regard fût intense et présentaient des stéréotypies. Nous n'avions que très peu d'éléments d'anamnèse les concernant, mais nous avons su qu'elles ont été bien plus animées qu'elles ne le sont aujourd'hui, comme si elles s'étaient défensivement réfugiées dans l'inertie et le retrait. Nous nous demandions alors quelle présence elles pourraient avoir dans ce lieu « autre », c'est-à-dire dégagé du tumulte constant de la vie en collectivité et sans consigne.

Nous avons ensuite désigné Paul, ayant l'intuition que la fougue tonique et verbale qui le déborde (les paroles qui lui sont adressées et qu'il ne comprend pas l'excitant beaucoup), trouverait peut-être dans la matière un possible apaisement, une liaison rendant plus harmonieuse sa présence à lui-même et au monde environnant.

Maria nous apparaissait être dans un état de souffrance psychique et corporel constant, sans relâche. Elle tentait de tout contrôler, tant de son monde interne que de celui qui l'environnait et ce qui lui échappait la mettait en panique. La moindre remarque à son égard entraînait des conduites auto-agressives. Elle parlait, mais de façon stéréotypée, répétant la fin de chaque phrase qui lui était adressée avec une voix tonitruante et mécanique (on aurait dit que c'était un robot qui parlait), ou bien ponctuait la conversation de « oui ! » sur un ton quasi hurlé, tout en tournant sa tête à l'extrême opposé du visage de son interlocuteur. Nous nous doutions que pour elle l'absence de consigne, de demande formelle de mise en forme ou de représentation la mettrait en déroute, mais nous étions curieuses de voir ce qui pourrait se dégager, dans ce temps accompagné, dans le rapport avec la matière.

Maria est à ce jour décédée, dans un contexte de grande souffrance somato-psychique (probablement en lien avec la disparition prématurée de sa mère foudroyée par une tumeur cérébrale). Ce travail et les traces de sa présence à l'atelier sont ainsi et aussi un peu dédiés à sa mémoire...

Boris présente des conduites autistiques très marquées. Nous avons l'intuition qu'il faudrait « canaliser » l'ardeur de sa présence (il renifle tout, met les choses en contact avec sa langue puis les jette dans l'espace, il se déplace en courant sur la pointe des pieds, a des stéréotypies très marquées). Boris prend tout avec la main pour ensuite lâcher brusquement. Quelles modalités sensorielles pourrions-nous travailler afin qu'il trouve des

points d'ancrage plus fiables dans le réel ? De son histoire nous savons peu de chose, sinon un élément marquant de sa prise en charge dans l'institution pour adolescents qui nous l'adresse, à savoir que lors d'un retour de vacances, et pendant un certain temps, Boris a dû avoir les mains attachés dans le dos afin de réfréner une conduite automutilatoire qui consistait à s'arracher la peau du visage (ce qui n'a plus lieu aujourd'hui). C'est donc aussi en résonance avec cette notion d'enveloppe corporelle défailante ou attaquée que nous souhaitons travailler.

Enfin, Ernesto présente lui aussi des traits autistiques, mais sa présence est douce et calme (presque trop). Il semble apeuré, un peu recroquevillé sur lui-même, affichant toujours un immense sourire mais détournant la tête lorsqu'on s'adresse à lui. Il se précipite dans ses déplacements et pour s'asseoir, comme si la traversée d'espaces différents le mettait en panique. Il demande souvent où sont les personnes absentes qu'il nomme (« et untel, il est où ? ») et sollicite beaucoup les autres en les interpellant par leur prénom (il n'engage néanmoins pas de conversation). Nous souhaitons lui proposer un espace qui lui permette peut-être de prendre « un peu plus de place », et aussi équilibrer le groupe par des présences en apparence plus apaisées.

Cet atelier « expérimental » ressemblera au fil du temps à une « fabrique de formes ». Comme nous n'intervenons pas sur les modelages qui sont libres et non assignés à une représentation, les mains qui toucheront la matière vont la transformer, produire des bruits, laisser des traces, des formes.

En présentant la matière terre aux participants, nous souhaitons observer comment la manière dont ils l'appréhenderaient, l'utiliseraient (ou pas, car nous avons aussi envisagé cette éventualité), pourrait nous renseigner sur l'organisation de leur monde interne.

Nous étions aussi à l'affût de ce que le groupe et les processus psychiques qui allaient y être à l'œuvre pourraient lier chez ces personnes, qui semblent enfermées dans ce qui nous apparaîtra de plus en plus au fil du temps comme des « pathologies du contact ».

C'est donc d'abord et avant tout un travail à partir de la sensorialité qui est proposé. Cela supposera de nous laisser nous aussi régresser à notre propre sensorialité et à partager sur ce mode. Ce sont en effet tous les canaux sensoriels qui seront sollicités : le toucher, la vue, l'ouïe, l'odorat mais aussi le goût (pour ceux qui testeront en mettant à la bouche le matériel).

Lors d'un temps de reprise des éléments, Laure nous a dit qu'elle avait été très touchée par les temps de silence au cours desquels nous pouvions être attentives aux regards, « écouter la sensorialité » alors mise en acte.

Les séances sont hebdomadaires et durent une heure. L'institution a permis que le lieu dans lequel se déroule l'atelier ne soit utilisé qu'à cet usage.

En ce sens, le lieu est en lui-même marqué d'une empreinte forte, il s'agit de « l'atelier terre », fortement relié à notre présence puisqu'en notre absence rien ne s'y déroule. Nous pourrions donc aussi y laisser librement des traces (le travail de la terre est extrêmement salissant), ainsi que les modelages qui pourront être conservés sur des étagères dans ce lieu unique. L'atelier apparaîtra d'ailleurs comme un des espaces les plus différenciés au sein du collectif de l'institution. Ceci est « un luxe », mais il faudra aussi en payer le prix, ce dernier étant la difficulté, voire l'empêchement à utiliser le matériel clinique qui s'en dégage dans le reste de la prise en charge des personnes ou en équipe. Nous l'aborderons plus loin, une sorte de « non-dit » au sujet de cet atelier et de ce qui s'y déroule perdurera. Est-ce parce que les personnes s'y montrent différentes ?

La consigne énoncée aux participants est simple : nous leur présentons un morceau de terre ainsi que tout le matériel qui peut servir à l'utiliser (y compris des bols d'eau et de barbotine), et nous leur proposons, s'ils le souhaitent, de toucher la terre, de «faire des formes ensemble».

Nous précisons que toutes les productions restent dans l'enceinte de l'atelier et ne sont pas accessibles à toute personne n'y participant pas.

Les différents temps qui articulent le déroulement de la séance se ritualiseront au fil du temps. Laure accompagne les personnes de leur groupe d'accueil jusqu'à l'atelier où nous nous trouvons déjà car nous préparons en effet la salle à l'avance : installation des planchettes en bois sur la table, de la matière et de son état (approvisionnement, vérification des conditions de conservation et de l'état de la matière : il arrive qu'elle ait séché après les vacances), etc.

Les planchettes en bois représentent un premier espace de délimitation, et une invitation à « prendre place ». Elles fonctionneront aussi comme un repère dans l'espace de l'atelier, signifiant sur la surface lisse et immense de la table commune la délimitation d'un premier espace pour la personne.

Non seulement du côté technique cette interface est nécessaire car sinon la terre colle à la table et ne s'en défait pas à moins de détruire la forme advenue, mais cette dernière vient aussi figurer un premier support de différenciation entre la table et la matière terre.

Ainsi, certains seront sensibles aux limites déterminées par la planchette, d'autres laisseront la matière déborder sur la table et envahir ainsi l'espace commun dans un mouvement d'indifférenciation confusionnante.

Après le temps des salutations, chacun revêt (parfois avec notre aide) un tablier et s'installe librement en face d'une planchette. Le tablier permet outre une ritualisation, de signifier que nous entrons dans un espace temps différent, cette vêtue renvoyant à la notion d'enveloppe partagée dans le groupe, de différenciation face à la matière.

Au début l'institution a fourni des tabliers qui devaient traîner dans quelques placards, tous différents et usés à des degrés variables, porteurs d'une histoire passée qui nous encombrait. A notre demande, un achat de tabliers neufs d'une meilleure résistance a pu être réalisé. Ces tabliers sont donc tous les mêmes, à l'exception du nôtre (il s'agit d'un grand tablier noir en coton, récupéré dans l'armoire d'une arrière grand-mère qui l'avait elle-même confectionné, et qui a la particularité d'être un peu usé par le temps et donc « très doux »). Laure a choisi spontanément de prendre un tablier identique à celui des participants. Cela n'a pas du tout été réfléchi au départ, mais nous verrons comment la différenciation est à l'œuvre dans ces détails non anticipés mais significatifs.

Au début de la séance, nous retrouvons une musique (toujours la même) que nous mettons à bas bruit. Cette musique fait repère (à la manière d'un rituel puisqu'elle annonce le début de la séance), lie les excitations et nous berce aussi de son rythme, nous resituant tous « à l'intérieur » et dans le temps de la séance. Le choix de cette musique en particulier s'est fait de manière consciente car elle nous plaisait (il s'agissait d'un album offert par un ami qui souhaitait nous faire connaître la chanteuse, *De Rosa*)³⁴, et aussi de manière inconsciente car nous n'avions pas alors relevé que le titre de l'album : *Afro blues* concernait tout à fait ce dont il était question (l'Afrique renvoie aux origines de l'humanité, donc à « la

³⁴ La particularité de cette musique est de mélanger des sons cristallins avec le rythme de percussions africaines. La voix de la chanteuse est mélodieuse et douce, mais les intonations sont très différentes à chaque titre (la même voix peut tour à tour être rauque et gutturale comme dans certains airs du Blues, aiguë et enjouée).

part d'archaïque présente en nous tous », et le Blues, né de l'esclavagisme renvoie quant à lui à la nostalgie de la terre mère...).

Les deux tables qui occupent l'espace central de l'atelier sont disposées en « L » afin de permettre à ceux qui le souhaitent d'échapper au regard des autres, d'être ensemble sans se sentir « prisonnier » d'un face à face. Les participants ont tendance à prendre spontanément toujours la même place.

Maria prendra garde à se placer toujours en bout de table (à l'extrémité du « L »), près de la porte et à un endroit d'où elle peut voir tout le monde mais où elle est aussi protégée du « magma » groupal initial et du regard des autres, alors que Samuel s'installe là où le porte le mouvement du groupe, attendant que nous l'invitions à s'asseoir à la dernière place disponible.

Paul prendra une place « centrale » qui lui permet de voir tous les autres et de s'adresser à eux, même si elle n'est pas toujours la même.

Ernesto prendra toujours la même place dans un mouvement de précipitation, il s'agira surtout toujours de la place « en face de Paul », ce dernier nous le verrons l'interpellant souvent.

Louise prendra toujours la même place avec nonchalance et n'en changera jamais (aucun autre participant ne cherchera d'ailleurs à la lui prendre ou l'occuper), c'est une place stratégique qui lui permet de voir tout le monde sans être au centre, près des étagères qui regorgent d'objets en terre dans son dos, près de la musique et de la bouilloire, ainsi que de la fenêtre. C'est aussi une place qui « gêne » car on ne peut pas passer derrière elle pour faire le tour de la table ou saisir quelque chose).

Nous présentons à chacun une quantité de terre (ceux qui le peuvent sont autorisés à se servir librement) prélevée sur le pain de terre initial en précisant qu'il n'y a aucune restriction de quantité. Ce morceau de matière est positionné « à la périphérie » du sujet, c'est-à-dire d'abord à l'extérieur de la planchette mais face à lui ou à côté dans son champ de vision, soit directement sur la planchette pour ceux qui semblent ne pouvoir s'en saisir autrement.

A chaque début de séance, nous mettons sur la table et devant chacun la forme réalisée à la dernière séance, que cette forme soit reconnue ou non (certains la positionnent sur la planchette puis la retirent pour un nouveau modelage, d'autres manifestent une indifférence totale à cette forme, semblant ne pas la reconnaître).

Nous disposons sur les tables, dans le champ visuel et de préhension des sujets des instruments propres au travail de la terre : fil à couper, mirettes servant à « évider », creuser la matière et ébauchoirs permettant de lisser, poinçonner, inscrire, donner contour, patiner la matière. Nous avons rajouté du matériel « détourné » mais qui nous semblait intéressant : truelles de maçonnerie de formats variés, cuillère à dénoyauter pour la cuisine, pinceau pour mouiller la matière...

Nous disposons aussi des bols remplis d'eau sur la table, ainsi que d'autres contenant de la barbotine, ce afin de permettre au sujet d'être à même dans son champ de préhension de se saisir et d'utiliser la matière dans ses états les plus variés. Notons que d'une séance à l'autre, la barbotine sèche dans les bols et qu'il faut la remouiller en y ajoutant de l'eau pour la rendre pâteuse à chaque début de séance, ce qui constituera l'accroche sensorielle préférée de Louise.

Le matériel, s'il n'est pas utilisé spontanément est néanmoins présenté par l'une ou l'autre des animatrices, la personne est libre de s'en saisir ou non.

Puis vient le temps de modelage.

C'est un temps de régression et de jeu sensoriel, accompagné des rythmes reconnus au fil du temps et des séances de la musique qui nous berce.

Chaque participant se livre alors au travail de la matière en fonction du style et des intentions (non conscientes) de chacun : ne pas toucher, mettre en pièces, émietter, séparer puis réunir...

Le dispositif qui s'adresse à des sujets qui présentent des problématiques du registre autistique, psychotique ou déficitaire met aussi en jeu la propre sensorialité et la corporéité des thérapeutes.

En plus de tous les *accordages affectifs* (Stern, 1985) que nous cherchons à établir, nos postures, nos mimiques, les sons de nos paroles matérialisent notre présence.

La parole seule ne suffit pas dans un tel dispositif. Il nous faudra nous aussi « mettre les mains à la pâte », c'est-à-dire non seulement présenter le matériel, mais aussi nous laisser aller à produire et proposer des modelages (rarement des formes figuratives, toujours sur le mode sensoriel ou du jeu de « qu'est-ce que cela pourrait être ? ») en lien avec ce qui nous semble se dérouler pour les sujets à un moment précis. Ce jeu de communication par les formes (la mise en forme de l'informe) s'apparente à une association non-verbale, par les formes. C'est ce qui donnera corps aux possibles interprétations et leur conférera une portée symbolisante, car la parole donne à la forme proposée le statut d'une image qui pourra circuler entre les thérapeutes et les sujets, avec le groupe.

Il s'agirait, en quelques sortes, de « figurations parlées ».

Pour notre part, nous avons souvent un morceau de terre dans la main, le malaxant au rythme de la musique et à celui du groupe. Ce morceau de pâte molle pétrit dans le creux d'une main a probablement quelque chose à voir avec le groupe (nous avons dans l'idée qu'il pourrait bien constituer un « résidu du groupe »).

Les déplacements des thérapeutes dans l'espace varient au gré de ce qui se déroule pendant le temps de la séance et de ce qu'elles observent, pressentent, ressentent. Aucune des deux n'a de place attirée, et chacune se déplace auprès des sujets, parfois s'asseyant, prenant à d'autres moments une posture ou attitude (toujours spontanée et intuitive) pour être « plus proche » de la personne en prenant garde de ne jamais imposer une présence qui pourrait être ressentie comme intrusive. Souvent nous sommes à côté d'une personne, parfois accroupie pour pouvoir placer notre regard à la même hauteur que celui de la personne à laquelle nous allons nous adresser.

Ainsi les déambulations et déplacements des thérapeutes peuvent-elles témoigner aussi de la sensorialité contre-transférentielle à l'œuvre.

Il nous a été donné de remarquer dans l'après-coup que nous nous situons spontanément presque toujours l'une et l'autre à des « bords différents » autour de la table, comme pour donner un cadre et border ce qui advient.

Il y aura un moment inévitable auquel nous nous assoirons côte à côte et qui est celui de la prise de notes dans le dernier quart d'heure de la séance sur lequel nous reviendrons plus loin.

Cette notion du positionnement dans l'espace alloué est très importante pour observer ce qui peut être mouvement à l'intérieur du groupe.

Sur la question de l'espace, rajoutons qu'au fil du temps, les objets qui sont entreposés sur les étagères et regroupés ensemble en fonction de leurs auteurs et délimitent un espace propre à chacun, une sorte de territoire qui s'étendra au fur et à mesure des séances.

Seul Paul s'emparera de ses productions à chaque début de séance et manifestera un intérêt pour cet espace alloué sur les étagères. Les autres attendent passivement que nous positionnions la dernière production achevée devant eux. Reconnaisent-ils leurs formes?

La fin de la séance approchant, avant le dernier quart d'heure nous annonçons la fin du temps de modelage et proposons le partage d'une boisson chaude (thé, café ou infusion) à chacun (seul Boris le refusera, mais restera assis avec le groupe). Ce dernier quart d'heure est aussi celui qui réunit « tout le monde » autour de la table commune. Ce temps est un temps d'apaisement avant la séparation (suspension de l'activité motrice), dans le partage et d'une boisson chaude. Les thérapeutes sortent alors un cahier dans lequel seront consignées quelques notes au sujet de la séance. C'est au début pour des questions d'organisation institutionnelle que nous avons décidé de prendre les notes pendant le temps de la fin de la séance, même si cela ne nous apparaissait pas satisfaisant. Finalement, ce temps sera aussi comme un temps de narration car il se fait en présence des personnes qui entendent et même bien souvent écoutent ce que nous disons.

C'est aussi un temps où nous pouvons laisser le groupe « seul en notre présence ». Il s'agit alors de verbaliser, en présence des participants, ce qui s'est déroulé, d'en faire une « narration » qui leur est destinée. Nous reviendrons sur les particularités de ce temps qui peut sembler à première vue confondre le temps de la mise en récit et la prise de note.

A la fin de la séance, chacun range sa planchette et tend ou range son tablier, ainsi que les restes de matière qui sont remis à la masse (le rituel du « au revoir » est important), nous terminons le rangement et fermons l'atelier jusqu'à la prochaine séance, Laure raccompagnant les personnes sur leurs différents groupes.

Concernant la matière, nous mettions au début trois sortes d'argile à disposition : une terre dite « blanche » (elle est grise à l'état cru et devient blanche comme de la craie en cuisant), ou rouge (qui est de couleur marron à cru, et devient ocre rouge à la cuisson), et encore rouge chamottée (cette dernière présente la particularité de contenir des « grains de chamotte » : des grains de terre cuite mélangés au pain d'argile qui donnent un aspect rugueux à la terre manipulée et qui est utilisée pour des modelages lourds ou grands).

Nous avons pensé à plusieurs choses en proposant un matériel malléable de couleurs et de textures différentes.

D'une part nous avons pensé que la terre lisse marron allait réveiller, du fait de sa correspondance avec les matières fécales, pour des sujets régressés, un dégoût à l'utiliser. Sur ce point nous nous sommes trompées car la terre marron lisse sera la plus utilisée, la terre dite « blanche » (dont la particularité est de ne pas salir les doigts car laissant très peu de traces) sera très peu utilisée, voire pas du tout.

Quant à la terre rouge chamottée, nous l'avons proposée pour permettre l'utilisation de textures différentes.

Mais elle ne sera utilisée que « diluée ». Sous forme de barbotine, elle permettra des jeux de bruits et de crissement rythmiques des petits grains de terre cuite en écho à certaines stéréotypies (dont celles de Louise qui fait des bruits gutturaux et qui s'y montrera très sensible).

Toutes ces propositions nous apparaissent après-coup comme des anticipations, sortes de « projections constructions » de ce que nous cherchions à établir dans le rapport à la

matière avec les sujets, et ces derniers nous prouvent toujours que nos préoccupations bienveillantes sont parfois excessives à leur égard...et qu'il faut nous laisser surprendre.

Finalement, hormis pour Paul qui utilisera sur deux séances la terre blanche pour envelopper des modelages faits de terre rouge (sans la mélanger), la terre rouge et lisse sera préférentiellement choisie et utilisée par les sujets pour le modelage.

Il est signifié qu'un objet peut être travaillé sur plusieurs séances (il suffit de le conserver enroulé dans un chiffon humidifié et enveloppé d'un plastique), mais aucun ne le fera.

Enfin, il nous faut dire quelques mots au sujet de la fin du groupe et de la manière dont cela s'est décidé.

Nous avons éprouvé toutes deux beaucoup de plaisir à travailler ensemble et avec ce groupe pendant cinq années. Le dispositif aurait pu perdurer au-delà. Néanmoins, à un moment donné, il nous a semblé mutuellement qu'il était nécessaire d'y mettre un terme. Les choses qui n'ont pas de fin sont des voies sans issues, et repousser toujours plus loin la question de la séparation risquait de nous entraîner dans un mouvement répétitif qui viderait la matière et la substantifique moelle du dispositif.

Les formes produites avaient évolué, mais elles semblaient désormais avoir atteint une limite dans leur degré de construction et la répétition menaçait alors de nous faire perdre le sens de ce qui était acquis.

La fin de l'année approchait (l'établissement ferme pendant les congés d'été), Paul annonçait son départ pour un autre établissement proposant un internat, nous envisagions mal le groupe sans lui et ne nous sentions pas non plus l'énergie pour accueillir une nouvelle personne dans ce groupe constitué. Nous avons alors décidé de profiter de la fin d'année qui approchait pour mettre fin à ce dispositif, et lui permettre de continuer à se développer ailleurs, avec d'autres et sous d'autres formes. Cela nous permettait aussi plus de distance dans notre travail d'écriture de la recherche.

Nous avons donc annoncé au groupe plusieurs séances à l'avance la séparation à venir, pour ne prendre personne au dépourvu, et avoir le temps de la travailler à l'intérieur du dispositif.

2.2.2 Le statut de la parole dans le groupe

Les thérapeutes parlent du groupe, sur le groupe, et dans le groupe.

Assez souvent, un des participants (Ernesto) prononce sur un ton interrogatif comme pour les convoquer, le prénom d'autres usagers de l'institution qui ne participent pas au groupe terre.

Nous l'entendrons et le reprendrons au début comme un questionnement premier sur la nature et la différence de ce temps par rapport aux autres temps de prise en charge (où sont les autres du groupe qui ne participent pas à cette activité et que font-ils ? dans quel espace je me situe et quelle est la nature de ce dernier?)

C'est ainsi une opportunité de mettre en mots son questionnement (« pourquoi je suis ici avec vous ? Qu'est-ce que je risque ? Les autres disparaissent-ils si je suis là sans eux, est-ce que j'existe sans eux? »), de signifier à nouveau le cadre à chaque fois que cela est possible. Ces interrogations résonnent à l'égard de la constitution du groupe comme une première délimitation dedans-dehors à travers la question de la présence-absence que pose Ernesto.

L'entendant, nous verbaliserons autant que possible sur l'ici et maintenant, sur le « dedans », l'intérieur du groupe, comme pour mettre en suspens ce qui est « autre » et mieux établir une première démarcation entre un dedans et un dehors, un avant, un présent et un après.

De même, les thérapeutes formulent souvent ce qu'elles disent sans nommer directement la personne concernée, utilisant souvent le « on », comme pour essayer non pas de se diluer dans une identité commune, mais pour inviter les autres au partage tout autant que d'éviter de créer des relations trop individualisées à l'intérieur du groupe.

Au début des séances, nous ne prononçons que peu de paroles, à la fois comme si le contact avec la matière imposait le silence, mais aussi parce qu'au début, éprouver les effets de présence ne passe pas par la parole.

Ainsi nous échangeons beaucoup de regards (cela sera un indice dans le groupe de la sensorialité qui s'exprimera et prendra forme, corps, au fil des séances et de la constitution d'une première enveloppe psychique). C'est comme s'il fallait un premier temps pour « être ensemble », éprouver cet effet, peut-être régresser au rythme de la musique et au contact de la matière.

Les regards, les sourires, parfois aussi les surprises ou même les grimaces échangés entre les thérapeutes mais aussi entre les sujets entre eux ou avec les thérapeutes, tout cela qui circule constitue la matière première sur laquelle nous travaillerons (premiers indices d'une peau psychique convenable), et qui nous renseignera sur ce qui se passe, à l'intérieur du groupe et du côté du sujet, en résonance avec les états de la matière, en fonction de la manière dont elle est utilisée.

Lorsqu'il nous arrive (toujours spontanément) d'adresser nous-mêmes (thérapeutes) une forme modelée à un sujet, cela s'accompagne souvent de mots. Ainsi lors d'une séance je constituerai un petit chemin fait de petites boules de terre allant de moi jusqu'à un participant, j'accompagnerai alors les gestes des mots : « *Je fais un chemin qui part de moi pour aller jusqu'à toi* », ce qui m'évoque une autre histoire, celle du « petit poucet. »

Nous parlons aussi entre nous, entre thérapeutes.

Il est important de noter que les participants qui le peuvent s'adressent à nous en nous nommant par nos prénoms, c'est la preuve que nous sommes différenciées (peu y parviennent, mais c'est le cas de Maria, Paul et Ernesto même si ce dernier ne le fait pas dans le but de communiquer).

Ainsi le dispositif est-il à même de devenir thérapeutique, en ce sens où il propose la mise en œuvre et la transformation de « l'informe » dans la communication sensorielle et imaginaire agissant entre les corps et dans le langage, dans « l'envers des mots » pourrait-on dire...

2.2.3 Le dispositif en cothérapie

S'il est toujours plus enrichissant et structurant de travailler à plusieurs, un dispositif thérapeutique de groupe s'adressant à des personnes psychotiques ne peut s'élaborer en solitaire.

Nous pourrions même rajouter qu'il aurait peut-être été pertinent d'introduire un troisième intervenant, celui-ci étant observateur écrivain (il s'agirait alors d'une observation participante).

Nous n'avons pas distribué arbitrairement un rôle d'observatrice à l'une plutôt qu'à l'autre. Ainsi c'est aussi les accordages entre thérapeutes qui seront mis en jeu et étudiés au sein du dispositif comme des éléments de recherche. En effet, à chaque fois que l'une était engagée auprès d'un participant (en modelant, en parlant, en bougeant), l'autre avait spontanément tendance à suspendre son activité et observer ce qui se passait, « réservant » sa présence aux autres membres du groupe, leur assurant qu'une relation plus individualisée à l'intérieur du groupe pouvait avoir lieu et y être contenue sans exclure leur présence. Parfois, cela peut prendre (et dénote d'un tournant dans le groupe à théoriser) des allures de scène à trois (ainsi le regard de Samuel qui va de la matière que je lui présente sous formes de petites boules jusqu'à lui vers le regard de Laure pour ensuite revenir à moi, cela en présence du groupe qui permet cette interaction).

C'est-à-dire que le dispositif groupal permet un jeu identificatoire polyvalent. Même si l'attention d'un des thérapeutes se porte sur un membre du groupe, il a toujours le groupe en tête (c'est la groupalité interne dont parle R. Kaës). Cette groupalité interne est aussi perçue par les autres (quand on est avec l'un, on a aussi les autres en tête). Les patients sentent que le duo thérapeutique n'est pas en exclusion, mais en inclusion. Cela permet à chacun de s'identifier à des niveaux différents. Cela suppose que les thérapeutes restent disponibles à ces différents niveaux de fonctionnement.

Soulignons aussi que chaque moment imprévu de plaisir partagé entre les thérapeutes constitue un support d'identification notoire pour les patients.

Par ailleurs, il existe une différenciation entre les deux thérapeutes.

Si chacune, à l'intérieur de ce cadre est investie d'une fonction soignante, nos positions à l'intérieur de l'institution ne seront pas les mêmes, et en fonction de ce « degré de liberté » et de nos interventions différentes au sein de ce groupe plus large, nous ne nous inscrirons pas de la même manière au sein du dispositif.

Si Laure nous a justement fait remarquer que le lieu était très rattaché à notre présence (en notre absence personne n'y vient), il est un fait que pour les patients qui y participent notre rôle est emprunt d'une notion d'interface (dedans-dehors, extérieure à la vie quotidienne de l'institution mais aussi située à l'intérieur de celle-ci).

Nous nous accorderons sur le fait que l'identité sexuelle des thérapeutes n'empêche en rien le déploiement d'un transfert plutôt d'ordre maternel que paternel.

A. Brun (2007), cite le travail de Haag et Urwand (1995), qui soulignent que la cothérapie permet une meilleure capacité à établir une fonction contenante dans le cadre de problématiques relevant de l'archaïque, mais aussi :

« [...] de travailler la notion du pareil, de l'identique en relation première, de double, pour passer ensuite à la notion de couple et de triangulation. » (mêmes auteurs, p. 168, cités par A. Brun, p. 77).

A leur suite, A. Brun affirme que le dispositif en cothérapie, avec des enfants autistes et psychotiques, se propose comme un travail du « pareil, de l'identique en relation première, de double » qui constitue une étape fondamentale du travail thérapeutique avec des médiations, tant au niveau individuel que groupal. Pour aller plus loin, elle souligne que la cothérapie permet de restaurer la relation homosexuelle primaire en double telle que l'a théorisée R. Roussillon (2002), à la suite des travaux d'Enriquez sur la relation homosexuelle primaire.

Les participants pourraient donc établir avec l'une comme l'autre des thérapeutes une relation indifférenciée.

Mais ce ne sera pas vraiment le cas. En effet, n'étant présente dans l'institution qu'à temps partiel et donc de façon ponctuelle, notre présence est empreinte d'une extériorité que ne porte pas celle de Laure.

De plus, c'est nous qui « gérons » la matière et le matériel sur lesquels nous est supposé un savoir (son approvisionnement, sa conservation, son utilisation), l'agencement et l'organisation du lieu.

A. Brun souligne que dans le cadre d'un groupe thérapeutique, le passage d'un « travail de l'identique en relation première » à la notion de couple s'accompagne de l'apparition d'un double pôle dans le transfert groupal, un pôle de transfert maternel et un pôle de transfert paternel. L'auteur fait référence aux travaux de S. Resnik (1986) qui met en évidence dans le travail en groupe avec des psychotiques la nécessaire bipolarité entre le transfert maternel, défini par la fonction contenant de la mère groupale, et l'introjection de la fonction phallique.

A. Brun cite Resnik qui souligne qu'il ne suffit pas de parler de « parents combinés » en référence à Mélanie Klein qui évoque là un fantasme archaïque de scène primitive explosive agissant à la manière d'une image destructrice :

« [...] Il faut aussi concevoir une « bonne combinaison » mixte, la bonne réintrojection d'une « mère contenant » et d'une image phallique qui est bien réinstallée dans le corps de l'enfant (l'enfant qui habite l'adulte aussi). C'est ainsi que le « père culturel » ou « surmoïque » « prend corps » et va reprendre ses fonctions en tant qu'axe structurant, colonne vertébrale du « squelette somato-psychique » de l'individu groupe ou d'un groupe fait d'individus, si on le lui permet, sa condition de guide, et surtout personnifier la « vocation » vertébrante et réorganisatrice ». (Resnik, p. 13-14, cité par Brun p. 80).

Si dans le groupe archaïque le couple de thérapeutes représente un couple primitif père/mère, l'avènement d'une possible différenciation dans le rôle des thérapeutes verra le jour.

Ma position de thérapeute « extérieure » ou « ambiguë » pour le groupe archaïque puisque, malgré tout, je fais partie de l'institution, m'amènera à être investie comme un « tiers ». Si tour à tour Laure et moi-même incarnons l'une et l'autre des positions maternelles, je serais plus à même de m'inscrire dans une position différenciatrice, de tiers et de référence, je serais celle qui introduit le cadre et en soutient la portée symbolique.

Le rôle d'un des thérapeutes (le mien) viendra ainsi comme porteur d'une dimension paternelle à la fois interdiciatrice (dans le sens de la limite), mais aussi rassurante et protectrice (quant au matériau en particulier), l'autre portant une imago plus maternelle, réceptrice et contenant, mettant à jour une bipolarité transférentielle (transfert maternel et transfert sur la fonction phallique).

2.2.4 Le travail d'écriture, de reprise et d'élaboration dans l'institution

La mise en forme par les thérapeutes de la matière première qui se dégage pendant les temps de séances suppose une première phase de mise en mots des affects ainsi que de leur partage.

Dans le groupe archaïque, nous avons pensé intégrer le moment de verbalisation des thérapeutes entre elles pendant le temps de la séance. C'est-à-dire que les sujets ne peuvent verbaliser sur ce qu'ils ont fait, ressentis. Si pour chacun, nous posons des paroles sur ce qui se déroule pendant le temps de la séance, un temps de reprise des éléments importants est nécessaire, d'autant plus que tous les progrès sont infinitésimaux.

C'est moi qui prends les notes. Nous disposons d'un temps très court (ce dernier s'apparente parfois dans les institutions à une denrée de consommation qui fait toujours défaut, probablement s'agit-il aussi d'une défense contre l'inertie ou l'immuabilité des pathologies rencontrées). De plus, le temps de transition à la fin de l'atelier était difficile à supporter pour les participants et aussi pour les thérapeutes. Nous avons besoin d'un temps « hors modelage », mais à l'intérieur du groupe pour parler de ce qui s'y passe et aménager le temps de séparation (pour que cette dernière puisse s'inscrire et être ressentie, sans quoi les sujets quittent tant bien que mal, mais aussi vite que possible, leur tablier et s'échappent).

Nous proposons alors aux participants la prise d'une boisson chaude après avoir énoncé le temps de fin de modelage (néanmoins nous ne rangerons le matériel qu'à la fin de la séance).

Il s'agit donc plus entre nous d'une écriture parfois « dans l'urgence », comme pour noter ce qui menace de nous échapper la séance finie, nous dégager de ce qui vient de se dérouler et aussi pour le « circonscrire » quelque part, nous en détacher jusqu'à la prochaine séance.

Il ne s'agit pas d'une véritable mise en récit dans l'écriture, mais cela provoque un effet du côté de la narration, puisque les participants nous entendent raconter la séance à voix haute. Le véritable travail d'écriture aura lieu pour nous dans l'après-coup, à l'occasion pour ma part de temps d'exposé ou de restitution de nos recherches (présentations dans le cadre du séminaire à l'université, présentation dans le cadre d'un colloque, et bien sûr le présent travail de rédaction de la thèse). Laure est toujours en lien avec ce travail, dont nous lui restituons par oral les questionnements et les aléas, lui soumettant à lire certains éléments.

Il nous faudra aussi nous retrouver toutes les deux de temps à autres en dehors des séances, malgré les contraintes ou résistances institutionnelles, pour parler de ce qui se passe et ce qui s'en dégage à travers la mise en travail dans un « ailleurs ». Ces temps de reprise à deux, pour nécessaires qu'ils furent, ont néanmoins parfois été vécus dans la culpabilité (par rapport au reste de l'équipe).

Le cahier s'est imposé, mais parfois, en lien avec l'inertie de ce qui se passe dans le groupe, il nous arrive de « ne pas avoir envie d'écrire » et d'être tentées de « remettre à plus tard » cette tâche. Le début du cahier est d'ailleurs composé de feuilles volantes, l'une et l'autre ayant « oublié » d'en amener un, peut-être témoin des difficultés aux débuts de la constitution du groupe.

Le tempo accéléré dont rend compte l'écriture pressée et parfois proche des hiéroglyphes correspondrait à des moments du groupe où se projettent massivement des *éléments bêta* au sens de Bion, soit des éléments sensoriels informes qui ne pourraient se métaboliser en *éléments alpha*.

L'« écriture-signé » que nous serons seule à pouvoir relire correspondrait peut-être aussi à une première tentative de mise en forme de l'informe à l'œuvre, une écriture qui n'a pas encore de corporéité, témoin d'un effet de « trop » ou de « pas assez »...

Par un effet de contre-transfert, nous éprouvons l'une et l'autre assez souvent le besoin en début de séance de rouvrir ce cahier (qui reste dans un placard à l'atelier), pour nous remémorer ce qui s'est passé la semaine précédente. Ce ressenti se trouvera intensifié lorsque j'animerai seule le groupe pendant quelques séances, en raison de l'absence prévue de Laure, et que le groupe m'apparaîtra (pendant une séance en particulier) plus lourd que jamais (me sentant peut-être un peu abandonnée, je fantasmerais alors de

prendre la fuite et abandonner le groupe à lui-même, ce qui se soldera par l'écriture de la séance in situ, que nous commenterons à haute voix dans le groupe). De quelle nature est ce risque d'oubli qui frise l'amnésie ?

De même, dans notre contre-transfert, il nous arrive souvent en début de séance (ce qui n'est pas le cas de Laure) de nous demander si tout le monde est bien là, et d'éprouver le besoin de recomposer le groupe en nommant chaque participant dans ma tête, faisant appel à ma mémoire (quand cela se produit, il n'y a jamais d'absent car dans le cas contraire nous nous en rendons immédiatement compte). Nous constaterons que ces signes sont des indices de la groupalité interne ainsi que des défenses qu'elle peut susciter.

L'enveloppe groupale est parfois tellement instable, qu'il arrive qu'elle n'assure pas le sentiment de permanence de l'objet, y compris pour les thérapeutes, et n'assure pas non plus toujours la fonction d'inscription des traces mnésiques.

Notons que la pratique de ces dispositifs à médiation, en cothérapie particulièrement, nécessitent une reprise afin d'analyser non seulement les mouvements transféro contre-transférentiels, mais aussi ceux d'intertransfert entre les thérapeutes et sur le processus groupal à l'œuvre. Nous ne saurions que trop souligner la nécessité d'une supervision, qui n'est malheureusement pas l'apanage de toute institution. Ainsi nous n'en disposerons pas, mais ne le chercherons pas non plus ailleurs, bien qu'ayant entrepris personnellement une démarche de supervision pour nos autres lieux d'intervention (nous n'y parlerons pas de celui-ci). Peut-être avons-nous aussi compté sur l'étayage fourni par ce travail et la possibilité d'en parler à l'université pour penser (avec un peu de mauvaise foi, certes), qu'il serait compliqué d'aménager un espace supplémentaire.

De plus, il aurait été très culpabilisant vis-à-vis du reste de l'équipe (et probablement bien plus pour Laure que nous-mêmes) d'aller toutes les deux chercher à l'extérieur de l'institution un lieu de parole.

Faute de moyens, les réunions de synthèse réunissant les autres membres de l'équipe seront l'occasion d'évoquer les problématiques dégagées individuellement à l'atelier modelage, d'y faire référence et d'en permettre le récit aux autres membres de l'équipe. Une reprise en réunion d'équipe pluridisciplinaire, à notre initiative, (mais qui n'aura lieu qu'une seule fois), portera sur le groupe en lui-même et ce qui s'y passe. Les résistances alors rencontrées dans l'équipe et sur le plan institutionnel nous ont presque laissé penser que ou bien ce que nous présentions était tout à fait « rasant » et n'intéressait personne (nous donnant le sentiment de passer toutes deux pour des « hurluberlues » à trouver ou chercher du sens là où il n'y a que boudins de terre et magma insignifiant), ou bien que, peut-être, nous évoquions des choses à mettre en travail dont surtout personne ne voulait entendre parler.

Le silence qui nous avait été opposé nous laissait le sentiment d'une amère déception, je me sentais pour ma part au début en colère, ayant vécu ce mouvement comme une attaque, puis bel et bien « déprimée » par ce manque d'intérêt. Pas loin de me résigner et penser qu'en effet, peut-être que « tout cela n'avait aucun sens », je me sentais victime de ma propre illusion, et pire, pensais que pour un peu, la théorie m'aurait peut-être bien bernée.

La dimension institutionnelle est très importante.

Il me faudra un temps certain pour sortir d'une position de culpabilité et pouvoir aborder cette question.

Dans l'après-coup, je comprends que nous avons proposé ce dispositif comme une façon d'appréhender les personnes autrement, mais qui fut peut-être ressentie parfois comme dérangement. En effet, le dispositif est aussi né d'un mouvement de résistance, face à une équipe dont certains éléments du discours apparaissaient comme une tentative de banalisation des mouvements psychiques. Certains événements n'étaient pas relevés, d'autres pas relatés et tenus sous silence, comme pour ne pas déranger le travail quotidien, ou réduire à néant ce qui pouvait être signifiant. Rien ne pouvait être pensé en dehors du faire, des limitations et incapacités des personnes auxquelles on les réduisait alors. C'était comme s'il ne fallait pas penser (cet élément nous renvoyant à la notion de *pacte dénégatif* proposée par R. Kaës). Cela nous renvoyait des images et des questionnements violents (que nous pourrions illustrer ainsi : *les sauvages auraient-ils une âme ?*).

Il n'est pas question de remettre en cause le professionnalisme et la bienveillance des acteurs institutionnels, ni la qualité du travail effectué. Mais, parfois, au sein d'une équipe, les jeux et enjeux de pouvoir, mais aussi de tranquillité, viennent distordre le cadre de l'espace de travail commun.

Certains supportent très mal le bruit et l'agitation manifeste que produit le tohu-bohu de certains psychotiques. Alors, on entend parfois dire que : « *Au fond, pourvu qu'ils soient bien* », pourquoi aller chercher plus loin ! Mais comment mesurer « qu'« *ils* » soient bien » en étant indemne de toute projection ? C'est un peu comme s'il y avait un « parti pris » de penser que ces personnes ayant été très sollicitées dans l'enfance et l'adolescence, arrivées à l'âge adulte et toujours « victimes de leur handicap », n'avaient plus aucune évolution possible, et que maintenant il fallait « remplir le temps et maintenir les acquis » dans un éternel présent qui se fige alors sous la forme d'un « retour au même, à l'identique », lequel a pour effet de figer en retour la vie psychique de l'autre.

Cet élément contribue à l'impression que donnent parfois les usagers d'être « sans histoire ».

Il semblerait, mais il nous faut alors être là très prudente car nous n'avons aucun élément tangible qui nous permette de soutenir ce que nous allons avancer, que si les personnes accueillies sont « sans histoire », il y aurait en miroir des « trous noirs » dans celle de l'institution, et qu'un non-dit, un très lourd silence porte sur cette dernière (à l'origine de clivages dans l'équipe entre anciens et nouveaux personnels). Un peu comme si cet effet de répétition dans une sphère atemporelle, cette histoire « secrète » dans l'impression qu'elle nous donne à ressentir, renvoyait à des « cryptes » qu'il ne faut surtout pas ouvrir, des « fantômes » à ne pas réveiller. Précisons bien qu'il s'agit là de notre ressenti subjectif personnel et de nos propres « élucubrations fantasmatiques », mais cette lourdeur nous évoque des éléments très difficiles à penser, très menaçants, ayant trait à des faits qui se seraient déroulés dans un passé suffisamment lointain pour que personne n'en puisse parler. Mais de cela nous ne pouvons à notre tour pas parler, puisque nous ne détenons pas les éléments qui nous permettraient de l'avancer. Mais parfois il nous est arrivé de nous demander si inconsciemment, ce travail ne viendrait pas en quelques sortes chercher à réparer aussi quelque chose de cette histoire. En outre, le désir et l'élaboration de cette recherche ainsi que de son écriture nous sont parfois apparus comme une « stratégie de survie », pour préserver et maintenir bien vivante notre capacité à penser.

Peut-être devons-nous ici faire mention du fait que plusieurs mois après la fin du groupe, ayant saisi l'opportunité d'un autre lieu d'exercice, nous avons quitté cette institution.

Ce nouveau travail, toujours dans le secteur médico-social et dans la même association, nous amenait à exercer cette fois avec des enfants et des adolescents. Il s'agit

de l'institution par laquelle sont passés, enfants, les patients du dispositif. Est-ce un hasard ? Une façon de tenter de remonter encore plus loin dans l'histoire ?

Pour le moment nous n'en savons encore rien, et en fin de compte c'est peut-être bien ce qui échappe à notre pensée qui nous permet de créer...

Revenons à la recherche.

Il faudra donc nous dépendre d'un mouvement projectif, et comprendre aussi qu'à travers le silence de l'équipe, il est peut-être question d'une contre-attitude en lien avec l'effet de « gel de la pensée » qu'induit le travail avec des personnes très régressées sur le plan psychique. Les personnes psychotiques induisent dans les équipes des clivages et des effets d'exclusion qui peuvent parfois aller jusqu'à « faire éclater » une équipe tout entière. L'institution se construit et fonctionne, à des degrés variables, en miroir des pathologies de ceux qu'elle accueille en son sein, du moins en est-elle toujours très empreinte (tout dépend du dispositif d'accueil et de ce qui oriente le travail). L'apparition de clivages très marqués dans l'équipe est en lien avec les pathologies des personnes et les modalités défensives qui leur sont propres. Néanmoins, ces clivages peuvent aller très loin puisque par exemple l'annonce du décès de Maria aux autres usagers de l'institution a fait débat (une petite partie de l'équipe pensant qu'il valait peut-être mieux « ne rien leur dire », puisque Maria était partie avant sa mort pour une autre institution). Les modalités défensives psychotiques viennent alors parfois « contaminer » le fonctionnement psychique de ceux qui les ont à charge, et il faut alors se méfier des effets pervers que cela peut engendrer, parfois à l'insu des professionnels.

Notons que le cadre de l'atelier dans son déroulement a toujours été respecté par les autres acteurs institutionnels (peut-être que notre position d'extériorité y a contribué), et que le dispositif a été porté par le métacadre institutionnel dans lequel il était inclus, mais toujours avec cette propriété de *pacte dénégatif* (le dispositif pouvait exister, mais il ne fallait pas en parler), et force est de constater que nous ne pourrions pas contourner cette défense institutionnelle. Nous aurons ainsi parfois l'impression, s'accompagnant d'une certaine culpabilité, que le dispositif pourrait fonctionner à la manière d'une « enclave autistique » dans l'institution.

2.3 Pourquoi la terre : les propriétés et qualités symboligènes du médium

2.3.1 La terre : matière à l'état brut

On ne choisit pas un médium par hasard.

Celui-ci doit avant tout être pertinent au regard des problématiques des sujets auxquels il s'adresse.

Du côté du thérapeute, le médium choisi est un matériel, une matière issue du « réel » qu'il ne connaît pas forcément en termes de savoir technique, mais au moins éprouve-t-il une sensibilité particulière dans sa manipulation, sa contemplation et donc avec laquelle il a des accointances. Celui qui présente une matière à des sujets en détresse ne le fait pas naïvement, et s'il pressent que cette matière pourrait devenir *médium malléable*, c'est que cette matière particulière (qu'elle soit terre, peinture, expression théâtrale, etc.), il l'a

choisie. S'il pense rechercher l'impact de ce médium particulier qu'il a choisi pourrait avoir un impact, c'est qu'il nourrit forcément un lien (technique, historique ou affectif) avec ce médium et il ne doit pas en être dupe afin d'éviter tout risque de séduction.

Ainsi, avant d'introduire ce qui nous apparaît comme des qualités symboligènes spécifiques à la matière terre, il est nécessaire d'évoquer l'origine de notre savoir la concernant ainsi que de la manière dont nous l'avons appréhendée, expérimentée.

Il est tout d'abord important de préciser que nous ne possédons aucune formation spécifique quant à l'utilisation technique de la matière terre.

Néanmoins il ne s'agit pas d'un matériau qui nous était inconnu.

Comme tous, nous avons dans l'enfance réalisé quelques objets et productions rudimentaires au cours d'ateliers à l'école, ou encore ramassé dans quelque flaque boueuse une substance dont nous imaginions pouvoir bâtir des empires, lesquels finissaient par trouver plus humblement une esquisse dans l'ébauche de pots à crayons, de personnages bizarres, destinés à être offerts et trôner sur quelque bureau parental...

C'est ensuite bien plus tard, à l'occasion d'un stage en psychiatrie de l'adulte dans le cadre de nos études de psychologie que la rencontre avec la matière s'est produite. A ce moment là, nous participions en tant que stagiaire à un atelier peinture ainsi qu'un atelier terre, tous deux proposés à des patients psychotiques qui étaient soit hospitalisés en service d'entrée, soit accueillis en soins ambulatoires.

Le stage se déroulant à raison de trois journées par semaines pendant une année universitaire, nous avons été conviée à peindre et modeler avec les patients.

Notre intérêt se portait alors de façon déterminée, pour ne pas dire « fascinée », sur la psychose (la schizophrénie en particulier), et plus spécifiquement sur la peinture en tant que médiation thérapeutique (nous pratiquions personnellement la peinture à ce moment là, et l'objet du stage était la réalisation du mémoire de fin d'étude que nous avons rédigé sur ce thème).

L'atelier terre nous apparaissait alors comme un peu « accessoire », la matière comme « moins noble » que la peinture, plus régressive, les patients pris en charge dans cet atelier se présentant comme plus « chroniques », certains parlant très peu.

Nous n'avions alors aucune culture tant quant au travail de la matière qu'en ce qui concerne l'œuvre de sculpteurs et plasticiens l'utilisant.

Et surtout nous ne comprenions pas : pourquoi le thérapeute laissait-il des psychotiques (chroniques pour la particularité de cet atelier) réaliser sans fin des pots et contenants dont nous ne voyions jamais la finalité? Et pourquoi le thérapeute ne donnait-il aucune indication technique, ne transmettait-il pas son savoir au sujet de l'utilisation de cette matière lorsqu'il était sollicité (quelques unes de nos productions se sont fissurées, certaines ont éclaté à la cuisson, mais d'autres ont résisté).

Puis nous avons fait l'expérience d'être avec les patients tout en « mettant la main à la pâte », et les qualités sensorielles de la matière ainsi que celles du dispositif nous ont amenée à changer radicalement de point de vue dans l'après-coup. Nous avons donc aussi appris, un peu, sur les états de la matière, les façons de la travailler, mais toujours dans une « libre découverte », puisqu'il fallait expérimenter avant d'obtenir une explication.

En acceptant de participer à l'expérience sensorielle de ce dispositif, nous avons quasi à notre insu cheminé dans le temps et exprimé notre créativité. Comme tous au début, nous avons réalisé quelques cendriers et tasses sans réel entrain, nous demandant « qu'est-

ce que je vais bien pouvoir faire aujourd'hui ? » Puis au fil du temps, et probablement en résonance avec les productions des patients et celles de l'animateur sont apparues de petites statuettes de femmes aux longs bras, d'autres au ventre proéminent, qui lentement se sont transformées au rythme des séances, pour donner naissance à d'autres productions personnelles qui surgissaient toujours dans un effet de surprise.

Plus tard, à un moment probablement informel et un peu flou de notre parcours et en lien avec un travail d'analyse, nous avons prolongé l'expérimentation de la terre dans le cadre d'une pratique personnelle en solitaire. Cela nous a permis de disposer de quelques connaissances rudimentaires mais non moins nécessaires à la manipulation de la matière et son travail. Mais surtout, outre l'expérimentation technique, cela nous a permis d'éprouver psychiquement et corporellement les effets de construction que permet le travail de cette matière.

Nous le verrons plus loin, la question de la technicité et du savoir-faire n'est pas anodine. Là où probablement un art-thérapeute, un céramiste ou un plasticien seraient à même de donner conseil ou d'orienter le travail de la matière et de transmettre son savoir, il nous a paru intéressant de ne surtout pas intervenir, de laisser le patient découvrir « seul en présence d'un autre » les différents états de la matière et ce qu'il cherche à produire (reproduisant finalement ce que nous avons vécu dans notre stage, mais dont, au-delà de la frustration ressentie, nous avons compris le sens).

Ainsi par exemple lorsqu'un patient décide d'utiliser seul la barbotine (il s'agit de grains de terre séchés dilués dans de l'eau, donnant une consistance boueuse destinée à coller entre eux différents morceaux de terre), avons-nous l'intuition que ce moment témoignait de quelque chose qui pouvait être transposé sur le registre psychique et dans la relation transférentielle.

Les ressentis sensoriels sont investis par les personnes atteintes de troubles autistiques et psychotiques comme constituant une partie de leur identité, il est donc plus aisé d'entrer en contact, en résonance avec elles en utilisant un médiateur sensoriel.

Les qualités sensorielles de la terre la prédisposent à être investie de façon préférentielle. En effet, certains objets extérieurs (comme un morceau de terre) peuvent servir à la personne de Moi-auxiliaire pour figurer et mettre en scène des vécus corporels archaïques.

De « *l'empreinte corporelle à l'empreinte psychique* » (Krauss, 2007), le modelage permettrait la réapparition de traces de pré-représentations (des traces « affectivo-sensori-motrices ») enfouies, notamment celles concernant l'établissement d'un *Moi-peau*, précurseur du Moi.

L'argile est une matière vivante et symbolique à part entière.

Dans *l'interprétation des rêves*, S. Freud associe la matière à la terre, la « *prima materia* » à la mère. La matière terre semble la plus à même de réactiver le lien à l'objet primaire et l'érotisme qui lui est propre.

M. Balint (1971), dans son étude au sujet des substances primaires (quatre éléments avec la mère) met en évidence le lien entre la matérialité de la terre et son travail avec l'objet maternel.

L'argile nous renvoie aux mythes fondateurs de l'humanité, en lien avec les questions des origines et de notre violence fondamentale.

Terre-mère, matrice à la fois nourricière et dévastatrice, elle est le lieu du chaos initial et du retour des corps en tant que matière. Une patiente schizophrène, dans un autre dispositif que celui que nous allons présenter, nous avait confié à la fin de la première séance : « *Avant de venir j'avais très peur, je croyais qu'il s'agissait de la terre qu'on trouve dans les cimetières, mais lorsque j'ai vu le morceau d'argile sur la table et que je l'ai touché, ça m'a rassuré.* »).

Entre l'intime et l'universel, certains modelages des patients évoqueront les sédiments de roches ancestrales, des grottes préhistoriques, ou encore des statues de civilisations anciennes, d'animaux bizarres ou disparus, mettant en représentation l'histoire de notre civilisation, croyances et démons intérieurs.

G. Bachelard (1948), qui à travers ses écrits philosophiques a rendu aux matières premières leur poésie, a écrit sur le feu, l'eau, mais il a consacré deux ouvrages à la matière terre.

Il dit que la terre est l'élément résistant par excellence. Aux matières molles est dévolu un privilège de primitivité.

Il écrit au sujet de la boue. Innombrables sont les textes où les valeurs viennent se contredire pour dire le bien et le mal de la fange, de la boue, d'une terre molle et noire. Dès que la terre se durcit, elle est moins apte à ce jeu de valeurs. On est bien obligé de convenir qu'avec la matière molle, on touche un point sensible de l'imagination de la matière. La boue représente un mélange de tout ce qui est abandonné, c'est le mélange de la tiédeur et de l'humidité, de tout ce qui a eu forme et l'a perdue, la tristesse fade en apparence de l'indifférence.

Mais, bien entendu, c'est du côté de l'enthousiasme que nous trouverons le véritable jeu de valorisation. Aux bains de boue d'Acqui, Michelet (dans *La Montagne*) va retrouver une santé première. C'est vraiment un retour à la mère, une soumission confiante aux puissances matérielles de la terre maternelle. Dès qu'on accepte ces images de valorisation ambivalente, mille petites notations perdues des textes sincères prennent vie. Marcher pieds nus dans une boue primitive, dans une boue naturelle, nous rend à des contacts primitifs, à des contacts naturels. Le Kim de Rudyard Kipling retrouve la terre natale, les orteils écartés, jouissant de la boue du chemin.

« Kim soupirait après la caresse de la boue molle, quand elle gicle entre les orteils, cependant que l'eau lui venait à la bouche à des images de moutons mijotés.³⁵ »

Toucher l'argile nous invite à régresser vers notre propre sensorialité, sensorialité tactile tout particulièrement.

Elle réveille les plaisirs infantiles auto-sensuels ainsi que des éprouvés corporels archaïques en lien avec notre première relation au monde.

Les patients peuvent alors laisser des traces, des empreintes.

Véritable langage pulsionnel, les traces sensibles laissées sur l'argile viennent exprimer en deçà des mots le lien avec l'archaïque maternel.

Les failles de leur *structuration dynamique du corps vécu* (G. Pankow, 1969, 1981) s'impriment malgré elles, dans la masse d'argile.

³⁵ KIPLING R. (1901), *Kim*, Folio classique, 2005.

Des corps en souffrance, vécus ou fantasmés, morcelés ou fusionnés, troués ou attaqués, deviennent des corps-mémoires d'une histoire affective bafouée, ensevelie, oubliée, clivée. L'argile absorbe, condense, canalise des conflits tenus sous silence.

Elle est alors susceptible de recueillir une matière psychique brute, sans représentation au-dedans, pour lui donner forme au-dehors.

L'argile est un matériau tangible qui s'explore dans un espace tridimensionnel. C'est une matière à la fois souple et résistante, avec ses limites et ses lois spécifiques. Les temps de modelage, de séchage, parfois de ponçage, introduisent une dimension temporelle qui s'oppose à l'immédiateté. Elle nécessite une certaine énergie pour la transformer. Elle se ramollit, s'effondre et se dilue au contact de l'eau, s'effrite et se durcit, rétrécit en séchant, se casse parfois.

La gestuelle du modelage : émietter, taper, écraser, évider, amalgamer, ou bien encore mettre en pièces permet la mise en scène, en jeu de la destructivité primaire pour pouvoir trouver-crée des formes à soi.

A bras le corps elle est malmenée, tapée, jetée. Obéissante, elle accepte cette violence pulsionnelle, cette rage par une résistance inattendue de sa mollesse.

De la même manière, elle permet un travail de liaison avec sa propre sensorialité aussi en lien avec l'érotique maternelle : caresser, lisser, mouiller...

En « mettant la main à la pâte », le geste s'inscrit dans le bloc minéral qui prend l'empreinte, la conserve, ou l'engloutit. Les fissures, les fentes menacent l'intégrité de la pièce. Il faudra que « ça tienne », que « ça résiste », en conjuguant la limite interne du matériau avec l'équilibre des forces en présence.

Entre deux séances, l'ébauche formelle étayée pourra se conserver enroulée dans des linges humides, voilée d'un plastique pour ne pas sécher. Ce différé là ne va pas sans surprise pour celui qui s'y risque, réveillant les inquiétudes de la séparation et les joies des retrouvailles, voire même un doute sur la propriété, la reconnaissance de l'objet.

Vient ensuite la durée du séchage, où l'éclatement ou la casse peuvent encore survenir.

Elle appelle la chair, la pulpe des doigts, dans une « *corps/respondance* » (S. Chaland) où la pensée s'extirpe de l'informe.

Par la biffure, la griffure, l'incision, la scarification, le tourment obstiné vivant la distord, l'anime...

Parfois la main ose à peine, timidement, craintivement l'effleurer, dans une volonté d'effacement de toute trace, engluant l'éventualité même du geste dans une boue consternante dont rien ne peut advenir.

Parfois la main se contente de porter l'infime petit morceau de terre jusqu'à la bouche, dans un mouvement probable de circonscription première de cet informe, signant l'incorporation comme première modalité de rencontre avec la matière extérieure.

2.3.2 La terre : matière d'émergence psychique.

La matière terre propose une expérience de la bisexualité psychique dont elle est porteuse.

En effet, des éléments plutôt masculins et d'autres plutôt féminins seraient présents dès le plus jeune âge du bébé. Du côté masculin il s'agirait de l'éprouvé de dureté du corps, de solidité du portage, des éprouvés de sec et de piquant par exemple.

Du côté féminin, il s'agirait des parties molles et moelleuses du corps, de la douceur de la peau, du mouillé, du creux et d'une certaine qualité du regard. La sensorialité inscrit donc une première approche de la bisexualité que l'enfant rejouerait sur son corps en y investissant ces premiers contrastes.

La matière terre est à la fois du côté du féminin (matériau mou, chaleur) et du masculin (matière dure une fois sèche). On peut aussi associer son utilisation à des objets durs (couteau, truelle, ébauchoir). Elle constitue ainsi un fond sur lequel s'inscrirait une première bisexualité primaire.

A la naissance, le bébé est soumis au chaos de toutes les stimulations possibles. La mère, par son espace psychique et sa *capacité de rêverie* (W. Bion, 1962), protège l'enfant de cette sensorialité potentiellement violente (rôle de *pare-excitation*). Le bébé prend conscience de l'identité maternelle par l'intermédiaire des investissements sensoriels et les interactions entre une mère et son bébé sont principalement constituées d'échanges sensoriels.

La matière terre, support d'une médiation thérapeutique privilégiant la sensorialité tactile, peut servir de « prétexte » à communiquer avec la personne autiste ou psychotique. C'est dire toute l'importance du modelage comme mode de repérage de l'expression et de la figuration des angoisses corporelles, de certains aspects de la dynamique développementale (dimensionnalité psychique, enveloppes psychiques, Moi-corporel, constitution de l'objet), de l'évolution de l'image du corps et des processus de symbolisation, enfin, qui s'enracinent dans la sensorialité la plus primordiale.

Si l'on considère le modelage comme une éventuelle évaluation du processus d'émergence psychique, nous pouvons alors nous interroger sur les corrélations possibles qui pourraient exister entre les niveaux de réalisation du modelage et les différentes étapes du processus d'émergence autistique et psychotique.

C'est ce lien entre le mouvement corporel impliqué dans le modelage et le surgissement de « quelque chose de psychique » qui va nous intéresser, à travers le modelage et ce que ce dernier représente.

L'étude de la sensorialité autistique et psychotique, et particulièrement du toucher, à travers le modelage, donnerait-elle une clé pour accéder au sujet?

Il s'agirait alors de repérer les signes concernant l'élaboration du Moi-corporel.

En l'absence de langage verbal, le sujet utilise d'autres voies pour s'exprimer, notamment la voie sensorielle et le corps, directement impliqués dans le mouvement de modeler et précurseurs de la symbolisation. En effet, même sans parole prononcée, les sujets auxquels nous avons à faire ont une activité de pensée et leur mutisme ne les empêche pas de s'exprimer, notamment à travers le modelage, considéré comme un langage corporel permettant peut-être d'accéder à cette pensée trop souvent muette.

L'argile, pâte à modelage, qui représente à la fois la continuité et la transformation, semble particulièrement adaptée pour engager un processus thérapeutique avec des sujets psychotiques, processus qui nécessite à la fois du « même » et du « différent ». Ainsi la matière terre utilisée au sein du dispositif thérapeutique permettrait au sujet d'exprimer ses angoisses corporelles, mieux qu'il ne le ferait par le dessin ou par les mots qui lui font défaut, permettant un accès privilégié au sujet psychotique et à sa souffrance.

Si l'on considère les productions plastiques comme un langage à part entière, au même titre que d'autres modes d'expression (langage, dessin) ou d'autres manières d'être (rapport aux objets et à l'espace), ces formes modelées pourraient représenter certains aspects du

développement (enveloppes psychiques, Moi-corporel) d'un autisme profond jusqu'à une possible individuation. On devrait ainsi pouvoir repérer une correspondance entre les types de productions en terre et les niveaux de configuration de l'image du corps (étapes de la construction du Moi-corporel).

En effet, la construction psychique de l'être humain reflétant la transformation des sensations corporelles en expérience psychique et en pensée, les productions plastiques seraient un reflet de ce qui se passe au niveau de l'émergence et de l'évolution de l'image du corps (traduction des angoisses corporelles en « traces modelées », véritable langage préverbal). Nous chercherons donc à étudier les processus psychiques en jeu dans l'utilisation du modelage, notamment les mécanismes de la symbolisation primaire.

Dans le travail de différenciation entre le sujet et l'objet (la mère), une part revient au sujet, et une autre revient à l'objet lui-même qui doit permettre au sujet de vivre des alternances satisfaisantes de rapprochement et de distanciation, de fusion-défusion-refusion. L'objet participe donc activement à ce travail de différenciation.

C'est l'expérience sensorielle, prise dans la dynamique intersubjective qui produit une émotionnalité primaire au plus près du corps vécu, qui est au fondement de l'affect et de la pensée.

F. Tustin (1972) précise que le Moi est d'abord constitué par un flux de sensations corporelles qui donnent un sentiment d'existence sans différenciation Moi/non-Moi.

Selon elle, au tout début de la vie, la première forme du Moi est un *Moi-sensation*, sorte de Moi-ressenti grâce auquel l'enfant se sent vivre et se perçoit à travers ses sensations corporelles.

Pour les personnes autistes et psychotiques, ce sentiment d'existence semble toujours prêt à être remis en question. Les sensations corporelles engendrées par l'activité de modeler (pétrir une matière sensible) peuvent aider le sujet à se sentir exister, à regrouper les sensations éparpillées et non localisées.

Les sensations corporelles sont fluctuantes mais en les « autogénéralisant » et en les entretenant constamment comme on peut le constater chez les personnes auxquelles nous avons à faire, le sujet cherche à établir la sensation d'une continuité corporelle lorsque celle-ci n'a pas encore été intégrée, le caractère rythmique des sensations permettant de lutter contre l'anéantissement pour ne pas se sentir menacé de disparition. Ces « stratégies sensorielles » précoces pour lutter contre des angoisses primitives perdurent chez les personnes psychotiques. Le contact continu entre la main et la matière, de même que faire-défaire-refaire une forme modelée peut aider le sujet à créer une permanence et une continuité corporelles.

Craignant de ne plus exister ou de se répandre, la personne peut focaliser son attention sur les aspects sensoriels des objets et considérer ceux-ci comme s'ils étaient une partie de son corps propre dans le seul but de se rassembler.

E. Bick (1984) décrit bien comment les bébés, dans des moments *d'angoisse de lâchage* s'accrochent à un stimulus sensoriel qu'ils ne lâchent plus.

Pour lutter contre le risque de non-existence, les personnes autistes cherchent à s'approprier la sensation de dureté en adhérant, par contact tactile, à des surfaces dures. Cela leur donne un sentiment de solidité et les rassure sur leur intégrité corporelle.

Malaxer la pâte molle et humide de la terre peut aider le sujet à la prise de conscience de ses propres limites et la souplesse du matériau peut prendre le relais des contacts durs pour finir par les « remplacer ».

L'impression laissée par les sensations tactiles circulant autour de la surface du corps apaise et reconforte l'enfant, celui-ci utilisant aussi la succion du pouce pour s'apaiser, dans une oralité bien construite (auto-érotisme) qui tend à la création d'un *espace transitionnel*.

Loin des activités auto-érotiques du début de la vie, les personnes auxquelles nous avons à faire créent des « sensations-formes » le plus souvent d'ordre tactile et corporel telles que se balancer, se frotter, tourner, ou encore effleurer pour apaiser les tensions internes ou externes, le contact avec une autre personne n'y faisant rien.

Au contact de l'argile (malaxage), la personne peut alors créer des formes apaisantes et se calmer rapidement dans des moments de grande tension.

L'enfant prend du plaisir à sentir l'odeur de sa mère, à entendre le son de sa voix, à sucer son pouce, etc., sensations qui sont progressivement investies grâce à la dynamique relationnelle.

Chez les personnes autistes, les sensations semblent investies en tant que telles coupées de toute dimension relationnelle, le plaisir intense étant plutôt procuré par les objets matériels. Mais ces jeux sensoriels avec les objets, et notamment l'argile, sont peut-être les restes de la trace d'un mouvement libidinal et pulsionnel. Malaxer la terre peut aussi procurer du plaisir au sujet.

Pour le bébé comme pour l'autiste, la sensorialité permet au Self de se sentir vivre. En adhérant aux qualités sensorielles de surface de l'objet externe, l'enfant s'identifie de façon adhésive à celui-ci. Il transforme le non-Moi en une co-extension du Moi, dans une intolérance à la différence pouvant conduire à des vécus d'arrachement lors des séparations, étape préalable à la différenciation et au fantasme d'être enveloppé par un contour. La sensorialité sert donc ici de support à un premier mouvement psychique identificatoire.

Malaxer permet peut-être ce travail de contact-fusion puis de différenciation. En effet, la matière terre utilisée dans le cadre-dispositif, grâce au travail du *médium malléable* qu'en feront les patients (indestructibilité, extrême sensibilité, indéfinie transformation, inconditionnelle disponibilité, et animation propre) permet de supporter l'activité fantasmatique et les premiers mouvements psychiques dont elle constituera le support.

2.4 Le travail en groupe

2.4.1 Corps, groupe et psychose

Au sujet du travail par la médiation thérapeutique en groupe, C. Vacheret (2002) souligne que le groupe, en référence aux travaux de R. Kaës entre autres, offre un cadre favorable à la « contention » des projections et des pulsions.

R. Kaës a développé les caractéristiques des processus contenantants (exerçant une contention) et « conteneurs » (ayant un rôle de transformateur), illustrés par la fameuse équation : groupe=mère=cadre.

Deux fonctions essentielles du groupe se détachent : celle de sa capacité à contenir la vie émotionnelle et pulsionnelle des sujets regroupés, mais aussi sa capacité à favoriser les processus de changement et de transformation des représentations.

Bion (1961, 1962) l'a particulièrement mis en évidence, dans son travail sur les groupes (les trois *hypothèses de base* qui signalent des états groupaux liés au développement du groupe), mais aussi son travail sur la relation précoce mère-enfant qu'il a conceptualisé sous la forme de la *fonction alpha* de la mère, très étroitement liée à la *capacité de rêverie* de celle-ci, sachant qu'au sein d'un groupe comme le souligne Claudine Vacheret, parler de *capacité à mobiliser son imaginaire* conviendrait mieux.

Par ailleurs, le transfert subit une diffraction dans le groupe, et c'est parce que les membres du groupe offrent au sujet une opportunité de déposer en chacun des autres une partie de lui.

C. Vacheret précise:

« Le sujet du groupe fonctionne à l'adresse de l'autre, tout en énonçant ce qui vient de lui »³⁶.

La relation transférentielle se matérialisera par l'intermédiaire de la production du sujet. Cette production ne se résume donc pas à une simple projection ou activité expressive (visée de décharge), mais bien comme ce qui donne forme à ce qui était alors infigurable, encore ni représenté, ni symbolisé.

R. Kaës³⁷ propose d'étudier la réciprocité entre la groupalité de l'image du corps et la corporéité de l'image du groupe. Il souligne le rapport analogique fondamental existant entre l'image du corps et la figure du groupe.

En deçà des mots, une équivalence maintenue dans l'inconscient établit la réciprocité des espaces et des objets du corps avec ceux du groupe. Cette équivalence s'établit dans l'indistinction primitive du corps maternel, du corps propre, et du groupe familial : corps groupaux étayés les uns sur les autres, emboîtés les uns dans les autres, sans que les relations de contenance soient fixées dans un ordre définitif.

Dans son article, l'auteur propose une présentation de l'image du corps comme groupe : c'est l'une des figures majeures de ce qui en nous est groupalité. Cette approche groupale du corps conduit à envisager comment nous faisons groupe avec notre corps.

Par ailleurs, l'image du corps est groupe parce que le corps est le lieu et l'enjeu des étayages pulsionnels et de leurs mouvements de liaison-déliaison, de la relation d'objet, parce qu'il est le corps fantasmé, le corps du désir, le corps imaginaire et le corps symbolique.

Kaës prend l'exemple de la main en tant qu'elle constitue l'une des premières représentations corporelles du groupe comme organisation articulée comportant des singularités et formant une unité.

Il explique que pour faire groupe, la main est articulée de plusieurs façons :

« Elle fait le lien entre le dehors (les objets) et le dedans (la bouche et les creux du corps), le distal et le proximal ; elle est lien et jointure, elle noue, échange, prend et donne, embrasse et délie ; elle est maintenance, support double de

³⁶ VACHERET C. et al. (2002), *Pratiquer les médiations en groupes thérapeutiques*, Paris, Dunod.

³⁷ KAES R., (1995) Corps/groupe : réciprocités imaginaires. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°25, Aux sources du corporel, Erès, p. 35-49.

l’embrassement mutuel, contenance, creux et volume quand elle se joint à l’autre elle-même; elle est un-multiple, partie et totalité. Pour cela, elle se prête à la représentation anthropomorphique du groupe uni, différencié et solidaire. » (p. 39)

La main est aussi la représentation, absence niée et affirmée, de l’Autre : main de l’auto-érotisme, de la masturbation, de l’auto-enlacement. (Elle est aussi la main source de violence dans la gifle que Maria s’administre).

Cette aptitude de la main « pleine de doigts » à faire représentation d’un groupe tient à une double caractéristique : c’est dans le champ visuel du nourrisson, l’objet mobile par lequel s’articulent progressivement, jusqu’à la phase du miroir et son précurseur dans le regard de la mère, les différentes parties du corps, et d’abord la bouche et le pouce comme substitut du sein. Elle est, dans l’espace, l’organe de l’agrippement, de la préhension et du contact, appareil d’emprise.

La clinique des états psychotiques apporte une contribution importante à l’analyse de l’image du corps comme groupe (cf. les travaux de Pankow, 1956, 1977).

W.R. Bion, pour définir le noyau psychotique du psychisme, a eu recours à l’image de l’homme-groupe; à sa suite, de nombreux auteurs ont montré comment le recours à la technique groupale de psychothérapie se justifie par la nécessité pour le psychotique de vivre, par le moyen du groupe, cette tension entre la dispersion et le rassemblement, entre l’éclatement interne et l’introjection unifiante des parties projetées sur les membres du groupe, c’est-à-dire sur des objets et des rôles instanciels groupaux.

R. Kaës établit que l’image du corps est formée comme un groupe interne et qu’elle se prête à la figuration de celui-ci. Le corps, comme image, est représentation et mémoire du corps du désir, des désirs :

« Il est d’abord association de son propre désir de soi, autorassemblément érotique. Il est association de désir du corps de l’Autre, dans le corps maternel. Il est association/dissociation, condensation/diffraction : solitude, perte, manque, angoisse, asocial jusqu’à être sans nom, sans identité, sans être, radicalement autre et séparé. C’est probablement sur la base de cette expérience douloureuse que la groupalité psychique de l’image du corps s’inverse et se retourne dans l’image du groupe, corps sans défaillance, éternel, asexué, immortel. » (p. 41)

En second lieu, l’auteur propose dans son article d’analyser les figures du corps dans le groupe, à travers l’espace et le vécu corporel du groupe, et en examinant les métaphores du corps et de l’esprit de corps dans les groupes.

La représentation du corps comme groupe manifeste le plus souvent, dans le vœu d’être-corps-avec, la recherche d’une garantie contre l’angoisse impensable de n’être pas, de « naître pas ». Corrélativement, la représentation du groupe comme corps nous révèle l’angoisse d’être une partie détachée du corps groupal :

« [...] d’être par lui étouffé par ses tentacules accaparantes, retenu prisonnier dans ses cavernes, d’être dévoré, englouti et digéré par ses bouches innombrables, sidéré par ses yeux fascinants. » (p. 42)

Toutes les parties du corps peuvent être à un moment ou à un autre les supports de la représentation de l’objet groupal : bouche, estomac, sein, ventre, anus, pénis. C’est ce que montrent les analyses des représentations du groupe qui circulent entre les membres du groupe. Il s’agit alors d’inventer l’unicité du groupe contre l’angoisse de morcellement et la

dislocation, l'omnipotence et l'incorporation contre les pertes de soi, du corps, de l'espace et du groupe. L'identification narcissique est le processus de cette reconstitution d'une unité constamment menacée par les dangers internes et externes que recèlent les débuts de l'existence corporelle.

La référence fondamentale de l'image du corps dans le groupe est le corps maternel.

Construire un groupe, c'est se donner mutuellement l'illusion métaphorique et métonymique d'un corps immortel, indivisible, pur esprit, donc tout-puissant.

2.4.2 Le groupe archaïque : laboratoire de l'informe

Nous empruntons la dénomination de *groupe archaïque* à Frédéric Perez (2004) qui a effectué une recherche sur les processus graphiques en jeu dans un groupe avec une population analogue à la nôtre. Nous lui emprunterons aussi la terminologie d'*intersubjectivité primaire* pour caractériser les processus à l'œuvre au sein du groupe.

La question du groupe fut pour nous source de grandes résistances, probablement la plus difficile et la plus longue à appréhender et à modéliser. C'est pourtant bien l'aspect groupal qui donne de la profondeur, de l'élan et du sens à la pratique des médiations thérapeutiques avec des personnes autistes ou psychotiques.

Cette résistance s'expliquerait peut-être en partie par la nature très archaïque des processus auxquels nous avons à faire.

Le groupe était donc dans les premiers temps du dispositif un élément que nous avons en tête avec des modèles théoriques, mais ces derniers nous semblaient tout à fait inadaptés à notre travail. C'est-à-dire qu'au début le groupe nous apparaissait plus comme un « non-groupe », comme des individus regroupés dans un même espace-temps, luttant contre cet effet de groupe (laissant ressentir quelque chose qui ressemblait à un amoncellement d'agrégats, de morceaux de corps disloqués à travers un espace pas encore constitué comme « un dedans » avec « un dehors » à lui opposer).

Puis au fil du temps nous avons essayé de penser les dimensions groupales et individuelles comme indissociables.

René Kaës souligne bien la conjonction de l'individu et du groupe (il existe des expériences subjectivantes dans l'espace groupal qui renvoient à ce qui noue l'économie du groupe et l'économie du sujet dans le même espace).

Alors si au début tous se défendent (y compris les thérapeutes) de cet objet-groupe (sous forme d'un fantasme de fuite ou d'attaque, voire par l'inertie), à la périphérie du groupe il y aurait une conjonction des deux.

Nous découvrirons ainsi que les relations individuelles ont lieu à l'intérieur du groupe, qu'il y a « des échappées du groupe » à l'intérieur du groupe dans notre acharnement à ne vouloir au début penser que la seule relation individuelle « en groupe ». Mais penser cette « échappée » fut aussi culpabilisant. Pour prendre un point de comparaison, comment le lien exclusif entre une mère et son bébé s'inscrit-il en étant porté par le groupe familial ?

L'origine du groupe doit être localisée si nous voulons pouvoir nous en détacher.

R. Kaës souligne qu'il existe une homologie de structure entre les représentations inconscientes, les groupes internes et les processus à l'œuvre dans les chaînes associatives qui lient les sujets du groupe entre eux.

F. Perez (2004) postule l'existence de groupes internes chez les sujets déficitaires et il émet l'hypothèse qu'il existerait des corrélations de subjectivité dans le groupe qui peuvent se lire dans les comportements et les traces graphiques des sujets du groupe.

Nous proposons à notre tour d'aborder au travers d'une analyse théorico-clinique la question de ce qui conditionne et fonde l'existence du groupe archaïque.

Kaës (2003) précise au sujet de l'archaïque :

« Dans l'archaïque, les constructions de l'objet sont instables, les mécanismes de défense sont rudimentaires, composés comme des premières instances pour lutter contre des mouvements pulsionnels massifs. »

Indifférenciation, non subjectivation, logique des relations binaires jalonnent ce parcours.

Si ce mode de fonctionnement spécifie notre population, rappelons tout de même que tous ces aspects sont aussi présents en nous-mêmes puisqu'il s'agit de la base de la construction de nos identités, les différences se faisant en termes économiques et dynamiques.

La situation de groupe alimente en elle-même les dimensions les plus archaïques des sujets qui la vivent. Les travaux d'Anzieu (1975) sur l'entité groupe dans ses liens avec l'inconscient font ressortir des « fantasmes de casse », opérant en deçà de la castration proprement œdipienne, ainsi que d'angoisse de morcellement, ou encore de retour des angoisses sadiques-orales dans les moments de regroupement.

La spécificité du groupe avec des sujets autistes ou psychotiques réside dans le fait que le groupe se structure selon différents pôles constitués entre autres par la psyché du ou des thérapeutes eux-mêmes et le *médium malléable*.

En cela, ce type de groupe est d'ordre hétérogène et rentre particulièrement dans la catégorie de « l'archigroupe » conceptualisée par Kaës (1973) et reprise en 1993.

« [...] il s'agit de la forme que prend le groupe sur le modèle de la relation bouche-sein, plus généralement selon la perspective établie par P. Castoriadis-Aulagnier (1975) sur le modèle du rapport objet-zone complémentaire. »

Ainsi plaisir et déplaisir, forme pleine et lourde, forme plate, forme vide, émiettement deviennent autant de caractéristiques définissant ce type de groupe organisé par l'imaginaire de la mère archaïque.

La notion de groupe archaïque introduit une diversité issue de ce qu'apportent les différents sujets en présence. S. Resnik (1992) caractérise la versatilité des différents registres de la sorte :

« Des groupes fondés sur un abîme confusionnel expansif et rétractif, et donc pulsatile, introduisant l'idée de la division dans la groupalité tangible et confuse. »

Les processus auxquels nous avons à faire avec ce type de population se déroulent soit dans la coupure, le retrait, soit dans une recherche dyadique, recherche de complémentarité, d'étayage. Ce qui parfois donne l'impression de ne pas être un groupe.

La théorie de Bion au sujet des *hypothèses de base* nous emmène encore plus loin. Ces dernières sont des retournements passif/actif d'un processus qui se serait initialement déroulé de façon passive.

Le groupe thérapeutique a alors pour but de permettre la figuration et l'élaboration de la réalité du lien primaire à l'objet (dans la réalité psychique de groupe et dans la réalité matérielle de l'utilisation du médiateur).

Il permet un accès à la figurabilité et la symbolisation de vécus archaïques en inscrivant l'expression pulsionnelle dans une forme de langage sensori-moteur.

Dès son premier article sur des cliniques groupales avec des enfants autistes, G. Haag (1987)³⁸ est d'abord frappée par :

« [...] l'intensité de l'effet-groupe même avec des enfants si perturbés. (p.74) [...] Tout se passe sans langage, seulement au travers d'indices (sur les images) et de mise en jeu de manipulations d'équivalents symboliques; c'est tout un apprentissage de la lecture de ces équivalents symboliques primitifs qui est à faire. » (p. 80)

Elle s'interroge en particulier sur la résonance, dans ces groupes, des premiers contenant et leur rapport avec l'enveloppe du groupe : les enfants autistes semblent faire ressortir la «composante adhésive de la matrice des groupes » (p.82).

Après avoir remarqué en particulier l'importance du premier contenant rythmique, la question qu'elle pose et à laquelle elle apporte quelques éléments de réponse, est la suivante :

« [...] qu'est-ce qui permettrait ensuite de fabriquer sa propre peau psychique à partir de la peau symbiotique (ou groupale), sans phénomènes d'arrachement lésionnel ? En fait, le fantasme d'un dédoublement de cette peau commune, en corollaire du dédoublement d'un lien, semble émerger de nouveaux matériaux, individuels et groupaux. » (p. 83-84)

Ainsi les opérations essentielles qui s'effectuent avec les structures psychotiques et autistiques qu'elle repère sont :

« [...] les tentatives d'instauration ou de restauration d'un contenant, d'une peau psychique convenable. »

Référence est faite à R. Kaës pour souligner avec lui qu'à ces niveaux archaïques :

« [...] nous sommes particulièrement au travail avec l'image du corps et la nature groupale du premier appareil psychique, ce qui fait de la technique groupale un instrument privilégié pour tenter certaines réparations. Outre ce problème basal de la formation du contenant peau, sur lequel je me suis attardée, nous avons l'occasion de travailler particulièrement les angoisses afférentes au défaut de ce contenant, le jeu des pulsions orales et anales et leurs angoisses spécifiques, ainsi que le va-et-vient contenant/contenu dans les clivages précoces, l'intégration de la bisexualité précoce, la différenciation des sexes, les relations en miroir, à l'image, les premiers niveaux de représentation et l'émergence de la fonction symbolique. » (p. 86)

³⁸ (1987) HAAG G. « Petits groupes analytiques d'enfants autistes et psychotiques avec ou sans troubles organiques » R.P.P.G, 7-8, Erès, p.73-87.

Dans un écrit suivant, G. Haag³⁹ cible plus particulièrement les aspects du transfert, contre-transférentiellement, dit-elle :

« [...] ne faut-il pas savoir se mettre aussi dans la peau commune, dans le pareil, dans la traduction plus que dans l'interprétation, dans les moments de l'adhésif normal. Peut-être y aurait-il à chercher, techniquement, un art du dosage progressif du pas pareil que nous essayons de faire expérimenter au patient vitalement accroché à la recherche adhésive, mais le plus important semble d'aboutir tout en déblayant les défenses destructrices ou limitantes, à suffisamment de moments élationnels « d'ajustement » où semble finalement au mieux se produire ce phénomène d'enrichissement de substance psychique pouvant se dédoubler, et semblant aussi imprimer quelque chose, sorte de fusion introjectante, aussi bien du pareil que du pas pareil. » (p.82)

Par ailleurs elle signale que pour les enfants autistes, le meilleur moyen de s'individuer, c'est de passer par la symbiose du groupe :

« Je pense que la pensée naît en partie de l'intense rencontre symbiotique... . [...] A condition que ce ne soit pas une fusion destructrice, une fusion qui se fixe, mais dans « une rythmicité fusion/défusion. » (p. 45).

A propos des modalités groupales du dispositif, A. Brun (2000, 2007) montre, tout d'abord, comment :

« [...] le traitement du médium malléable matérialise les différents états de l'enveloppe psychique groupale, qu'il contribue à instaurer ou à restaurer dans sa fonction contenante.»

Ensuite, elle propose que :

« [...] le rapport de chaque enfant à la réalité matérielle du médiateur reflète pour chacun la réalité historique et psychique de son rapport primaire à l'objet, réactualisée et élaborée groupalement dans la réalité psychique de groupe.» (p.94)

A présent, et avant d'aborder nos hypothèses qui sont tout à fait dans le prolongement de ces travaux sur le groupe et la médiation, il nous faut décrire avec précision le dispositif et présenter ce qui s'y déroule.

2.5 Problématique et hypothèses

Le *groupe archaïque* nous confronte à des « situations extrêmes de la subjectivité », lesquelles se traduisent par une dissolution ou un émiettement de la vie psychique.

Le sujet doit alors développer des « stratégies » pour sa survie psychique.

A partir de nos observations, ces dernières se déclinent tantôt (en apparence, toujours) selon le mode du retrait et du repli sur soi (ce qui permet de préserver quelque ébauche de frontière ou de peau psychique en se réfugiant dans une « forteresse vide »), tantôt

³⁹ (1988b) HAAG G. « Aspects du transfert concernant l'introjection de l'enveloppe en situation analytique individuelle et groupale : duplication et dédoublement introjection du double feuillet » (communication aux journées de l'APSYG- Bordeaux, 10.10.1987), *Gruppo*, 4, p.71-86

sur le registre de la rupture et la discontinuité (selon le mode du morcellement, de la fragmentation).

Comment amener la personne psychotique à co-construire à l'intérieur du dispositif une « charpente interne » (D. Houzel, 1995) pour se défendre à minima de ces angoisses archaïques de type chute, dissolution, morcellement...

Comment appréhender avec un médium, une matière, la résurgence des traces de ces agonies primitives pour les transformer, les mettre en forme et les nommer pour les qualifier d'éprouvés ?

2.5.1 La problématique

Le dispositif est thérapeutique, dans la mesure où il invite les sujets à adresser quelque chose à un autre, qui lui-même pourra le mettre en travail, le transformer psychiquement et l'adresser en retour sur un registre métaphorique et symbolique, par l'entremise du médium malléable. Cette dimension d'adresse nous semble très importante. Là, nous nous situons plus proche certainement de conceptions phénoménologiques, mais c'est dans cette dimension que réside la spécificité du dispositif qui concerne le groupe archaïque. Pour aller plus loin que la phénoménologie, comment la présence des sujets et ses variations peuvent-elles être reprises et mises en travail dans le dispositif ?

Comment les *actes symboliques* que nous allons repérer vont-ils trouver au sein du dispositif groupal de médiation par la terre une matière pour se déployer (la matière étant prise ici non pas à son sens premier de matière brute mais renvoyant au médium malléable) ? Ces actes que nous aurons l'occasion de répertorier, même s'ils vont se répéter (et c'est au fond ce qui leur permettra de « faire trace », au-delà de l'immutabilité), se réfèrent à un processus de symbolisation, donc aussi au travail psychique de la sublimation.

Revenons donc quelques instants sur cette question de la trace. Les perceptions venant de l'extérieur de l'appareil psychique vont s'imprimer « au dedans », sous forme de traces mnésiques, qui vont se lier aux sensations. En parcourant à nouveau ces dernières, la représentation de l'objet va se construire au fur et à mesure. C'est donc bien ce qui fait répétition dans la toute première relation mère-enfant. La trace s'inscrira alors et l'appareil psychique pourra se représenter ce qui se présente à lui.

Mais il y a des conditions, et avant même ce modèle de construction, il est un temps où l'activité du psychisme reste confondue entre le dedans et le dehors, qui mêle les perceptions et les sensations. P. Aulagnier (1975), fait de ce processus le modèle de toute l'activité psychique, en définissant un type de représentation originaire, le pictogramme. Nous retrouvons cette forme originaire de représentation chez tout sujet mais elle occupe une place prépondérante dans la psychose.

Cette théorie nous éclaire grandement, car elle va nous permettre de mieux comprendre ce qui est réactivé dans le rapport du sujet à la matérialité du médium et qui va se présenter comme un rapport de specularité.

Pour décrire la psychopathologie des sujets rencontrés dans le groupe archaïque, il est question d'une clinique de « l'apparition-disparition » : comment penser l'appareillage de différents processus les uns aux autres, qui témoignent tour à tour de la constitution de l'enveloppe psychique individuelle et de celle du groupe ?

A partir des travaux théorico-cliniques présentés précédemment au sujet des processus de symbolisation mobilisés dans le travail groupal par les médiations thérapeutiques, nous

avons pu constater avec des personnes psychotiques, que tout d'abord le contact avec le médium (la matière terre en ce qui concerne nos travaux), provoque des perceptions sensorielles (ici essentiellement tactiles, mais ayant trait aussi à la sensorialité corporelle dans sa globalité). Ces perceptions suscitées par le médium sont alors reçues « à l'état brut », et dans le passage du dedans au dehors que sollicite la médiation, ces perceptions vont réactiver les tous premiers temps de l'établissement du lien à l'objet primaire et de sa construction (laquelle est propre à tous les êtres humains).

Mais encore plus, dans les états de psychose, ce qui va advenir de ces perceptions et « en ressortir » en quelque sorte, à partir de cette sensorialité réactivée et sous forme projective, va dans un premier temps correspondre à des perceptions sensorielles hallucinées, renvoyant à un temps d'indifférenciation dedans-dehors, soi-objet (c'est *l'originnaire* décrit par P. Aulagnier, avec le mode de représentation qui lui est propre, le *pictogramme*).

Ces sensations hallucinées viennent trouver un premier lieu de dépôt dans la matière, qui alors en constitue le support. Les liens transférentiels à l'intérieur du dispositif, ainsi que les processus convoqués par l'appareil psychique groupal, vont permettre au médium de constituer peu à peu non seulement comme objet médiateur, mais aussi de revêtir les qualités du *médium malléable* (incluant alors le cadre du dispositif tout autant que le thérapeute). Alors, seulement après ce long travail de déploiement, d'inscription, d'illustration dans une matière et de leur reprise, vont pouvoir advenir des formes, des traces.

Le mouvement spéculaire propre à l'activité originnaire qui est réactivé dans le dispositif à médiation est bien mis en évidence par F. Bayro-Corrochano (2001) dans son travail avec la terre. Il indique que, par la dimension symbolisante de la sensorialité, la forme produite, à travers l'imaginaire et les mots qui lui seront associés, permettra de refléter la spatialité corporelle et psychique du sujet, témoignant d'une *spécularisation spatiale*. Néanmoins, l'auteur s'adresse à une population qui a déjà la capacité de mettre en forme des contenus figuratifs, et semble parfois laisser entendre que la sensorialité aurait une dimension symbolisante d'elle-même (il néglige alors le travail du médium malléable).

Dans ses travaux sur la médiation picturale avec des enfants psychotiques, A. Brun met en évidence que ce qui apparaît à travers l'utilisation du dispositif groupal se propose sous forme de sensations hallucinées (réactivées par le contact avec la matière), qui viennent se figurer comme des traces sensori-affectivo-motrices. Petit à petit, de la feuille et de l'utilisation de la matière se dégagera un premier « fond pour la représentation », puis pour la mise en forme (organisée), au-delà de la simple figuration.

Les travaux de S. Krauss (2007) mettent en évidence le fait que l'utilisation de la pâte à modeler avec des enfants autistes, permet une réorganisation des enveloppes psychiques, et de l'image du corps. Ces travaux sont de toute pertinence, mais soulignons que l'auteur ne travaille pas avec le groupe (ou alors elle ne rend pas compte d'un travail groupal), et aussi qu'elle néglige certains aspects symboligènes de l'objet médiateur, qu'elle réduit à un « objet médium malléable », s'inspirant de travaux de Milner et de Roussillon. Le médium malléable ne peut se réduire à un objet dont les seules qualités plastiques, avec les correspondances psychiques qui lui sont associées détermineraient la valence thérapeutique (le médium malléable est la matière, le cadre et le thérapeute à la fois, c'est ce qui en rend sa pensée complexe mais aussi ce qui en fait son efficacité). C'est le paradoxe qu'il permet de contenir sans jamais être résolu qui permet son travail.

Au sein de notre cadre-dispositif à médiation par la terre, comment pourrions-nous à notre tour proposer une théorisation des formes produites ?

Certes, il s'agit bien du même processus que celui qui a été décrit précédemment (perception, sensation, traces hallucinées, mise en forme pour une transformation).

Mais les formes (jamais figuratives), dont certaines sont en trois dimensions, nous poussent à théoriser plus loin et à notre manière, la façon dont nous pourrions les qualifier (et nous proposerons plus loin, dans le cadre de nos hypothèses, celle de « *formes sensorielles* »).

Nous avons désigné les *actes symboliques* que nous repérerons dans la manière qu'ont les sujets d'appréhender la matière. Ces derniers ont trait au mode de traitement par le sujet de ces perceptions et sensations, à son rapport à l'objet primaire, et aussi, nous l'avancerons en hypothèse, à la constitution de l'appareil psychique groupal ainsi qu'aux enveloppes psychiques individuelles qui se constituent.

La structuration psychique du « dedans-dehors » s'opère par la perception.

Or, les sujets du *groupe archaïque* ne sont pas toujours en mesure de discriminer si ce qui est perçu provient « du dedans », ou « du dehors ». En ce sens, l'espace singulier du dispositif groupal de médiation par la terre se propose comme une première expérience d'inscription et de « délimitation », dans l'espace, dans le temps, et à travers une « redite », de ces perceptions sensorielles (rappelons que dans l'originaire, ces sensations sont hallucinées donc auto-engendrées par le sujet).

Nous traiterons la question de l'hallucination qui concerne les sujets du groupe sous l'angle du fonctionnement originaire de la psyché.

Les processus auxquels nous avons à faire plongent leurs racines dans les toutes premières expériences psychiques et corporelles. Une partie d'entre elles découle des premières relations à l'objet. Ces relations non encore subjectivées sont objectalisées. L'autre est avant tout une chose hallucinée, matérialisée ou plus psychisée.

Ceci tend à aller dans le sens d'un narcissisme primaire composé de cette double dimension objectale (l'animé), et objective (l'inanimé).

Gimenez (2000) travaille sur l'hallucination psychotique et met en évidence trois modalités d'accès à la réalité. Il emploie les termes d'*hallucination de sensation*, *hallucination formelle* et *hallucination scénarisée*.

Le processus, passant par une représentation fantasmatique pour arriver au sensoriel est nommé *déscénarisation* et passe par une *démétaphorisation*. L'évolution se déploie du registre de la sensation à celui d'un ressenti de transformation pour aboutir à celui d'une mise en scène.

Guy Gimenez parle de l'hallucination comme lieu de dépôt et de contenant présymbolique aux pulsions et aux affects. Nous introduirons ici les mécanismes et destins de celle-ci, lorsque, à ce premier lieu de dépôt, s'y ajoute celui de la matière terre, du dispositif, du cadre et des personnes qui modèlent et circonscrivent les éléments hallucinatoires réactivés dans des *formes sensorielles*.

Le dispositif permettrait dans un tout premier temps de localiser si ce qui est perçu l'est à l'intérieur ou à l'extérieur.

Le modelage convoque la sensori-motricité et permet des mises en forme de la matière, lesquelles se répèteront au sein du cadre-dispositif. Cet effet de répétition permettra la

mise en forme d'éprouvés corporels archaïques réactualisés par le médium malléable, témoignant aussi des failles dans la constitution de l'enveloppe psychique.

Ces formes d'une part, leur enchaînement et leur évolution au fil des séances d'autre part rendraient aussi compte des modalités de la construction et de l'évolution de l'image du corps chez les sujets déficitaires présentant des troubles autistiques et psychotiques.

Nous avons aussi constaté, à travers l'enchaînement temporel de ces *formes sensorielles*, que si non seulement elles possèdent des caractéristiques propres à chaque sujet qui les modèle, elles pourraient aussi, à partir de leur apparition au sein du groupe qui les « incubent » et les porte en quelques sortes, s'appareiller et se penser dans des liens de contiguïté ou de continuité. Chacune des *formes sensorielles* produites, s'offre tantôt comme étayage ou point d'appui à d'autres, peut aussi s'interposer et s'opposer à d'autres ou encore les compléter au sein du groupe (cf. Les liens d'isomorphie et d'homomorphie décrits par Kaës dans les groupes).

Ces formes « dialogueraient » entre elles (avançant cela, nous nous situons déjà dans une perspective de reconstruction, car dans le « groupe archaïque », ces éléments ne jaillissent pas comme tel, il faut les organiser en pensée pour penser cette cohérence). Néanmoins, à partir de cette métaphore du dialogue sensoriel avec les formes, cette dernière construction nous permettrait, après l'avoir repéré, de mettre en évidence les chaînes associatives groupales, reflétant aussi à travers leur évolution les différents temps et modalités de constitution de l'enveloppe du groupe, de la groupalité à l'œuvre chez chaque sujet, de la dynamique groupale.

A ce stade, il nous faut formaliser ce questionnement de manière plus concise et plus précise à travers la formulation de nos hypothèses.

2.5.2 Les hypothèses

2.5.2.1 Hypothèses au sujet du groupe et de l'intersubjectivité primaire dans le groupe

Marion Milner nous rappelle que créer, c'est déconstruire les formes qu'on a apprises (pour pouvoir les faire nôtres).

Il s'agirait, dans le cadre du *groupe archaïque*, de faire d'abord l'expérience d'être un « non-groupe » dans un environnement groupal.

Le dispositif se propose comme un éveil à la sensorialité.

Dans le sens du « être ensemble », il s'agit tout d'abord d'observer, de s'imprégner de l'ambiance, repérant dans un premier temps ce qui se constitue de l'ordre d'une rythmicité première, ainsi que de ce qui se dégage sur un plan sensoriel en deçà du toucher (éruptions et flatulences de Louise, endormissements de Samuel...).

Le niveau de fonctionnement du groupe est alors individué et pas encore groupal.

La fonction contenante du groupe n'est pas donnée d'emblée et il va falloir traverser plusieurs étapes pour que se constitue l'enveloppe psychique groupale et qu'apparaisse une réalité psychique du groupe.

Quelles sont les particularités du dispositif qui nous permettraient d'affirmer qu'il est question d'un travail non pas seulement « en groupe », mais bien « de groupe », dont nous pourrions dégager des spécificités, des mécanismes psychiques propres à ceux qui

régissent les groupes thérapeutiques ainsi qu'une dynamique qui témoignerait du statut de l'intersubjectivité et des fantasmes qui y circulent, s'y transforment et structurent le groupe ?

La question est d'autant plus complexe à aborder qu'il s'agit ici d'une intersubjectivité primaire, et de processus sensoriels.

Au fil du temps, après avoir entrevu les problématiques individuelles et ce que nous pourrions en élaborer (chacun a sa manière propre de dégager du traitement de la matière terre sa propre façon de modeler, avec une forme qui lui correspond de façon singulière), nous est venue l'idée que peut-être les formes produites, les différents états de la matière dont elles faisaient preuve, pouvaient aussi rendre compte de l'état de la constitution de l'enveloppe psychique groupale.

Anne Brun (2007) souligne que dans le cadre spécifique d'un groupe à médiation, l'objet médiateur focalisera les caractéristiques de l'enveloppe psychique groupale, qu'il permettra en quelque sorte de figurer, contribuant du même coup à (re)constituer et réparer la peau groupale (p. 99). Pour aller plus loin, l'auteur propose, à partir des travaux de D. Anzieu et de G. Haag, de répertorier différentes figures du médium malléable comme représentant de l'enveloppe psychique groupale, en fonction des trois états de l'enveloppe : l'indifférenciation du double feuillet, le dédoublement des feuillets, puis leur emboîtement.

Le mode de traitement de la matière terre et les formes des modelages rendraient-ils compte de l'intersubjectivité primaire dans le groupe archaïque ?

A partir de l'état de la matière, selon qu'elle est informe, pâteuse, molle, ou sèche, ainsi que des formes modelées (refus de toucher la matière, forme morcelée, agglomérée ou plate), nous pourrions appréhender à quel niveau de construction se situe l'enveloppe psychique du groupe.

Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais ne perdons pas de vue que si nous présentons les différents temps de constitution du groupe selon une continuité en apparence chronologique et linéaire, c'est ainsi que nous l'avons pensé au début (et donc mis en forme, construit et reconstruit), sur le terrain il n'en n'est rien. Il est nécessaire d'essayer autant que possible d'appréhender et de penser toujours tantôt sur un mode diachronique, mais aussi synchronique, voire d'essayer d'avoir toujours les deux en tête. Les processus s'emboîtent, se lient, se superposent ou s'opposent et parfois s'excluent.

Dans le *groupe archaïque*, les processus psychiques s'appareillent entre eux selon un lien de contiguïté, bien plus que de continuité, et alors la mise en pensée de ces derniers selon un mode linéaire et chronologique (témoin de la reconstruction et de la mise en forme de ces processus), risquerait de faire l'impasse sur le temps immédiat auquel ils apparaissent simultanément. Nous nous situons dans une perspective plus processuelle que temporelle.

Considérer les formes qui se modèlent hic et nunc, c'est-à-dire en dehors de cette continuité temporelle, laquelle n'est pas l'apanage des sujets du dispositif, nous permettrait de penser les chaînes associatives groupales à travers ce que nous métaphorisons déjà comme un « dialogue des formes. »

Cela rend parfois la pensée de ces processus complexe, mais lui donne aussi une dimension autrement plus enrichissante (la psychose renvoie au groupe, lequel renvoie lui-même à l'image du corps, tout cela résonnant à travers notre propre groupalité psychique...).

Reprenant les travaux de F. Perez (2001) concernant les traces graphiques dans un groupe archaïque (médiation picturale), il nous est donc apparu que les formes produites sont outre structurées par le groupe, mais aussi comme un groupe. Leur enchaînement

temporel (tel que nous l'avons reconstruit), vient figurer la dynamique groupale elle-même en quête de formes pour s'incarner et se signifier dans le groupe archaïque.

Si nous acceptons le postulat selon lequel les formes produites sont structurées par le groupe et comme un groupe, alors nous pouvons émettre une première hypothèse :

Les modelages produits par les sujets du groupe, formes du médium malléable, constitueraient des résidus métonymiques de l'état de constitution de l'enveloppe psychique groupale. Nous pourrions désigner comme suit ces résidus métonymiques : le groupe éthéré, le groupe pâteux, le groupe en miettes, et enfin le groupe conglomerat.

C'est à partir du lien spéculaire, propre à l'activité originaire de la psyché (P. Aulagnier, 1975), entre le traitement de la matière et de son état, que nous pourrions désigner les formes de ces résidus métonymiques qui apparaissent au sein du groupe et structurent celui-ci en retour comme énoncé précédemment.

Le *groupe éthéré* correspondrait à un état de non constitution de l'enveloppe psychique groupale (indifférenciation du double feuillet) et serait à rattacher aux processus défensifs propres à l'autisme, se rapportant à un vécu uni ou bidimensionnel.

Le *groupe pâteux* concernerait un temps d'indifférenciation (l'action de mélange permettant de lier entre eux différents éléments hétérogènes, mais aussi de leur dilution en vue de l'obtention d'une pâte homogène). La matière est molle et informe. Néanmoins, les parois rigides du bol permettent une première démarcation (fonction de pare-excitation du feuillet externe de l'enveloppe). Mais cette dernière fonction serait une première délimitation à la manière d'une carapace rigide. Nous serions encore « coincés » dans la bidimensionnalité. L'accrochage sensoriel et exclusif au médium sur le mode de l'adhésivité serait propre à cette phase.

Le *groupe en miettes* désignerait le morcellement, témoignant d'une phase presque symbiotique où l'enveloppe psychique groupale commencerait à se constituer en se dédoublant (enveloppe d'excitation mais pas encore d'inscription), bien que sujette à de violentes attaques. Le groupe commence à exercer sa fonction contenante, même si cette dernière est mise à mal. Il est à cette étape question de bi-et tridimensionnalité, avec l'identification projective. Ces mécanismes appartiennent plus à la psychose symbiotique qu'à l'autisme à proprement parler, même si certaines manipulations de la matière (celle d'Ernesto) ont encore trait à des processus témoignant d'une position autistique.

Le *groupe conglomerat* correspondrait, quant à lui, à une phase proprement symbiotique, avec la possibilité d'établir une différence entre le vide et le plein, étape précurseur de l'emboîtement des deux feuillets. L'enveloppe psychique groupale permettrait alors l'établissement et l'introjection de la fonction contenante du groupe, les chaînes associatives qui s'y déploient témoigneraient alors aussi de la constitution de l'appareil psychique groupal.

Cette « mise en forme » de l'enveloppe psychique groupale à travers ses différents états de constitution témoignerait alors de la réalité psychique groupale qui s'instaure, « prend forme » et se développe.

Quelles seraient les modalités de déroulement des chaînes associatives au sein de cette réalité psychique groupale, dont rendraient compte aussi les phénomènes transférentiels et contre- transférentiel à l'œuvre dans le groupe ?

Au sein du groupe archaïque, les formes produites apparaissent et se transforment selon un mode à la fois linéaire dans le temps (continuité), mais aussi sur le mode de

la simultanéité (contiguïté, propre aux processus psychiques de l'archaïque). Les formes produites vont pouvoir s'appareiller les unes aux autres, se superposer, se compléter, s'exclure selon ces deux modalités temporelles. Nous avons proposé précédemment la métaphore d'un « dialogue avec les formes. »

Nous pouvons alors formuler une seconde hypothèse :

L'appareillage de ces formes les unes aux autres, selon les modes continu et contigu, rendrait compte des chaînes associatives groupales.

L'idée d'une analogie, en quelque sorte, entre le processus thérapeutique groupal et le processus d'évolution favorable individuel, nous avait au début complètement échappé (les résistances que nous opposions alors à penser la question du groupe nous en empêchaient). Cet élément nous apparaît néanmoins aujourd'hui incontournable, et justifie le choix, après bien des pérégrinations, de présenter dans la suite de ce travail tout ce qui traite du groupe comme toujours antéposé à l'abord individuel.

Le travail avec des personnes qui nous emmènent directement au cœur des processus psychiques qui relèvent de l'archaïque nous situe forcément dans une perspective groupale, tant le sujet psychotique semble « faire groupe à lui tout seul », par sa façon d'être au monde. Le cas d'Elsa, que nous aborderons plus loin, l'illustrera parfaitement, lorsqu'écrasant (« *écrabouille* » selon ses termes) la boule de terre qu'a confectionnée à son égard le thérapeute et dont elle se saisit, elle lui dit : « *C'est ta tête et la mienne qui explosent !* »)

G. Gimenez (2003), souligne bien que la groupalité psychique des patients schizophrènes se scénarise dans l'espace de la thérapie. Il aborde d'ailleurs le cas d'une patiente (celui de Aïcha)⁴⁰ en le traitant comme s'il s'agissait d'un groupe (la patiente, dans son délire, se prenant alors et le prenant lui-même pour des personnages multiples).

Si nous ne comprenons pas encore tout à fait les raisons de notre résistance à penser le groupe, il est un fait indéniable que nous mesurons à présent la richesse incontournable des apports de R. Kaës et D. Anzieu, ainsi que de tous ceux qui ont travaillé dans leur continuité. Nous comprenons mieux l'assertion qui nous est maintenant chère de R. Kaës, qui disait en 1976 que : « *Nous venons au monde par le corps et par le groupe, et le monde est groupe et corps.* »

2.5.2.2 Les hypothèses individuelles

Si certains des sujets ne touchaient pas la terre, d'autres semblaient l'utiliser comme si elle était le prolongement de leur propre corps dont ils semblaient ne pas éprouver les limites (en lien avec une défaillance des enveloppes psychiques). Matière objectale et objective se confondaient alors.

Ce que nous repérons dans le mode de traitement du médium par les sujets et par l'intermédiaire des formes produites, nous a indiqué une possible première mise en forme d'éprouvés relevant d'un temps très précoce du développement et dont les traces s'exprimaient essentiellement à travers le corps, à partir de la sensorialité réactivée par le médium.

Ces éprouvés n'ont pas pu être symbolisés psychiquement. Ces vécus sont réactivés lorsque nous les voyons apparaître et se traduire par des angoisses archaïques (du type angoisse de chute, angoisse de dévoration, angoisse de morcellement).

⁴⁰ GIMENEZ G. (2003), L'objet de relation dans la thérapie individuelle et groupale de patients schizophrènes, *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, 2003/2, n°41, p. 41-62.

A. Brun (2007), soutient que dans le cadre de groupes à médiation picturale avec des enfants psychotiques :

« L'activité picturale permet de réactualiser, sous forme de sensations hallucinées en appui sur l'expérience sensorielle de l'enfant au sein de l'atelier, des vécus archaïques agonistiques, préalables à la constitution du sujet. »

L'auteur met en évidence que lorsqu'on se trouve confronté à des problématiques autistiques ou psychotiques dans le cadre du dispositif à médiation, l'accès à la figuration s'effectue à partir de la sensori-motricité, des qualités sensorielles du médium malléable et enfin de l'implication corporelle des thérapeutes en lien avec les sujets du groupe.

Elle souligne aussi que la dimension de l'archaïque, mise en œuvre au sein du cadre-dispositif de médiation, s'articule autour de la constitution d'un fond pour la représentation, notamment en activant les processus de passage du registre perceptif au registre représentatif.

A la suite de l'auteur et au sujet de ce qu'elle désigne comme « la constitution d'un fond pour la représentation » (lequel serait propre à la médiation picturale et au support proposé par la feuille en tant que partie intégrante du médium et renvoie à la constitution d'un premier fond psychique), nous souhaiterions parler de « mise en forme. »

Concernant la mise en forme de la matière terre, nous avons pu relever, au sein du dispositif groupal de médiation par la terre, que le mode de traitement du médium (à travers l'utilisation des différents états de la matière terre, selon qu'elle est pâteuse, molle, dure et que des instruments sont utilisés ou non pour la travailler), ainsi que des formes produites (pâteux de la barbotine dans le bol, miettes agglutinées, colombins, conglomerats ou plaques), rendraient compte d'une *symbolisation originnaire* (B. Chouvier, 1997). Ces processus psychiques propres à la *symbolisation originnaire* constituent les précurseurs des processus de symbolisation primaire.

A notre tour, il nous faudrait spécifier et désigner, à partir de ces processus de la *symbolisation originnaire*, ceux auxquels nous avons à faire dans le cadre de notre dispositif groupal à médiation par la terre. Par l'entremise du travail du médium malléable par chacun des patients, des formes matérielles inscrites dans la matière et propres à chacun sont modelées.

Anne Brun propose de désigner les traces repérées dans le groupe à médiation picturale avec des enfants psychotiques comme des traces sensori-motrices.

Il est un fait indéniable que le médium que nous utilisons spécifiquement, sauf lorsqu'il n'est pas touché (et alors cela signe un retrait autistique marqué), ce médium implique très vite la tridimensionnalité. Nous y reviendrons dans la partie de reprise de nos hypothèses, mais cela nous apparaît comme spécifique au modelage. La mise en forme de la matière peut certes être une mise à plat (qui résonne alors soit avec la constitution d'une seconde peau à valeur de carapace autistique, soit avec un fantasme de peau-commune propre à la phase symbiotique), mais la plupart du temps, dans le groupe archaïque, la forme, bien que souvent très compacte et étouffante (comme peuvent l'être de multiples couches de peinture qui s'accumuleraient), est déjà déployée dans l'espace comme précurseur de cette tridimensionnalité (même si elle est le produit du morcellement vécu sur le plan interne).

Ainsi, afin de qualifier plus spécifiquement et désigner ce que nous repérons à travers les modelages comme étant plus que de simples formes (puisqu'elles portent les traces d'une réactualisation d'éprouvés ayant trait à l'originnaire et l'archaïque), proposer l'hypothèse suivante :

Nous pourrions désigner les formes modelées au sein du dispositif groupal de médiation par la terre, aussi formes du médium malléable , comme des formes sensorielles .

L'archaïque dans l'appareil psychique peut se définir comme l'enregistrement de traces mnésiques perceptives. Ces traces sont réactivées à travers le contact avec le médium.

Le mode de traitement du médium, spécifique à chaque sujet, correspondrait à la mise en forme de ces éléments archaïques, première forme de représentation de ce qui se présente d'abord à un niveau sensoriel et moteur dans le retour des *agonies primitives*.

La rencontre avec la matérialité du cadre et l'expérimentation de différents matériaux (essentiellement différents états de la matière), mobiliseront des angoisses archaïques (de l'ordre des *agonies primitives*), qui trouveront dans la matière un premier lieu d'inscription et de dépôt, mais aussi et surtout de transformation.

L'activité de modelage réactiverait une relation spéculaire entre le corps du sujet ou des parties de son corps et la matière terre. Ce lien spéculaire est propre à l'activité originaire de la psyché (P. Aulagnier, 1975).

Nous constaterons que chaque forme modelée est propre au sujet qui manipule la matière, selon un mode qui lui appartient (dilution, émiettement, colmatage, assemblage, mise à plat, etc.).

Chacun des modes d'appréhension et de traitement du médium témoignerait d'une angoisse très archaïque et particulière (du type dilution, angoisse de chute, ou encore angoisse de morcellement, etc.).

Ceci nous permet d'avancer une seconde hypothèse :

Les formes sensorielles produites rendraient compte d'un premier lieu d'inscription, de dépôt et de transformation des angoisses archaïques.

Ainsi, à propos du cas de Maria par exemple, l'extrême vigilance qu'elle manifeste laisse supposer que les objets « externes » sont en fait le reflet des objets « internes » non contrôlables, des parties d'elle-même qui échappent à sa tentative de contrôle omnipotent.

La « mise en pièces » de la matière à laquelle opère Maria serait donc une première tentative de figuration à l'extérieur et à partir de la sensorialité, d'une angoisse de morcellement.

Le mode d'appréhension de la matière ainsi que le traitement du médium et sa reprise au sein du cadre-dispositif de l'atelier terre mettraient donc en scène, tout en permettant de le rejouer, le dégageant de l'objet primaire.

Chaque sujet aux prises avec la matière manifesterait à travers le mode d'utilisation qui lui est propre des *actes symboliques* (Chouvier, 1987) : diluer la terre, fragmenter ou morceler la masse initiale de terre allouée, séparer puis rassembler plusieurs morceaux, mettre à plat, caresser la plaque ou la trouser, etc.

Nous pourrions observer et répertorier ces actes symboliques à l'intérieur du dispositif groupal mis en place (nous en compterons 20).

Ces *actes symboliques* renverraient non seulement à la problématique du sujet, aux processus de dégageant de l'objet primaire, mais aussi aux processus de symbolisation eux-mêmes.

Ainsi notre troisième hypothèse est la suivante :

L'apparition et le déroulement des actes symboliques , mis en correspondance avec chacune des formes sensorielles observées et recensées, se proposeraient comme des scènes de représentations symbolisantes.

Pour la description des actes symboliques, nous nous sommes très fortement inspirée de plusieurs travaux.

Tout d'abord ceux de Sophie Krauss (2007) en particulier, qui propose une « grille modelage », élaborée à partir d'un dispositif thérapeutique qui utilise le modelage de la pâte à modeler proposé à des enfants autistes. S. Krauss répertorie différentes actions dans l'utilisation de la matière pâte à modeler (au nombre de 60, ce qui rend compte d'un travail d'observation très rigoureux). Elle met en correspondance ces actions (que pour notre part nous qualifierons d'*actes symboliques*), avec les étapes de l'évolution de l'autisme infantile traitée telles qu'elles sont décrites par G. Haag et ses collaboratrices (1995). Ces travaux, pour riches et novateurs qu'ils soient présentent néanmoins à notre sens un point critique essentiel : ils négligent totalement l'aspect groupal d'un tel dispositif et les possibilités que la pratique en groupe (et non de groupe) pourraient offrir. Cet élément qui n'est pas pris en compte donne à sa grille, pour riche que soit cette dernière et qu'elle désigne « grille modelage », une modélisation à laquelle manquerait la tridimensionnalité, bien que l'auteur y fasse référence. Comme nous avons pu l'expérimenter d'abord et avant tout à partir de nos propres résistances, c'est bien le groupe qui donne une résonance, une forme et une profondeur aux processus qui se déploient et que le groupe structure en retour. En ce sens, si les travaux de Sophie Krauss nous ont largement influencée, il est dommageable que l'auteur n'ait pas tenté d'établir des liens plus complexes et « interactifs » au sein de sa grille modelage à double entrée, qui aurait conféré à cette dernière une portée symbolisante allant plus loin que la liste des actes en lien avec les processus. S. Krauss formalise dans sa grille les actes qu'elle a répertoriés de manière littérale (et aussi trop linéaire), en les associant chacun à une étape du développement de l'autisme infantile traitée selon la grille de G. Haag et coll.

Sur un plan théorique, nous établirons des correspondances entre les *actes symboliques* et les étapes de l'autisme infantile traitée telles que G. Haag et ses collaboratrices (1995) l'ont formalisé (grille de repérage de l'évolution des enfants autistes). Ces étapes décrites sont : état autistique réussi, constitution de la première peau, étape de symbiose avec clivage vertical de l'image du corps, étape de symbiose avec clivage horizontal de l'image du corps, et enfin étape d'individuation.

Nous justifions le choix de nous baser sur la grille de G. Haag, élaborée pour apprécier l'évolution des enfants autistes par le fait que, quelle que soit la pathologie des sujets du groupe, sont mobilisées des procédures extrêmement archaïques et primitives, analogues aux procédés autistiques et psychotiques, procédés que le cadre a vocation à faire évoluer. Cette grille donne des repères extrêmement précis pour qualifier cette évolution.

Nous établirons aussi des correspondances entre *les actes symboliques* et la constitution de l'enveloppe psychique.

Pour cela, nous nous inspirerons aussi de la grille formalisée par A. Brun (2007) au sujet de la médiation picturale avec des enfants psychotiques (*médiation picturale dans la psychose infantile et qualités plastiques de l'enveloppe psychique*)⁴¹.

Les *actes symboliques* repérés (au nombre de 20) seront donc répertoriés, décrits et analysés, attribuant à chacun un niveau de constitution de l'enveloppe psychique, ainsi que de l'étape dont il rend compte dans l'évolution des processus autistiques et

⁴¹ BRUN A. (2007), *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*, Paris, Dunod, 283 p., p.222-223

psychotiques, et la forme sensorielle qui y est associée. Ceci donnera lieu à la formalisation de notre propre grille de repérage, au sein de laquelle chaque *acte symbolique* trouvera des correspondances.

Néanmoins, et nous y reviendrons, précisons dès à présent qu'il ne s'agit pas, à travers la description des *actes symboliques*, d'une présentation chronologique dans un sens développemental. Les processus qui se déploient, s'ils renvoient à une étape très archaïque du développement, apparaissent aussi « in situ » dans la situation présente qui les réactive, mais aussi à partir des particularités de cette situation présente et de celui qui les reçoit. Ainsi ne s'agit-il pas d'un mode de construction linéaire, chaque sujet faisant des va-et-vient entre les différents *actes symboliques*.

Si nous souhaitons au début pour une meilleure lisibilité présenter les cas cliniques ainsi que les *actes symboliques* répertoriés en les organisant dans une continuité, nous permettant de partir des processus relevés comme « les plus archaïques » pour cheminer vers ceux « plus élaborés », nous constaterons vite que cette notion de continuum ne tient pas (et finalement c'est heureux, car on ne saurait mettre les personnes « dans des cases »). Il est toujours question d'emboîtement et d'allers-retours dans ces processus, les uns n'excluant ni n'incluant pas toujours les autres.

En effet, les *actes symboliques* repérés s'entrecroisent beaucoup plus qu'ils ne se succèdent temporellement. Une position trop systématique ignorerait une donnée fondamentale : celle du milieu dans lequel surgissent les formes que nous risquons de relier trop rapidement à des modes de fonctionnements psychiques structurés et découlant de fixations archaïques. La dimension historique du sujet ainsi que ce qui la cerne dans son développement ontologique, risquerait alors d'être évincée au profit d'un type de fonctionnement psychopathologique à déceler. De ce fait, la dimension transféro-contre-transférentielle, impliquant une rencontre entre au moins deux personnes risquerait de se régler trop vite par un diagnostic.

Il nous faut ainsi prendre en compte l'aspect diachronique (quelque chose se réactualise qui a eu lieu à une époque de narcissisme primaire), mais a aussi un aspect synchronique : la fonction donnée à la forme d'être indicatrice du rapport de la personne à l'objet primaire, à son environnement, au groupe, ainsi que de la dynamique pulsionnelle hic et nunc de celui qui la crée.

2.5.2.3 Hypothèse sur le médium

Dans le cadre du dispositif groupal à médiation par la terre, la prédominance du pôle sensoriel sur le pôle représentatif s'inscrit dans une dynamique transférentielle, qui lui donne sens, dans la double dimension de ce terme : sens à la fois entendu comme direction, dimension d'adresse, mais aussi de signification.

La particularité du dispositif avec le groupe archaïque, comme nous l'avons souligné, est l'implication sensorielle et corporelle des thérapeutes. Le transfert se déploie à partir du *médium malléable* et le thérapeute interprète en langage sensoriel, parfois lui aussi par le modelage qu'il adresse à un sujet, sur le mode du *squiggle* défini par Winnicott.

Quelles seraient alors les modalités spécifiques de cette interprétation non verbale ?

Le médiateur constitue donc aussi le support des liens transféro-contre-transférentiels (Brun, 2007).

En ce sens, nous pouvons formuler l'hypothèse suivante :

La spécificité du dispositif groupal de médiation par la terre permettrait au thérapeute de proposer aux sujets une *interprétation modelante*, qui serait la reprise dans le contre-transfert des *formes sensorielles*.

III. Modelage et première mise en forme de la *prima materia* de la recherche : le récit du groupe à travers les vignettes cliniques

Nous avons souhaité orienter cette étude autour des éléments du présent, et à partir de l'observation afin de nous inscrire dans une dynamique correspondant à une construction plus qu'à une reconstruction. Par conséquent, au risque de frustrer le lecteur, les éléments biographiques concernant les personnes seront brefs et nous ne ferons pas d'hypothèses théorico-cliniques sur l'étiologie des troubles. Il s'agit là d'un choix méthodologique.

Nous proposons de ne pas retracer dans l'intégralité le déroulement des séances pour chaque participant afin d'en rendre la lecture plus aisée. Nous retracerons ainsi chronologiquement les étapes qui nous sont apparues importantes pour chacun.

Il sera question à chaque cas du rapport de la personne à la matière et du mode qui lui est propre quant à sa manipulation, de son attitude face au groupe et dans le groupe ainsi qu'avec les thérapeutes, et de la description des formes produites.

Notre choix de présentation fait que les séquences groupales et tous les éléments ayant trait au groupe sont dispersés à travers le récit des cas. Si les vignettes proposent une présentation individuelle, « il y a du groupe » partout et à tout moment, ainsi ne souhaitons-nous pas traiter les aspects du groupe à part. Nous verrons comment ce dernier prend forme au fur et mesure que la matière, elle aussi, prend forme.

3.1 Louise et l'élection du pâteux comme lieu d'émergence de l'expression sensorielle

Louise manifeste son opposition et son absence apparente de désir de relation par une attitude apathique et ralentie.

Elle est grosse, traîne en regardant ses pieds lorsqu'elle se déplace et peut s'endormir rapidement une fois assise si on ne la sollicite pas. Elle a accès au langage qu'elle comprend tout à fait lorsqu'on lui parle, mais elle ne s'exprime que très rarement par les mots, ou à voix tellement basse qu'on ne l'entend pas, et ce depuis longtemps. Elle cache souvent ses mains sous son pull (qu'elle détricotait compulsivement par le passé lorsqu'un fil en dépassait) ou rentre ses mains à l'intérieur des manches de celui-ci, et semble se fermer au contact de l'autre en se recroquevillant sur elle-même.

Elle touchera la terre de ses mains une seule fois à la première séance, en étalant son doigt sur un morceau de terre qui laisse ainsi une trace étirée, une empreinte qui dégouline

et me fait penser à la trace que laissent derrière eux les escargots en se déplaçant. Elle exprime alors une mine de dégoût.

Les séances suivantes seront marquées par son refus de toute participation, sur le mode passif de l'inertie (tête baissée et mains sous le tablier). En revanche elle éructe, soulève une fesse de sa chaise et fait un vent (et alors relève la tête), ou bien s'endort.

Elle semble néanmoins attentive et réceptive à ce qui se passe dans le groupe, prenant soin d'observer sans être vue.

Elle émet aussi avec sa bouche des bruits stéréotypés qui ressemblent à des croassements de grenouille. En lien avec ces stéréotypies, elle acceptera que je modèle pour elle une grenouille en terre. Mais cela n'aura pas d'autre effet que de la faire sourire, et elle repoussera de la main la grenouille, pour ensuite l'ignorer lors de la séance suivante. Me vient alors l'idée que cette grenouille, bien que permettant une première formalisation des éléments psychiques ayant trait à notre relation et invitant Louise à jouer à partir de ses stéréotypies, est une représentation très « formelle ». Cette forme figurative est peut-être déjà « trop construite » et ne laisse pas à Louise l'espace nécessaire pour se manifester.

A partir de cette intuition, je rapprocherais du champ visuel et de préhension de Louise (mais sans la lui adresser directement), en plus du morceau de terre qu'elle essaie d'éviter, un bol contenant de la barbotine ainsi que des instruments. Observant cela, et après un temps « de rien », Louise se saisira alors du bol de barbotine, le positionnera sur la planchette devant elle et la remuera à l'aide d'un ébauchoir. Les petits grains de chamotte (petits grains de terre cuite qui ne se diluent donc pas) au fond du bol et contre les parois provoquent un bruit qui rappelle ceux qu'elle fait avec la bouche, devenant rythmique au fil du geste.

Il faudra beaucoup de temps pour qu'elle se saisisse elle-même de cette matière (ne pas attendre qu'on la lui donne) lors des séances suivantes. La barbotine deviendra « sa forme substance », et nous conserverons entre chaque séance la « forme-informe » laissée par le mouvement de l'ébauchoir dirigé par la main de Louise dans cette boue. La forme-magma, pâteuse à l'intérieur du bol sera conservée entre deux séances sur les étagères. Louise retrouvera la forme dure et séchée à l'intérieur du bol, pour la diluer et la rendre de nouveau boueuse à travers son action de « touillage » à chaque séance.

Notons qu'il y a sur la table d'autres bols emplis de barbotine, mais ceux-ci n'intéressent pas Louise qui semble préférer celui qui contient son empreinte.

Il arrivera parfois qu'une des thérapeutes modèle pour elle un objet. Laure presse un morceau de terre avec lequel elle joue, Louise ne la lâche pas du regard. Laure lui demande alors : « *Si c'était un bouquet de fleurs, tu le prendrais ?* », Louise fait « oui » avec sa tête. Laure confectionne donc le bouquet qu'elle tend à Louise, laquelle accepte de le prendre dans ses mains et sourit. Néanmoins, comme pour la grenouille, une fois que le bouquet aura séché sur les étagères, Louise s'en désintéressera, préférant revenir au mélange de la barbotine.

Au début ce sont les thérapeutes qui approchent d'elle le bol de barbotine, mais cela pourra aussi être Paul, dans un moment d'imitation.

Pour avoir travaillé la matière terre sous forme de barbotine (pour la préparer lors de temps de groupe dans ma pratique professionnelle comme aussi pour moi-même), j'ai constaté trois temps.

Le premier correspond à l'ajout d'eau lorsque la matière a séchée. J'avais pensé à la conserver dans un récipient à l'abri de l'air pour qu'elle ne sèche pas, mais le manque

d'air entraîne une modification de la matière qui dégage alors une odeur singulièrement dérangeante. De plus, le « remouillage » par ajout d'eau à la matière qui a séché semble optimiser ses qualités pour coller et faire tenir ensemble différentes pièces. Bref, ce qu'il importe surtout de signaler à cette étape est que l'ajout d'eau à la matière sèche produit des bruits très caractéristiques, la terre qui absorbe l'eau rejette les bulles d'air présentes dans la matière. Cet aspect « effervescent » (comparable à ce qui se produit lorsque l'on plonge un cachet d'aspirine dans un verre d'eau) est intrigant et signe que la matière se transforme, qu'elle est vivante.

Ensuite il faut mélanger les morceaux disparates et qui se séparent sous l'effet de l'eau, ils sont encore entiers bien que se morcelant, impliquant le tonus musculaire de celui qui se livre à cette activité motrice répétée.

Et puis alors, le geste qui disperse et mélange les morceaux qui vont se diluer, permettra la transformation de la matière, et l'obtention d'une pâte molle et de consistance boueuse. La matière-magma (qui évoque la lave des volcans en éruption), menaçant de « dégueuler » si elle n'était contenue dans le bol peut alors réactiver des angoisses de dilution du corps, de réjection, voire de se faire engloutir en retour et se trouver confondu avec cette matière molle.

Nous pourrions élaborer dans la partie suivante les caractéristiques de cette angoisse propre à cet état de la matière à partir du cas de Louise.

Elle ne fera en effet rien d'autre que touiller cette matière dans le bol, observant du coin de l'œil ce qui se déroule autour d'elle.

Elle semble apprécier le moment du partage de la boisson chaude, temps pour « être ensemble » et sans rien faire. Elle boit son thé tellement lentement, que parfois on dirait qu'elle tente de reculer le moment de la séparation.

Cette action de mélange de la barbotine constituerait le signe d'une régression certaine : Louise touille sa barbotine dans le bol comme un enfant serait tenté de jouer avec ses excréments dans le pot. Mais notons que Louise est la seule à ne jamais se salir les mains puisqu'elle utilise toujours l'ébauchoir pour mélanger sa substance, n'entrant ainsi jamais en contact direct avec la matière. Louise serait phobique de ce contact direct de la main avec la matière.

Au delà des angoisses d'engloutissement, cet *acte symbolique* (mélanger) constituera donc aussi la représentation métonymique d'un premier état de constitution de la groupalité, il y aurait là une pulsionnalité qui commence à se lier.



La barbotine utilisée par Louise

Au delà des angoisses d'engloutissement, cet *acte symbolique* (mélanger) constituera donc aussi la représentation métonymique d'un premier état de constitution de la groupalité, il y aurait là une pulsionnalité qui commence à se lier.

3.2 Samuel ou « le long sommeil »

Samuel est un cas « étonnant », tant ce qu'il donne à voir en apparence rend peu compte de sa capacité à être en relation, laquelle témoigne d'un degré de structuration psychique qu'on ne lui devinerait pas spontanément. Il semblerait bien que Samuel se soit réfugié dans une « forteresse vide », se laissant de moins en moins toucher par ce et ceux qui le sollicitent.

Il arrive à Samuel non pas de tomber brutalement, mais de se laisser doucement glisser au sol (mais comme s'il était tombé), et de ne plus pouvoir ni vouloir bouger ou se relever.

Il est alors très difficile pour les éducateurs de « le remettre debout », tant la force d'inertie corporelle qu'il oppose en rend l'entreprise difficile.

Samuel peut aussi laisser choir, lâcher les objets qu'il tient entre ses mains. Le croisant par hasard au détour d'un couloir de l'institution et alors qu'il revient avec son groupe d'un magasin où sont achetées certaines denrées nécessaires à l'activité cuisine, Samuel lâche les deux sacs qu'il tenait dans chacune de ses mains, marque une courte pause, et poursuit son chemin sans faire cas de ma présence.

Samuel se caractérise par son apparente nonchalance, il semble vivre dans « le monde du silence », ne parle pas et apparaît indifférent à tout ce qui se déroule autour de lui, laisse les autres le pousser ou le diriger parfois comme une marionnette.

Il n'en n'est pas moins attachant et présent dans la relation par le regard, il se montre observateur (la plupart du temps lorsqu'on ne le regarde pas). Il manifeste néanmoins une bonne compréhension du langage verbal et se montre attentif et réceptif à nos paroles (nous apprendrons que lorsqu'il était enfant, Samuel s'exprimait verbalement).

Samuel se balance sur lui-même dans un mouvement stéréotypé, se berce et s'endort parfois dans cette rythmicité lancinante.

Ainsi peut-il se montrer présent dans la relation (à travers le regard et ses sourires), mais aussi parfois absent et il n'est alors plus que léthargie.

Samuel est en effet souvent « celui qu'on oublie ». Il m'a été relaté qu'il est un jour revenu d'un camp de vacances organisées avec des coups de soleil frisant la brûlure grave, car on l'avait « oublié » à la chaleur et au feu du soleil. Surtout, Samuel semble ne pas être sensible à la douleur physique car il ne s'y soustrait pas et ne manifeste pas de réaction de douleur. Nous constaterons d'ailleurs aux débuts de l'atelier que lors du temps de partage d'une boisson chaude, Samuel ingurgite le café brûlant qui sort juste de la cafetière et ne manifeste aucune gêne. Par la suite nous prendrons soin de laisser reposer un temps la tasse de café avant de la lui donner.

Samuel s'inscrit donc comme celui qui ne fait pas de bruit, parfois « celui qu'on traîne » à la manière d'un « poids mort » et il manifeste rarement de résistance à suivre le reste du groupe.

Cette quasi absence de tonus est-elle d'origine somatique (des problèmes de « baisse de tension » ont été évoqués en équipe), ou bien la présence quasi « végétative » en apparence de Samuel est-elle le signe d'une forteresse dans laquelle il s'est réfugié, enfermé à son insu, pour échapper au collectif, aux bruits de l'agitation qui l'entourent et aux exigences qui lui sont manifestées mais aussi à un vécu interne mortifère?

J'apprendrais qu'il y a néanmoins une activité qui lui plaît et où il se montre actif : c'est l'atelier cuisine. Il m'est relaté que Samuel y porte très souvent à sa bouche les ingrédients ou légumes présentés, peut-être pour en tester la consistance, les goûter, se montrant là capable d'établir une différence entre ce qui plaît ou non à son palais (et Samuel a une attirance très manifeste pour le chocolat).

L'atelier terre se proposant comme « un lieu paisible » et une invitation à la libre expression, l'attitude de retrait de Samuel, le « lâchage » des objets ou de son corps et les modalités de prise de contact par la bouche nous intriguent, nous sommes curieuses de savoir comment il pourrait s'inscrire dans ce dispositif.

Lors des premières séances, il accepte passivement d'être revêtu d'un tablier et d'être sollicité par nos paroles pour prendre place à la table commune. Il se balance sur lui-même

et nous adresse un regard interrogateur et intense, ses mains sont sous la table et tantôt pincement ses cuisses, tantôt se relâchent. Il est attentif à chaque parole et chaque geste ou interaction qui se déploient au sein du groupe.

Lors de la deuxième séance, nous lui présentons, outre la matière, les bols de barbotine, ceux remplis d'eau ou les pots et caissettes contenant différents instruments.

Samuel prendra alors pour les mettre dans le bol de barbotine (à l'insu de l'attention des deux thérapeutes qui ne constateront l'action qu'une fois effectuée), des ustensiles (essentiellement des tampons en terre cuite permettant d'inscrire dans la terre différentes formes (spirales, étoiles, carrés, etc.) Puis, échappant toujours curieusement à notre regard, il mettra à sa bouche, un ébauchoir qui trempait dans un bol de barbotine. Samuel en a alors « plein la langue et le pourtour de la bouche », à la manière d'un petit enfant qui a des « babines de chocolat. »

Il retire ensuite spontanément de la barbotine les tampons immergés et les positionne sur la planchette de bois qui lui fait face.

A la cinquième séance, Laure lui adresse une forme, on dirait une boule qui ressemble à une tête avec des oreilles de lapin. Samuel saisit un ébauchoir et tape rythmiquement (au rythme des balancements de son corps) entre les deux oreilles, mais pose l'ébauchoir dès que nous le regardons.

A la séance suivante, il se balance, rien ne se passe. Laure qui est à ses côtés joue à produire un bruit avec la cuillère à dénoyauter qu'elle remplit d'eau qui s'écoule par le trou au centre de la cuillère et retombe dans le bol. Cela intrigue Samuel qui jette quelques regards amusés mais n'intervient pas.

Samuel illustre un mode d'utilisation de la matière en deçà de la consistance de cette dernière. Nous n'exigeons rien de lui, entre l'espoir et l'attente que quelque chose se passe, mais pressentant aussi qu'il faut lâcher prise à cet endroit (ne rien exiger, ne rien anticiper ni provoquer). Tout passe d'abord par le regard et l'« être ensemble », par les sons.

A la huitième séance, dès que je lui présente le morceau de terre, il en prélève un tout petit bout et le met dans sa bouche. Je plante alors intuitivement à la verticale un poinçon dans le morceau de terre devant lui, il l'enlèvera pour le poser à côté lorsque je ne regarde pas.

Samuel déconstruit ?

Je lui tends intuitivement sans savoir pourquoi ma main ouverte, il met sa main dans la mienne (il a les mains douces et chaudes), il se balance et s'endort.

A la neuvième, je réalise une petite boule sphérique à ses côtés, tente de jouer à la faire rouler jusqu'à lui mais, bien qu'il la regarde, il ne la touche pas, la laisse tomber au sol. Il suit des yeux la petite boule qui roule sur la table, mais lorsqu'elle tombe au sol il ne la regarde plus, comme si elle n'existait plus.

Lors de la dixième séance, Samuel met à nouveau de la barbotine dans sa bouche. Laure lui donne un verre d'eau pour « faire passer » le goût que nous imaginons désagréable.

Je dispose tout autour de sa planchette de petits morceaux de terre, il les prend un par un et les remet dessus, à l'intérieur de la planche.

Puis je lui propose un chemin fait de morceaux de terre, à la manière du petit poucet, partant de moi et jusqu'à lui, il les prend pour les disposer un par un sur la planchette de bois.

Pour l'instant Samuel regroupe les petits morceaux qui sont sur la table à l'intérieur de la planchette. S'agit-il d'une première configuration du groupe ?

Il ne se passe presque rien pendant les séances qui suivent.

Je tenterais ensuite de jouer à lui envoyer de la place où je me trouve des petites boules de terre. Samuel ne me les renvoie pas. En revanche, à chaque lancer il regarde avec l'air étonné Laure qui est à l'autre bout de la table qui observe mon jeu et sourit à Samuel en le regardant intensément en retour. Le regard de Samuel va de la boule de terre que je fais rouler jusqu'à lui au regard de Laure. Il y a quelque chose qui circule et peut-être que l'enveloppe du groupe trouve une esquisse de forme à travers ce jeu de regards à trois (c'est-à-dire que c'est la première fois qu'il y a une relation à « plus que deux »).

Samuel sourit aussi après avoir mis une mirette pleine de barbotine dans sa bouche à nouveau. Il nous semble qu'il y a de plus en plus d'expressions qui passent sur son visage.

Il acceptera de prendre un petit bout de terre lorsque je lui tendrais en disant : « tiens. »

Son regard va de plus en plus de la matière aux regards des thérapeutes qu'il semble chercher.

Il regardera aussi beaucoup Paul, intéressé et même riant de son jeu d'assemblage.

A la vingt-deuxième séance, il va se passer quelque chose de très important pour le groupe. Comme nous le verrons plus loin, la présence nouvelle de Boris dans le groupe va transformer celle de Samuel qui se réveille et se révèle.

Je modèle de petites boules que je positionne sur sa planchette, puis une sorte de petit contenant que je pose à côté des boules. Samuel prend une boule, la repose, en prend une autre et la met dans le contenant. Laure lui envoie une boule de la place où elle se trouve, essayant de viser le trou du contenant, mais le manque. Les autres membres du groupe sont très attentifs à ce jeu, les têtes se relèvent et les regards sont très attentifs. C'est la première fois que nous avons un niveau d'attention groupale (tous ensemble). Je suggère à Samuel qu'il peut renvoyer la boule qui a manqué le contenant à Laure pour qu'elle essaie de nouveau, et je lui montre en envoyant une boule à Paul, lequel ne nous a pas lâché des yeux et manifeste l'envie de partager notre jeu. Paul renvoie la boule à Louise, qui ne la réceptionne pas mais la ramasse, la prend dans ses mains et me la tend délibérément, je prend et la passe à Ernesto, et alors « ça circule », même si, hélas, Ernesto qui prend la boule l'écrase...et l'incruste dans son modelage.

Laure souhaite renouveler le jeu, j'agrandis alors le trou visé du contenant sur la planchette de Samuel pour faciliter l'entrée des boulettes. Samuel ne lui renvoie pas les petites boules qui tombent à côté du petit pot, mais il les met à l'intérieur.

Cette fois-ci c'est Boris qui va interrompre le jeu en jetant un morceau de terre qui va atterrir dans un bol de barbotine et éclabousser alors Samuel. Ce dernier ne manifeste aucun dérangement ressenti et s'essuie le visage avec les manches de son pull, il sourit. Il regroupe ensuite sur la planchette les boules qui restent, ne les met pas dans le contenant mais les regroupe et les ordonne (il « remet le groupe en place » ?)

Le petit pot modelé tout à fait spontanément se présente comme la forme métonymique du groupe comme contenant mais aussi conteneur. L'enveloppe groupale qui est maintenant construite permet que ce qui se passe à l'intérieur du groupe puisse être transformé par l'appareil psychique groupal. Nous reviendrons plus loin dans notre travail sur ces éléments, mais soulignons que si je confectionne sans savoir pourquoi ce pot et sans en anticiper les effets, c'est que de manière « préconsciente », je mets en forme les traces sensori-affectivo-

motrices qui se dégagent de ce que fait chacun. Ce modèle d'emboîtement des processus est celui qui permet de faire advenir psychiquement le groupe.

Lors de la dernière séance annoncée, j'adresse à Samuel encore de petites boules de terre, qu'il mettra dans le creux de ses mains, les gardant ainsi en sa possession, et faisant semblant de les manger en nous observant, puis les posera sur la planchette. Samuel pourrait-il désormais accéder au jeu de « faire semblant ? » parce que quelque chose est localisé désormais à l'intérieur, peut être contenu, transformable et transformé par la relation ?

3.3 Boris et le corps à corps avec le médium malléable

Boris intègre le groupe en cours de route. En effet, bien que nous ayons décidé qu'il s'agissait d'un groupe fermé, sa participation nous a semblé pertinente à plus d'un titre.

Tout d'abord concernant la dynamique groupale (laquelle devient de plus en plus léthargique dans le ressenti que nous en avons alors), Maria ayant quitté l'institution depuis plusieurs mois (et donc le groupe terre), nous souhaitons, après ce temps d'absence éprouvé, introduire une nouvelle personne.

Par ailleurs, Boris, arrivé alors il y a peu dans l'institution, n'a pas de langage. Il entre en contact de manière tactile. Il touche, s'agrippe et se cramponne aux objets qu'ensuite il jette. Il les porte sa bouche, parfois les renifle. Il présente des traits autistiques flagrants qui m'ont interpellée lors de temps d'observation, et il nous est apparu comme une indication intéressante pour l'atelier terre.

Boris a la particularité de se déplacer souvent en courant sur la pointe des pieds, ou tourbillonne comme une toupie dans l'espace. S'il peut opposer une résistance musculaire extrême au niveau du tonus lorsqu'il se cramponne aux objets et aux autres corps, il présente aussi une extrême souplesse et élasticité dans son corps.

Ainsi le trouve-t-on assis en tailleur, jambes repliées avec les deux chevilles et pieds positionnés en haut de chaque cuisse (à la manière des yogis), à l'envers dans les escaliers (c'est-à-dire le dos dans le vide), se balançant sur lui-même. Il replie très souvent l'une voire les deux jambes sur ses cuisses lorsqu'il est assis sur une chaise et ses jambes semblent élastiques. De même, quand il est assis sur une chaise « en position de yogi », il étire parfois le haut de son corps, levant ses bras mains nouées le plus haut possible, semblant tester la verticalité de l'espace au sein duquel il se meut, avec cette allure d'un corps « élastique ».

Son regard est tantôt évitant, tantôt il plonge littéralement dans celui de l'autre en collant son visage parfois très près.

Son arrivée dans le groupe déjà constitué depuis un moment va réveiller des résistances.

Lors de la première séance à laquelle il participe, alors que les membres du groupe accompagnés par Laure s'approchent de l'atelier, Ernesto fonçant en tête accourt vers moi en pénétrant dans l'atelier, me prend le bras d'une main, et de l'autre me montre du doigt en tournant la tête pour ne pas le voir, Boris qui arrive. Ernesto me dit alors : « regarde ! ». Je regarde à l'extérieur et en effet, Boris arrive, suivi de près mais quand même à distance par les trois autres « anciens » qui semblent s'être groupés, « faire corps » en s'agglutinant physiquement entre eux.

Samuel refuse d'être revêtu du tablier qu'il n'enfile jamais de lui-même (c'est la première fois qu'il manifeste activement une opposition) en faisant « non » de la tête et en se reculant. Il regardera beaucoup Boris dont la présence semble le fasciner. Au début, sidéré comme tous par la fougueuse attitude de Boris, il semblera ensuite intrigué et bien plus tard tentera même de jouer avec lui. Au fil des séances, la présence de Boris semblera littéralement réveiller et animer Samuel.

Paul, quant à lui, pousse de grands soupirs en regardant Boris. Paul sera probablement en rivalité avec Boris car ce dernier va accaparer beaucoup l'attention des thérapeutes, et surtout il fait encore plus de bruit que Paul.

Louise semble assez indifférente à la présence de Boris (du moment qu'on ne menace pas de lui prendre sa place), mais elle se tient tout de même près des autres (de Paul en particulier), comme pour se sentir protégée.

Dès la première séance, Boris porte tout à sa bouche, comme pour tester, explorer par cet orifice les objets : les instruments, la terre qu'il jette ensuite n'importe où.

Lors des séances suivantes, il plonge ses doigts dans les bols d'eau ou de barbotine et tente, si nous ne l'arrêtons pas, d'en boire le contenu avec une grande avidité.

Il émet des bruits stéréotypés avec sa bouche, parfois pousse des cris qui sidèrent le groupe.

Aucune surface ne lui échappe, il renifle, gratte avec ses ongles les objets qu'il croise, suit du regard ce que nos mains ou celles des autres participants tiennent et tente alors de s'en emparer.

Boris laisse beaucoup de traces autour de lui car il renverse, jette, étale la matière dans tous ses états.

Lorsqu'il prend les objets il le fait généralement délicatement au départ, les scrute du regard, et s'en saisit par la pince, avec son pouce et son index. Il ne prend jamais un objet à pleine main et ne pétrira pas la terre.

Lors de la première séance néanmoins, j'aplatis à son intention le morceau de terre, puisque visiblement il accroche aux surfaces et que la tridimensionnalité semble le plonger dans l'effroi (bien qu'il n'y soit pas étranger comme nous le verrons). Boris trempe son doigt dans l'eau et effleure le morceau de terre.

Les premières séances sont marquées par une certaine sidération pour les autres participants face à notre attitude de « laisser-faire. » Néanmoins, il faudra parfois intervenir pour que le matériel ne soit pas jeté sur les autres participants (non intentionnellement, car Boris ne regarde pas où il jette, comme si l'objet une fois lâché n'existait plus), ou pour ne pas qu'il boive la barbotine ou l'eau sale des bols.

Il ne boit pas la boisson que nous lui proposons en fin d'atelier et casse son gobelet en plastique en l'écrasant dans sa main.

Il plonge à nouveau ses doigts dans la barbotine lorsque nous prenons des notes, et l'étale sur la feuille du cahier ouvert en tentant de s'en emparer.

Boris mettra au début à mal le temps de reprise et de prise de note, car il est sans cesse en mouvement et réclame toute notre attention. Il faudra plusieurs séances pour qu'il repère l'espace et le lieu et puisse enfin rester assis au moins pendant ce temps de reprise avant la fin de la séance.

Lors des premières séances, nous avons même le sentiment qu'il lui faut une animatrice pour lui seul, l'autre s'occupant du groupe.

Lors de la deuxième séance, Boris accepte difficilement la blouse que nous lui proposons en plus du tablier, afin de protéger ses vêtements, car il est ressorti de la première séance littéralement « couvert de terre ». Outre ce détail « pratique », c'est comme si nous tentions de lui rajouter, en plus du tablier qui apparaît comme une marque de l'appartenance au groupe, une enveloppe supplémentaire pour mieux se protéger.

Il vocalise beaucoup, parfois en touchant le matériel. Il pousse toujours des cris qui surprennent et sidèrent les autres participants.

Il touche surtout ce qui est plat, tapote dessus, puis éjecte dans un mouvement marqué et particulièrement tonique le matériel touché, quel qu'il soit, et détourne son regard. Lors de la deuxième séance, il jette à trois reprises le morceau de terre administré, qui à chaque fois atterrira dans un des bols d'eau, éclaboussant les autres. Lorsqu'il fait cela, j'associe sur : « on dirait une cuvette de toilettes », un peu comme si la matière incarnant l'analité était « remise là où elle doit être ».

Il tentera à nouveau de boire l'eau du bol. S'agirait-il d'une première modalité d'incorporation du groupe et du cadre ?

Il refuse encore de partager une boisson en fin de séance et casse son verre en plastique vide. Il différencie le vide et le plein ?

Boris a bien du mal à rester assis à une place. Il explore tous les objets en terre qui ont séché sur les étagères appartenant à d'autres, les porte à sa bouche, les tapote contre ses dents ou pose sa langue dessus, et tente de les jeter si nous n'intervenons pas, en casse certains en les reposant dans un mouvement de fougue.

Lors de la troisième séance, nous relevons les mêmes signes (bruits de gorge stéréotypés, test des surfaces lisses, portage des objets à la bouche, exploration avec les dents lorsqu'il s'agit d'objets durs). Boris met de la terre dans sa bouche puis la recrache. Il nous éclabousse avec l'eau des bols en y jetant des choses, mais il ne s'agit pas d'un jeu. Nous avons l'impression qu'il dévore le dispositif...

Nous verbalisons beaucoup, lorsqu'il mange puis recrache la terre, qu'il « met quelque chose du dehors au dedans » pour sentir ce que cela fait... Les passages dedans-dehors sont très expérimentés à travers la sensorialité (cris, vocalisations, etc.).

En revanche, quelque chose de nouveau apparaît : il se cramponne à moi physiquement, m'agrippe. Il saisit le collier que je porte au cou et tire dessus, de même avec le bracelet que je porte au poignet, il m'agrippe le bras, tout ce qui dépasse est sujet au cramponnement. Boris est particulièrement « robuste » et il n'est pas évident de lui résister musculairement sans entrer dans un rapport de force et tenter d'en faire quelque chose de ludique. Cette manœuvre se reproduira, au point qu'à chaque début de séance, je me résoudrais à me délester du collier et du bracelet, afin d'être plus réceptive, en n'ayant pas le soucis qu'il les casse, dans ce qui pourrait être effectivement un cramponnement, une empoignade, un corps à corps entre Boris et le *médium malléable*.

Lorsque Boris fait cela, il n'est pas sensible aux paroles que je lui adresse. Il fait comme avec les autres objets et la matière : après un cramponnement intense, il lâche d'un coup, relâchant par là même la tonicité extrême avec laquelle il s'agrippe pour ensuite se détourner vers autre chose. Cette sorte de carapace musculaire (E. Bick, 1968) évoque qu'il tenterait de tester la consistance, la résistance de la surface du corps de l'autre, dans

une manœuvre défensive, en se cramponnant (probablement en lien avec une angoisse de décrochage et de chute).

Il semble par ailleurs à cette séance plus présent dans le regard, il vocalise de plus en plus.

A l'occasion de cette séance, Laure annonce au groupe son absence future pour plusieurs séances. Paul pousse alors un grand soupir et dodeline de la tête, semble très mécontent.

Ernesto, qui est assis à côté de Boris, l'interpelle alors et pose sa main sur l'oreille de Boris, un peu comme pour l'empêcher d'entendre cette absence à venir, puis Boris s'agrippe à son tour à la main d'Ernesto, ce qui effraie un peu ce dernier.

La séance suivante, je suis donc seule à animer le groupe, et je crains la difficulté d'être présente au groupe en canalisant les élans de Boris.

Samuel est absent. La séance sera finalement très calme.

En début de séance, Ernesto interpelle Paul en lui montrant Boris du doigt et en lui disant : « regarde! ».

Boris reste beaucoup plus assis, il entre plus en contact avec la matière terre.

Je resterais beaucoup assise à côté de lui, ce qui semble canaliser et contenir le débordement habituel. Si je suis un peu en fusion avec lui, j'ai néanmoins bien en tête le reste du groupe. On dirait d'ailleurs que les autres l'ont compris et qu'ils portent eux aussi ce lien un peu plus exclusif, sans s'effacer pour autant.

Cette séance est décisive (c'est la vingt-cinquième pour le groupe, la quatrième pour Boris), elle marque le passage à la peau, l'enveloppe, mais aussi le trou.

Lors de cette séance Boris se caresse le corps (surtout les cuisses) avec les objets (mirettes, ébauchoirs), il les porte à sa bouche mais pour les toucher avec les lèvres, non plus pour y coller sa langue ou les manger et les recracher. Sa main va de la terre à la mienne, il ne se cramponne pas à moi mais me prend la main, peut-être pour y laisser les traces de la matière. Il tapote également les objets (ébauchoirs en particulier) sur ses cuisses, puis sur la table, comme à la recherche d'un rythme.

Il apparaît moins sidérant et probablement moins sidéré (il commence à repérer les lieux, le cadre du dispositif dont je fais partie). Il tentera une seule fois de m'agripper.

En fin de séance, il boit pour la première fois un peu de thé. Néanmoins, il jette le sachet de thé après l'avoir fait tourner en l'air au dessus de sa tête, mais ne renverse ni ne détruit son gobelet.

Concernant la matière, alors que j'ai mis à plat un morceau de terre (dans l'idée de l'inviter à jouer quelque chose de l'enveloppe), il la caresse, me touche la main en retour. Puis il troue la plaque avec ses doigts. Je la prends, la soulève et le regarde à travers le trou. Boris se rapproche alors avec douceur et colle son œil de l'autre côté du trou, sur l'autre face de la plaque de terre. Ceci nous renverrait à l'étape de la constitution d'une peau avec la possibilité du dédoublement des deux feuillets de celle-ci.

Spontanément me prend l'idée d'envelopper cette plaque dans un chiffon humide (ces derniers attirent son attention), un peu à la manière d'un « pack humide ». Il s'empare alors du chiffon qui contient la plaque et le balance, le fait tourner au dessus de sa tête dans un mouvement circulaire comme pour expérimenter la profondeur de l'espace, je crains qu'il

le lâche et que cela fasse mal à quelqu'un en retombant, mais il le repose sur la table et finalement s'en désintéresse.

Cinquième séance, Laure est toujours absente, ainsi que Paul.

Cette séance sera la plus difficile à animer. J'aurais l'impression d'avoir à faire à un « groupe mort. »

Si en début de séance Ernesto relève l'absence de Paul (qui est pour lui celui sur lequel il s'étaye), plus aucun son ne sort.

Le groupe est « mou », quasi végétatif. Seuls les bruits de bouche de Boris semblent animer l'atmosphère. Tout le monde s'assied avec nonchalance sans prendre de tablier, ne marquant pas ce temps de rituel institué. Boris se balance sur sa chaise en clignant des yeux, fait des mouvements avec sa langue qu'il sort de sa bouche comme des mouvements stéréotypés.

Dès que je tente de parler pour m'adresser au groupe, il émet des vocalises qui couvrent mes paroles.

C'est une séance très particulière au cours de laquelle il ne se passe rien de concret, mais il se déroule beaucoup de chose à l'intérieur de moi et c'est bien la question de l'absence qui semble travailler le groupe.

Louise s'est endormie, ses mains sont cachées et rentrées dans les manches de son pull. Je l'énonce à voix haute au reste du groupe, elle ouvre alors un œil, fait des bulles de salive avec sa bouche, soulève une fesse et émet un vent.

Boris, qui habituellement est un vrai tourbillon reste assis, ne touche rien, il est « trop » calme, quand bien même il a fait l'expérience à la séance précédente de la contenance et de la profondeur, aurait-il fait une chute vertigineuse dans un « trou noir » (Tustin, 1986) atemporel (en lien avec l'angoisse de chute mentionnée plus haut) ?

Samuel quant à lui est amorphe.

Je ressens alors un sentiment de colère, puis de découragement. Pour un peu, j'aurais envie de les laisser plantés là, de prendre la poudre d'escampette et de sortir respirer une grande bouffée d'air. D'ailleurs, Ernesto qui est à cette séance le seul à manipuler la terre a fait une forme encore plus compactée et aplatie que d'habitude. C'est certain, nous manquons d'air.

Comme rien ne se passe, je sors le cahier et décide d'écrire pour moi-même sur ce « rien » et ce qu'il me fait ressentir. Je verbalise au groupe que j'écris sur ce qui se passe, aussi pour pouvoir ensuite le raconter à Laure.

J'écris néanmoins au sujet de mon ressenti sur mode compulsif (en pensant très fort à Laure et à ce que j'aurais à lui raconter), quasi dans un élan maniaque qui me préserve de l'inertie du groupe. Je décide, tout en écrivant, de parler à voix haute de l'absence de Laure (me vient l'idée aussi que si rien ne se passe avec la terre, je pourrais raconter au groupe une histoire). Le groupe manifeste un peu plus d'attention.

Je sers le café, puis m'intéressant à la forme d'Ernesto qui est le seul à avoir manipulé la matière, je dis à voix haute : « *C'est peut-être nous tous, collés les uns aux autres dans le groupe, et nous manquons d'air* ». Louise relève alors la tête, se penche un peu, soulève une fesse... et émet trois flatulences d'affilée. Surprise mais aussi agacée, je lui demande alors si elle « *essaie de faire de l'air avec ses fesses ?* », elle sourit. Elle me regarde ensuite beaucoup. On dirait qu'elle a envie de parler...elle éructe après avoir bu son thé.

J'annonce la coupure des vacances de Noël, énonce le retour de Laure pour la prochaine séance, et ajoute : « *C'est important de savoir qui sera là ou pas* ». Me tournant vers Louise, je lui demande si elle est d'accord avec moi, elle baisse la tête, mais néanmoins je l'entends prononcer : « non ».

La question de l'absence a travaillé le groupe presque jusqu'à en faire un groupe d'agonisants (j'aurais l'impression d'être témoin d'un trépas, ou de « veiller des morts »), témoignant de processus défensifs très archaïques face à cette question de l'absence.

La séance suivante marque le retour de Laure. C'est une séance « heureuse et sereine ». Je fais part à Laure de ce qui s'est déroulé en son absence et reviens sur les difficultés de la séance précédente. Cette séance met en avant une modalité de présence nouvelle de Boris, qui sera en miroir avec Samuel. Laure est entre eux, mais au bout de la table (ils se sont positionnés face à face), ils échangent des sourires, des billes de terre qu'ils se font rouler de l'un à l'autre.

Boris est néanmoins toujours dans des tentatives de mettre à la bouche, jeter, etc., mais il n'est plus porteur de l'effroi qu'il provoquait en début de groupe. On dirait même que Samuel cherche une excitation dans le comportement de Boris. Il le regarde intensément, sourit, il est « animé » plus que jamais.

Au cours de cette séance, Paul annonce son départ définitif pour une institution où il sera accueilli en internat.

Lors de la dernière séance (annoncée auparavant, mais cela n'avait suscité aucune réaction), Boris va manifester un comportement quasi ordalique, à partir du moment où j'énonce qu'il s'agit de la dernière séance.

Il interfère par ses bruits et vocalise lorsque je prononce la séparation à venir. Il touche tout (mais ne casse rien), met tout dans sa bouche, barbotine, terre molle, y compris le dernier objet en date d'Ernesto (qui a séché), dans une sorte d'indifférenciation (ou de tentative effrénée de restaurer les différences de textures et de les ressentir)? Est-ce que c'est le groupe qu'il essaie de mettre à l'intérieur de lui, d'incorporer ? On dirait un gouffre. La séparation semblerait bien le replonger dans des angoisses de chute massives.

Il se souille de terre, il en a sur le visage, dans les cheveux, sur sa blouse. Parfois on dirait qu'entre ces moments de frénésie il se fige, comme s'il s'absentait, se retirait.

Il se saisit de l'objet d'Ernesto qui a séché depuis la dernière séance (qui est en terre chamottée), il y frotte sa langue, le renifle puis le repose (je suis alors prête à intervenir de peur qu'il le casse, Ernesto suivant du regard, inquiet, son objet dans les mains de Boris, mais cela ne sera pas nécessaire).

3.4 Maria et la mise en pièces de la matière ou l'agonie du morcellement

Dès la première séance, si Maria consent à venir, c'est en manifestant un évitement total du regard dès qu'on s'adresse à elle ou que nous lui présentons quelque chose. De manière assez stupéfiante, elle semble avoir la capacité de voir à la périphérie, même lorsque sa tête est tournée à l'extrême opposé de son interlocuteur. Maria voit tout et entend tout, rien ne lui échappe et elle contrôle tout. Elle parle pour répéter en écholalie d'une voix tonitruante les

consignes ou les paroles qui lui sont adressées, ou pour dire « oui ! » comme pour mieux se débarrasser de toute question. Elle exécute tout ce qui lui est demandé, mais semble le faire pour s'en débarrasser. Tous ses mouvements sont rapides, brusques, comme si elle était toujours dans l'urgence, tentait d'éviter une catastrophe imminente. Il lui faut au maximum éviter le contact tant physique que relationnel avec autrui.

Maria est perpétuellement crispée. Elle n'a que très rarement des attitudes spontanées, sinon pour ranger compulsivement tout objet que croise son regard et qui ne se trouve pas à sa place.

Son corps est raide. Elle s'administre parfois de grandes gifles en hurlant son nom si on lui fait une remarque. Il lui arrive de se mordre violemment, de se pincer très fort se provoquant des hématomes sur le corps, ou de se griffer les bras et le visage, parfois jusqu'au sang. Elle apparaît dans un état d'agonie psychique constant.

Le récit de ce cas est d'autant plus douloureux que nous verrons à long terme Maria périlcliter, suite au décès de sa mère, dans un état somatique et psychique alarmant (se traduisant essentiellement par un amaigrissement important, une attitude de retrait plus prononcée et une recrudescence des automutilations), qui la conduira jusqu'à la mort.

Avant de se « laisser glisser » complètement suite au décès de sa mère, Maria quittera l'institution pour être accueillie dans un autre établissement en internat. Ce départ se fera dans l'urgence, elle quittera donc l'atelier sans que son départ puisse être annoncé au groupe, et pour ma part je n'aurais même pas le temps de lui dire au-revoir.

Les traces de son passage à travers les formes produites sont précieusement conservées à l'atelier.

Lors de la première séance, elle fragmente rapidement le morceau de terre attribué en petits boudins qu'elle roule sous sa paume, sans regarder ce que font ses mains, évitant la matière visuellement tout autant qu'elle évite l'autre du regard. Elle reprendra les boudins un par un pour en faire d'autres jusqu'à ce que la matière finisse par s'émietter sous la chaleur de ses mains. Elle frotte ses mains pour en éliminer toute trace.

Lorsque je lui demande comment elle a trouvé ce contact avec la terre, elle me répond : « c'est mou ! »

Elle ne supporte pas d'avoir les mains sales, range précipitamment et compulsivement son matériel dans des mouvements brusques et agités, allant même jusqu'à ranger celui des autres.

Je lui propose une petite caissette pour y mettre ses boudins à l'abri, dans l'idée qu'il faut trouver un contenant à ces morceaux épars.

Les temps vides, d'inactivité lui sont insupportables.

La séance suivante, elle manifeste un peu moins d'empressement, elle continue les boudins qui menacent de déborder la caissette, il va falloir trouver un autre contenant.

La troisième séance, elle se préoccupe beaucoup de Samuel en lui adressant des injonctions (« vas-y Samuel ! », « continue ! »). Parfois lorsqu'elle parle avec cette voix tonitruante, on dirait que c'est un Surmoi « tyrannique et cruel », pour ne pas dire sanguinaire, qui s'exprime à travers elle.

Lors de cette séance, elle continue de faire des boudins qu'elle met dans les caissettes, mais ces dernières permettent de ne pas défaire les boudins pour en faire d'autres et ainsi annuler la forme. Elle s'arrête lorsqu'elle n'a plus de terre (les contenants font leur effet, dans le sens d'une limitation). Elle accepte toujours mal de rester sans rien faire après son temps

de modelage, et se gifle violemment, se tire les cheveux lorsque j'interviens pour qu'elle ne s'empare pas du matériel des autres afin de le ranger lorsqu'elle a terminé son modelage.

Séance suivante : au début elle ressort tous les boudins des caissettes en les vidant sur la table. C'est en fait une manœuvre pour patienter avant que nous lui donnions un morceau de terre crue (ou bien ressort-elle les boudins pour signifier le début de la séance en groupe ?) Certains colombins finiront au sol en mille morceaux. Elle mélangera les colombins du jour en terre crue avec ceux des séances précédentes secs dans deux contenants. Ainsi les différents états de la matière sont-ils mélangés. Je me risque à lui demander ce que cela pourrait représenter, et elle me répond : « c'est Rive-de-Gier », « c'est ma maison ».

S'agit-il du groupe familial ? D'une première représentation de la constitution du groupe à l'œuvre ? D'une première localisation du groupe ? D'une première unité ?

Elle fera de même lors de la séance suivante, vidant uniquement une seule des deux caissettes.

Elle se positionne toujours à la place la plus en marge du groupe, ce qui lui permet d'éviter les contacts par trop rapprochés avec les autres (par ailleurs, elle semble avoir peur des mouvements imprévisibles et souvent brusques de Paul).

Les séances suivantes sont marquées par les mêmes gestes : les boudins dans les caissettes qu'elle ne vide plus, et dont elle dit : « c'est Rive de Gier ». Aucun boudin ne colle aux autres, c'est du morcellement. Parfois elle mélangera sans s'en rendre compte des terres de couleurs différentes (ses yeux ne regardent pas ce que font ses mains). C'est un magma de confusion.

Dans une sorte « d'agir contre-transférentiel », je lui propose de coller pour elle les boudins entre eux, afin d'en faire des barrières, un peu comme s'il fallait à tout prix établir une protection contre les attaques internes auxquelles elle semble être en proie. Elle est d'accord, me tend la caissette de boudins, je les assemble en les collant avec la barbotine et me débrouille tant bien que mal pour que ces barrières tiennent debout. Cela pourrait être un jeu, un genre de squiggle en modelage, mais nous n'irons pas plus loin.

Maria continuera ses boudins. Alors, un jour, je lui propose qu'elle-même tente de les « faire tenir ensemble ». Elle accepte et les agglutine les uns aux autres. La forme ressemble alors à un amas de gros vers entremêlés. Je ne mettrais pas ces nouvelles formes dans les caissettes, car elles ne menacent plus de s'éparpiller.

A travers cet *acte symbolique* de regroupement des formes, le groupe a trouvé un début d'unité, nous sortons du morcellement.

D'ailleurs la localisation est plus précise, car elle dira « c'est le Grand-Pont », qui est un quartier de Rive-de-Gier. Si la ville pourrait représenter le groupe en train de se constituer une enveloppe, le passage au quartier ne pourrait-il pas faire penser qu'il y a un début de différenciation et d'individuation à l'intérieur du groupe ?

A la première séance au cours de laquelle Laure est absente, Maria est très mal. Elle a énormément maigri, elle a les bras couverts d'hématomes et de griffures. Elle est très fatiguée (Maria dort-elle la nuit ?) Nous sommes en hiver et il fait froid, je lui recouvre alors le dos et les épaules avec un châle en laine qui m'appartient et que je laisse à l'atelier. Elle pose sa tête entre ses bras sur la table et s'endort.

Lors des séances suivantes Maria semble aller un petit peu mieux (la peau de ses bras et de son visage ne portent plus de traces d'automutilations), elle supporte plus aisément

III. Modelage et première mise en forme de la prima materia de la recherche : le récit du groupe a travers les vignettes cliniques

les temps d'inactivité (mais peut-être est-ce parce qu'elle commence déjà à être « plus absente » psychiquement ?) Ses formes grossissent, elle colle entre eux désormais les boudins (sans barbotine) et sans ma sollicitation. Ses formes commencent à ressembler dans leur globalité à celles des autres membres du groupe.

Quelques mois seulement après le décès de sa mère, après un court séjour à l'hôpital dans un service de cardiologie, Maria est admise en urgence dans un internat (sa famille, en particulier son père, atteint d'une maladie de Parkinson à un stade avancé, ne pouvait plus faire face à la situation). Nous n'aurons pas le temps de nous préparer à cette séparation, je ne lui dirais pas au revoir.

Nous apprendrons, à peine un mois plus tard, le décès de Maria.



[Rive de Gier selon MARIA]



[Le Grand Pont selon MARIA]

3.5 Ernesto et les miettes agglutinées

Ernesto est timide et joueur, et bien que parfois très en retrait dans la relation, sa présence est agréable.

Il a peur des bruits et de l'agitation autour de lui.

Il se presse dans ses déplacements pour vite aller s'asseoir. Il évite le regard en tournant la tête à l'opposé de celui qui lui parle ou lorsqu'il serre la main. Il ne parle presque pas, sinon pour nommer les prénoms des personnes qui ne sont pas là. Il a la particularité de ne jamais être absent (bien que d'apparence fragile, il n'est jamais malade).

Ernesto est vite déstabilisé par les changements qu'il redoute et qui l'angoissent.

Il travaillera la terre sans jamais changer sa façon de la manipuler et les formes produites seront très identiques les unes aux autres (certaines étant plus compactées, d'autres plus aérées). Il prendra toujours la même place et n'en changera jamais.

Il détache avec deux doigts des petits morceaux de terre du volume initial, les aplatit avec son index et les colle en les agglutinant les uns aux autres, recomposant ainsi un autre volume.

A la deuxième séance, alors que nous avons positionné devant lui la forme précédente qui a séché, il continue à détacher de petits morceaux qu'il écrase et tente de les agglutiner à la forme séchée. Cela donne un objet dur, recouvert d'une carapace molle. Cela tient un temps, mais à la fin de la séance la forme se sépare en deux, la partie molle du jour se détachant de la partie sèche de la séance précédente.

III. Modelage et première mise en forme de la prima materia de la recherche : le récit du groupe a travers les vignettes cliniques

A la troisième séance, il questionne beaucoup sur l'absence de Maria (« *Et Maria, où ?* »), il fait une nouvelle forme, laquelle se construit à mi-chemin entre la planchette et la table sur laquelle elle déborde.

A la quatrième, il recouvre de petits morceaux la forme séchée de la séance précédente, mais ensuite les décolle et refait une autre forme, cette fois-ci molle.

Il rit aux interpellations de Paul.

Il travaille la matière avec une seule main, l'autre étant cachée sous la table.

Pendant de nombreuses séances, Ernesto recouvre la forme sèche, puis déconstruit la forme et en reconstruit une autre, se servant du modelage précédent comme d'un support.

Il utilise désormais la paume de sa main pour aplatir le nouveau modelage sur celui de la séance précédente. Il accélère le rythme à la fin, comme pour terminer le morceau de terre alloué et ne pas en laisser.

Par la suite, il pourra faire une forme avec deux couleurs de terre (lors de la séance 18). C'est un moment où Ernesto est perturbé par les changements (trois personnes de son groupe vont partir dans une autre institution), il les nomme beaucoup et demande même « *Et Thierry, où ?* », Thierry qui était dans son groupe et qui est parti, mais depuis plusieurs années.

En revanche, l'absence de Maria n'est pas relevée. Mais dans l'après-coup nous comprendrons que ce départ fut tellement soudain et sidérant, que c'est à partir du fameux Thierry qu'Ernesto parle de Maria. Nous ne le relèverons que trop tard pour pouvoir le reprendre en groupe.

La présence d'Ernesto est très répétitive, à l'image de ses formes. Nous le sollicitons assez peu. En revanche, il est très attentif aux états du groupe et est facilement liant avec les autres qui semblent tantôt le fasciner, tantôt lui faire peur. Il me montre beaucoup Boris du doigt lors de l'arrivée de ce dernier dans le groupe.

Il se laisse aussi patiemment interpellé ou manipulé par Paul, comme une « bonne pâte. »



Miettes et morceaux agglutinés par Ernesto

3.6 Paul : du corps désarticulé au jeu de « badaboum »

Paul a une trentaine d'années. Il semble ne pas habiter ce grand corps maladroit qui donne parfois l'impression de le précéder tant ses gestes sont brusques. Il ne dose pas son tonus musculaire et ainsi se cogne, fait mal aux autres sans le vouloir, « son corps fait du bruit » tant sa présence ne passe pas inaperçue. S'il parle, c'est pour donner l'illusion d'un partage, sa parole est faite de borborygmes que nous ne comprenons pas, ce qui peut le mettre dans des colères impressionnantes et dont il a ensuite du mal à se défaire. Il semble toujours en proie à une vive excitation pulsionnelle qui menace sans cesse de le déborder.

Paul n'a pas de « pare excitation », il est dans l'anticipation de ce que les autres vont faire, on entend souvent dire de lui qu'il est comme « à l'extérieur de lui-même. »

Etre en groupe l'excite, il se manifeste en faisant du bruit, en riant bêtement sans savoir pourquoi. Il est en deçà du jeu, car les limites définies ne sont jamais partagées consensuellement et il se fait toujours déborder par son excitation. Il a un jeu répétitif qui le met dans un état d'excitation qui peut le rendre violent : il fait mine de téléphoner à quelqu'un, mais cela prend parfois une tournure tout à fait délirante, il ne peut plus s'arrêter. Il a failli frapper un éducateur, qui, trouvant que ce jeu de faire semblant tournait au délire, tentait de mettre un terme à cette pseudo conversation téléphonique.

La terre, malléable, résisterait-elle à son emprise, sa force, et parviendrait-elle à canaliser un peu cette fougue ? Le groupe ne lui permettrait-il pas de lier quelque chose de cette excitation pulsionnelle qui le déborde ?

L'absence de consignes et d'exigence laisse penser que peut-être il peut trouver là un espace où il pourrait jouer seul en présence des autres et y expérimenter un peu de contenance.

Lors des premières séances, en début de groupe nous essayons (intuitivement) de ne pas trop lui parler, de lui laisser un temps de mise en contact avec la matière, comme si les mots étaient porteurs de trop d'excitation, qu'il fallait se taire et laisser agir la terre pour régresser ensemble à un registre plus sensoriel.

Nous le découvrirons très observateur au fil du temps. Le problème est qu'il se laisse embarquer par l'excitation que produit en lui ce qu'il perçoit à l'extérieur.

C'est là que la matière lui fournit une possibilité de dégagement de cette confusion permanente et du débordement.

Il est au début très décontenancé de ne pas avoir de consigne, comme dans l'attente de notre autorisation pour s'emparer du morceau de terre que nous lui attribuons. Il est néanmoins enjoué et intrigué par cette nouvelle activité et par la matière mise à disposition.

De toute évidence, à partir du moment où il pétrit avec un certain entrain la terre, cela lui permet de regrouper ses sensations, de se recentrer sur lui. Il y a dans le mouvement quelque chose qui le canalise, qui se lie.

Il fait plusieurs gros morceaux avec le volume initial, qu'il assemble en un seul et unique conglomérat, mais il ne met pas de barbotine, il exerce une pression entre les morceaux pour les faire tenir ensemble.

Puis il déconstruit la forme créée, morceau par morceau, et la reconstruit avec de plus petits morceaux, de sorte qu'ils sont plus nombreux.

Il interpelle alors très peu les autres membres du groupe ou les animatrices, semble occupé par sa construction et l'expérimentation des formes qu'il produit.

Lors de la troisième séance, Paul énonce spontanément au contact de la terre : « la terre, froide ».

Il parasite beaucoup le groupe avec ses paroles incompréhensibles, ses rires immotivés et bruyants. Il apparaît dans l'incapacité à supporter les temps d'inoccupation.

Dès qu'il a de la terre à malaxer entre les mains, il semble de nouveau canalisé, apaisé.

Paul se montre très intrigué par le changement d'état et d'apparence de la matière lorsqu'il constate le séchage de ses objets précédents. Il est contrarié par le fait que la matière sèche et dure ne se mélange pas avec celle molle du jour et que ces dernières ne collent pas ensemble. Il continue les formes « morceaux agglutinés, compressés », mais la nouvelle forme est beaucoup plus compacte, quasi « monolithique ». Il essaie de la trancher avec une truelle, mais ne sépare pas les morceaux, on dirait qu'il teste la résistance et la capacité de la matière à contenir le mouvement de sa force pulsionnelle. Lorsqu'il la compacte, c'est un véritable travail d'emprise qu'il opère, il la frappe aussi, lui met des gifles. On aurait pu s'attendre à ce que cela l'excite, mais c'est au contraire un effet de liaison pulsionnelle qui se produit.

Quelques séances plus tard, il produit toujours la même forme, mais le temps d'emprise est suivi d'un temps de contemplation, d'admiration. Il regarde sa forme et interpelle Ernesto en face de lui à la table, en lui demandant de toucher sa forme et lui disant : « c'est doux ! ». C'est comme si, de la violence effrénée, il était passé à une sollicitude, presque un besoin de réparation de la matière, de la forme. Il est admiratif de ce qui a résisté, il aime la matière authentiquement, laquelle lui renvoie sensuellement sa douceur.

Au fil des séances, la forme est toujours aussi compacte, il semble avoir peur que les morceaux se séparent.

Aussi, nous notons que Paul imite les thérapeutes (il présente la barbotine à Louise, la matière et le matériel à Boris lors de son arrivée dans le groupe pour la première fois), il nous imite lors du temps de prise de notes (il a toujours sur lui un petit carnet et un stylo, et s'il ne sait pas écrire, il y inscrit et gribouille des signes pour faire semblant d'écrire).

La séance suivante est marquée par l'annonce de l'absence de Laure pour plusieurs séances. Il soupire et râle.

Les morceaux de terre sont moins ronds et plus étirés, la forme prend de l'ampleur dans le sens de la hauteur et déploie une verticalité nouvelle. Il y inscrira des traces avec un ébauchoir, un peu comme s'il voulait y graver ses initiales. Je lui demande si c'est ce qu'il fait et il répond par l'affirmative. Paul semble avoir découvert la possibilité d'inscrire des traces à la surface de la terre et la capacité de cette dernière à les conserver. Est-ce en lien avec l'annonce de l'absence de Laure ?

La séance suivante, il me questionne tout de suite sur les raisons de l'absence de Laure.

La forme est plus compressée, les morceaux plus plats. Il n'est pas réceptif à mes paroles qu'il couvre de « ouais, ouais ! » bruyants en secouant la tête. Peut-être est-ce aussi une séance au cours de laquelle je parle plus, comme pour combler l'absence de Laure.

Lorsque Laure est de retour, Paul réalise une grosse forme. A un moment, il y imprime la forme des maillons de la chaîne qu'il porte autour de son cou. A la fin, il presse la forme pour lui donner un pointu à l'extrémité, on dirait une montagne, ou en tout cas une forme phallique.

Il semble de plus en plus expérimenter la capacité de la terre à se transformer, à lui résister et à évoluer en fonction de la force qu'il y met.

A la douzième séance, lorsque Paul arrive près de la porte de l'atelier, il fait mine de se cacher à l'extérieur. Je le suis et reprends ce jeu de cache-cache, le partage quelques minutes, mais rapidement, il manifeste une excitation qui me pousse à mettre un terme au jeu et à lui demander de rentrer. Paul refuse, s'oppose, râle en agitant ses grands bras dans tous les sens, puis obtempère. Une fois à l'intérieur de l'atelier, il refuse le tablier, boude et reste debout, bras croisés et tête baissée, appuyé contre la petite table sur laquelle est stockée la terre.

Nous le laissons faire, lui précisant que sa place est conservée à la table commune et qu'il y est attendu. Paul prononce des borborygmes, qui ont tout l'air d'être des insultes à notre égard, tente de jeter le tablier qu'il tient malgré tout dans une main et commence à mettre des coups de pieds assez violents dans les pieds de la petite table en marmonnant « casser ! ». Je m'interpose alors, les coups de pieds cessent, mais il reste au même endroit. Au moment du café, il acceptera de venir s'asseoir à la table commune, il en profite pour faire rapidement un modelage dans la lignée des autres.

Paul a pu constater qu'il n'y avait pas de rétorsion à sa destructivité.



Les " conglomérats 1 "

Paul poursuit dans la compression des formes qui gagnent en hauteur et « en pointu ». Il assemble maintenant plus qu'il ne compresse. Par ailleurs, il associe sans les mélanger lors de la treizième séance deux couleurs de terre (blanche et rouge). Il se préoccupe beaucoup

des autres membres du groupe dans un mouvement de sollicitude (il partage sa terre avec Ernesto lorsque celui-ci n'en a plus, interpelle Louise qui s'endort).

Lors d'une séance, il trouve un rouleau de gros scotch qui traîne sur la table. Il en déroule un peu et essaie de l'entourer autour de sa forme en interpellant Ernesto (« regarde ici ! »). Puis il s'agacera, car le scotch ne colle pas à la terre et finit par tout enlever en pestant.

A la quinzième séance, Paul manifeste des résistances à venir à l'atelier. Il s'assied sur un banc à l'extérieur et cache ses yeux avec sa main lorsque je viens à lui. Nous sommes à mi-chemin entre le jeu et la colère. Il finit par rentrer sur mes sollicitations. Une fois installé à la table, il vide le contenu de la banane qu'il porte autour du ventre et dont il ne se sépare jamais, laquelle contient toutes sortes de petits objets, en particulier des stylos et de petits morceaux de papiers ainsi qu'un carnet sur lesquels il griffonne des sigles et qu'il peut offrir au gré de ses rencontres. Puis, après avoir fait un gribouillage avec son stylo sur la planchette (il me regarde pour voir ma réaction et alors je lui dis : « pourquoi pas, on peut inscrire des traces avec autre chose que la terre ? »), il en range le contenu.

Il mélange cette fois deux couleurs de terre, une surface de terre blanche aplatie enveloppant et recouvrant la forme en terre rouge. Cette fois la forme est composée de morceaux qu'il a aplatis comme des petits palets qu'il associe entre eux et compacte la forme finale.

Il interpelle beaucoup Ernesto sur le mode de l'excitation en prononçant son prénom mais pas vraiment pour s'adresser à lui.

A la séance suivante, il nomme l'absence d'Ernesto. Il réalise deux modelages : un en terre rouge et l'autre en terre blanche. Il va se lancer dans un jeu d'assemblage, en superposant sur la planchette les formes l'une sur l'autre, puis en y rajoutant l'ancien modelage, ainsi que des ustensiles. Ce jeu est accompagné de paroles qu'il adresse à sa construction tout en nous regardant (« tiens-toi ! », « merde ! » lorsque l'assemblage menace de tomber, ou bien : « chut ! » avec un doigt sur les lèvres). Ce jeu d'équilibre nous semble tout à fait intéressant et à ce moment il est vraiment dans le jeu, au risque que sa construction s'effondre. D'ailleurs, je suis en face de lui et à un moment, je rattrape une forme pour qu'elle ne se casse pas en tombant. Il joue ainsi à plusieurs reprises à ce jeu d'équilibre, tentant chaque fois d'ajouter un élément supplémentaire (un rouleau ou un ébauchoir). On dirait son corps...

Il essaiera d'utiliser la forme précédente sèche pour taper sur la nouvelle. Ensuite il utilise un instrument pour graver des sigles sur la nouvelle. Il la tend à Ernesto et lui dit : « touche ! » Comme ce dernier tourne alors la tête de l'autre côté, Paul prend délicatement la main d'Ernesto et la met sur sa forme. Puis il joue à mettre la planchette droite, à la verticale, contre ses formes, et interpelle encore Ernesto en lui disant : « regarde ! »

Lors de la séance suivante, il évoque la visite prévue pour lui d'un établissement qui propose un accueil en internat (ce qui impliquerait un changement d'établissement).

Il prend plusieurs morceaux comme d'habitude, mais cette fois-ci les pétrit tous ensemble. Il manipule réellement la terre en y intégrant les morceaux de Louise qui ne touche toujours pas la terre. L'aspect de la forme est beaucoup plus lisse, un creux se dessine. La forme obtenue est en trois dimensions, elle a un socle et semble s'élever dans l'espace (et elle n'est plus seulement phallique puisqu'elle inclut un creux).

Au cours de sa dernière séance, il annonce en début de groupe son départ définitif. Il semble un peu agité, mais retrouve rapidement son calme. Il réalise une forme en creux, signant un début de contenance.

forme nouvellement produite est élevée dans l'espace, on dirait qu'il y a comme un pli (formant un début de creux) à sa cime. Pour moi, elle signe un réel début d'individuation .

Nous lui proposons, s'il le souhaite, de choisir une de ses formes pour l'emmenner avant son départ, lui assurant que les autres seront conservées dans l'atelier. Il en choisira une en terre rouge.



« *Les conglomérats 2* »



« Dernière forme avec pli et creux »

IV Retour aux hypothèses et constructions

4.1. Le groupe dans tous ses états

Rappelons les deux hypothèses que nous avons formulées au sujet du groupe et de l'intersubjectivité primaire dans le groupe :

Tout d'abord, nous avons proposé que :

Les modelages produits par les sujets du groupe, formes du médium malléable , constitueraient des résidus métonymiques de l'état de constitution de l'enveloppe psychique groupale . Nous pourrions alors désigner comme suit ces résidus métonymiques : le groupe éthéré , le groupe pâteux , le groupe en miettes , et enfin le groupe conglomérat .*

Nous avons ensuite formulé une deuxième hypothèse :

L'appareillage de ces formes les unes aux autres, selon les modes continu et contigu, rendrait compte des chaînes associatives groupales.

Nous proposons alors d'étudier non seulement la constitution de l'appareil psychique groupal, mais aussi celle de l'enveloppe psychique groupale à l'œuvre (qui détermineront la réalité psychique groupale), à travers les états du groupe en lien avec ceux de la matière et les formes sensorielles que nous allons repérer.

Si nous allons décrire les différents temps de constitution du groupe à partir de ces formes, et qu'en apparence nous les présenterons sur un mode chronologique et linéaire, soulignons que dans la pratique il n'en n'est rien puisque si les formes évoluent dans le temps, elles apparaissent aussi simultanément. Il est manifeste qu'elles témoignent de processus qui s'emboîtent les uns aux autres, parfois se superposent, parfois s'excluent.

Si l'on considère les deux possibilités susnommées (penser les processus de façon diachronique mais aussi synchronique), alors ce mode d'appréhension des processus à l'œuvre dans le groupe fait penser à une image fractale, comme l'a mis en évidence F. Pérez (2001.) Chaque temps rendrait compte des autres dans un rapport d'interdépendance et d'inclusion. On pourrait alors presque penser la groupalité à l'infini...

4.1.1 « Ca ne ressemble à rien... » : le groupe éthéré

L'objet serait à cette étape vécu comme un objet partiel, inanimé et interchangeable.

Le rapport à l'affect consisterait en un rapport exclusif à la sensation (corps et sensorialité), nullement lié à une représentation. Il s'agit de la jouissance de l'autosensorialité, en dehors de tout lien à l'objet. Nous ne serions que sur le versant somatique de l'affect, il n'a pas de valeur messagère et renverrait au versant narcissique (ou avant) de la pulsion uniquement.

Pour aborder la première modalité de constitution de l'appareil psychique groupal, il est question de « quelque chose » en deçà de la forme, en deçà du groupe (comme s'il n'y avait aucune image, ni rien de « solide » qui s'en dégage alors, mais un état gazeux, un « éther ».)

Il s'agit de l'expérience d'un état « non-intégré », d'indifférenciation, où ce qui compte d'abord et avant tout c'est « d'être ensemble », sans pouvoir encore distinguer qui est qui, configurer des formes, des limites entre ce qui se perçoit et ce qui se ressent, ou de délimiter l'apparition de différentes enveloppes.

Ce tout premier temps est celui de la constitution de l'atmosphère du dispositif.

Chaque sujet y contribue à sa manière.

Se fondant sur le principe dictant que la nature a horreur du vide, Aristote emploie le terme d' « éther » pour désigner un supposé cinquième élément, composant la sphère céleste, par opposition aux quatre éléments terrestres classiques (eau, feu, air, terre).

Cette vision ambiguë de l'éther comme « matière incarnant le vide » connut un succès qui s'étendit bien au-delà de l'Antiquité. On en discute encore au 18^{ième} siècle, en dépassant largement le cadre de l'optique et l'électromagnétisme sous des formes plus ou moins adaptées : les métaphysiciens s'en emparèrent, mais aussi les alchimistes et les magiciens.

Une force se transmet, « à travers le vide ». De nombreux scientifiques retravailleront la question de l'éther : l'éther gravitationnel (Descartes, Newton) puis lumineuse en physique pré-relativiste (Huygens, Young, Fresnel, Stokes...), l'éther s'effacera devant la théorie de la relativité restreinte et il fut démontré qu'il n'existait pas.

Notons enfin, bizarrerie du XX^{ième} siècle, que les propriétés déconcertantes du vide (énergie du vide, énergie sombre) rappellent étrangement les propriétés mystérieuses de l'éther. Mais les physiciens soulignent bien qu'il ne s'agit pas de revenir aux hypothèses d'avant 1905.

Ainsi, dans le cadre de notre recherche, nous utiliserons le terme éther comme un représentant métaphorique de ce qui émane du « être ensemble », mais apparaît bien comme « volatil », « énergie du vide », insaisissable dans sa matérialité et qui se manifeste comme un pré-requis au déploiement de la sensorialité à travers le dispositif.

Concernant les formes sensorielles qui pourraient être mises en évidence comme propres à cette phase, nous devrions peut-être plutôt évoquer des « formes-processus de l'informe », le groupe à ce moment là étant marqué par l'inertie passive. Cette dernière serait défensive.

Néanmoins, l'action des thérapeutes qui proposent la matière va pouvoir permettre que s'éprouvent des effets de présence.

Nous serions à un état à mi-chemin entre le somato-psychique et la sensorialité.

L'appareillage de la psyché dans ce type de processus psychopathologique rend compte de sujets dont l'appareillage psychique ne permet pas une attention d'eux-mêmes et de l'autre. Il n'y a pas de différenciateur psychique, ou très peu (dedans-dehors, perception-sensation, etc.)

Ceci nous renvoie aux conceptions de B. Golse (1999) : comment le bébé unifie les différentes perceptions (mantèlement, démantèlement, segmentation.) L'objet extérieur réunifie les perceptions, mais cet objet doit aussi les libidinaliser pour que le travail de rassemblement ait lieu, sans quoi il laisse place au morcellement.

Ce qui s'exprime vient dans un premier temps se figurer sous la forme d'une rythmicité primaire qui se met en scène : rythme des séances, rythme de la musique et du « être ensemble. »

Cela nous renverrait aussi au *rythme du premier contenant* défini par G. Haag (1986), à l'origine de la sexualité.

Précisons qu'il ne s'agit pas encore de processus primaires, en ce sens où ce ne sont pas des processus qui se déploieraient en présence de l'objet. Il ne serait pas question de représentation de chose mais de « présentation de chose ».

Cette rythmicité se retrouve à l'œuvre par exemple dans l'accrochage à un média sensoriel privilégié qui est celui de la barbotine pour Louise : associant le geste au bruit, cela lui permet de donner un rythme au groupe qui écoute, elle tend elle aussi son oreille. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un écho à ses bruits gutturaux stéréotypés, mais ceux-ci seraient adressés et liés par la motricité.

Il faudra accepter de retomber dans l'inertie passive, lorsqu'à certaines séances Louise gardera ses mains cachées dans la bavette de son tablier, laissant un filet de morve s'échapper de son nez. Il en est de même pour Samuel qui s'endort dans ses manœuvres de balancements rythmiques si elles ne sont pas canalisées par l'extériorité de la matière ou reprises. Ainsi, lorsqu'il prend un instrument pour taper au rythme de ses balancements sur le morceau de terre que nous lui avons présenté, est-ce différent des moments pendant lesquels il se balance sur lui-même.

Dans cette phase « informe » de l'appareil psychique groupal, peut-être les prémices du processus thérapeutique se dessinent-ils à travers la reconnaissance spatiale du dispositif, à travers ce qui est vu et entendu, ce qui s'inscrit dans l'air (et dans l'aire de l'atelier) : les éructations, les flatulences de Louise, lesquelles constitueraient une première modalité de contact, une première inscription spatiale, une « pré-forme » à une enveloppe groupale, une forme éthérée.

Aux vents de Louise, nous donnerons une dimension d'adresse : « *Peut-être essaies-tu de nous dire quelque chose, de nous signifier ta place dans le groupe ?* » Louise ne nous répond pas, mais cela semble la faire rire.

Dans ce qui pourrait s'analyser comme une dimension anale sur un mode très primaire, Louise poursuivra, mais en allant plus loin à travers ce que nous lui proposerons : elle élèvera la barbotine comme la substance de son choix.

La destitution de toute représentation intervient parfois avec violence sur la pensée.

L'informe serait alors aussi pour les thérapeutes l'opération de régression nécessaire dans leur réception-construction du corporel, tel que le symptôme exige sa figurabilité.

« Écoutons les mouvements de l'informe », comme nous l'indique P. Fedida (2000), telle pourrait être notre ligne directrice initiale.

L'auteur souligne :

« C'est d'ailleurs ainsi que commence à se comprendre la place des formations autistiques chez l'adulte « névrosé » : l'attention portée à la parole dans la situation analytique ne donne accès à ces expériences autistiques que pour

autant que le corporel est mis en mouvement dans sa figurabilité. Là où il est immobile.⁴² » (p. 26-27)

Samuel, qui tente d'incorporer de la matière en la portant à sa bouche trace-t-il dans l'espace un trajet qui part du vu (pulsion scopique), pour aller expérimenter la matérialité de la chose ?

Qu'est-ce qui en ressort ? Les boudins de Maria ?

Les formes-processus de l'informe ici à l'œuvre exigeraient le contact immédiat avec la matérialité de la chose, et pour cela s'abstiennent du recours au concept.

Pourtant, si Samuel tente à plusieurs reprises de mettre la matière dans sa bouche, il ne peut la rejeter lorsqu'il s'agit de barbotine, mais lorsque c'est un morceau (une boule confectionnée par le thérapeute, donc matière travaillée par un autre), il peut le recracher.

Première différenciation dedans-dehors, bon-mauvais, soi non-soi. Un premier « mouvement psychique » ? La matière commencerait-elle à porter les premiers signes de l'altérité ?

Pour avoir méthodologiquement observé sur un certain temps la présentation et l'évolution tonico-posturale des sujets, c'est tout d'abord le regard et le relèvement du visage qui apparaissent comme le premier signe d'une évolution.

La seconde différenciation portera sur l'utilisation des mains, tout particulièrement chez Samuel et Louise (qui ne s'en servent pas au début : elles restent sous la table, ou bien cachées dans la bavette du tablier), pour très lentement, très progressivement, avec des va et vient sous forme d'allers-retours dans l'évolution, apparaître à notre vue, osant toucher quelque chose, prendre ou donner (et nous pensons là à l'article de R. Kaës précité, qui propose l'image de la main comme l'une des premières représentations du groupe.)

F. Pasche souligne que l'effort et la résistance musculaire dans le contact avec l'objet fondent l'éprouvé de soi.

Au sujet de cette notion d'informe, d'ambiance, de quelque chose qui ne se saisisait que par les sens, nous souhaitons nous référer au concept de *figure d'image* proposé par P. Fédida (2000) et qui illustre notre propos.

Fédida évoque les contributions psychanalytiques qui ont su décrire et développer les *figures d'images* se formant dans la situation thérapeutique.

« Figures d'images, disons-nous en effet pour apprécier des esquisses de pré-représentations provenant de la sensorialité et de la motricité et constituant l'ébauche d'un espace pour l'échange entre-deux. » (p. 108).

La pratique psychothérapique auprès de patients ayant recours à des fonctionnements autistiques d'enfermement et d'isolement psychique sollicite du praticien l'expérience d'un bouleversement immédiat de l'espace de son corps.

Fédida souligne :

« La violence éprouvée dans le premier instant de la rencontre est un phénomène brut. Il impose d'abord une perception aussi juste que possible et une dénomination de la distance et des modalités figurables selon lesquelles le corps du thérapeute n'est pas acquise d'emblée. Et, tandis qu'elle tente de s'acquérir, elle se fait réception aux expressions discrètes de contact : ce sont

⁴² FEDIDA P., (2000), *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, Paris, Presses Universitaires de France, 119 p., Petite bibliothèque de psychanalyse.

des « expressions d'apparences » telles que l'imperceptible mouvement du regard, l'ébauche à peine d'un geste de l'immobilité, le bruit de la voix...Le corps du thérapeute, dont la présence fait effraction à distance dans l'espace ritualisé et fermé du sujet, est à la fois désignation d'un lieu et la production d'une « membrane de résonance » visuelle et sonore. »

Cette « membrane de résonance » visuelle et sonore est aussi celle du groupe qui commencerait à se constituer.

Ce lieu tente de devenir un « lieu polycentré », comme s'il devait à lui seul instaurer la situation et devenir un « lieu polyscénique » d'engendrement de formes plastiques, en échange des ébauches de signes sensori-moteurs de contact.

Ce lieu de réception majeure non seulement les sensations kinesthésiques en présence de l'autre, mais aussi les sensations de la peau comme si celle-ci se trouvait alors dotée d'une extraordinaire subjectivité de toucher à distance les apparences.

G. Haag⁴³ précise qu'on retrouve la force singulière d'*images autochtones* du *phénomène peau*, donnant à voir *le double feuillet*, l'être-pareil, le *contact-dos*. Valeur de réintégration du regard et donc déjà plus que simple zone corporelle : ce qui s'y désigne à titre d'ébauche, c'est l'intuition d'un temps d'échange. On comprend que le clinicien, qui ne doit pas perdre sa mobilité interne par une attention trop fascinée ou exclusive aux signes, cherche à reconnaître des formes matérielles premières dans ces bruits de voix, dans ces apparences de gestes nées de l'immobilité, ou encore dans ces manifestations brutes d'un affect.

Haag parle de cette *amputation du pourtour de la bouche* chez les enfants autistes, participant de manière variable à leur mutisme ou leurs défauts articulatoires, mais surtout particulièrement révélée lors de la *récupération*, lorsque les enfants se mettent à toucher beaucoup d'objets avec ce pourtour de leur bouche en se penchant sur eux et en se tamponnant cette même zone avec d'autres objets qu'ils y portent avec leurs mains (cf. Le cas de Boris).

Fédida⁴⁴ souligne :

« Le corps de l'enfant autiste rend visibles, par une sorte de dessin sur le corps du thérapeute, les invisibles figures de l'espace en voie de s'ouvrir à la présence de l'autre. Jamais, on ne ressent aussi fortement soi-même la verticalité, l'horizontalité, le dos, l'avant, le côté, l'arrière. (p110). [...] Chaque esquisse de geste extrait de l'immobile n'est pas tant symbolisante qu'une production d'informe à l'œuvre dans la figure d'images. »

4.1.2 Le groupe pâteux

Une première modalité d'état de la matière va ensuite apparaître à travers l'utilisation de la barbotine.

Cette dernière n'a pas de forme propre, puisqu'il s'agit d'un état entre le liquide et le solide : le pâteux. Notons que la matière est toujours contenue dans un bol. Elle sèche entre deux séances, se fissure et se craquelle, il faut la remouiller et la « touiller », écraser à

⁴³ HAAG G. (1984), Autisme infantile précoce et phénomènes autistiques, in *Psychiatrie de l'enfant*, XXVII, 2.

⁴⁴ Op. cit.

l'aide d'un instrument les morceaux durs qui se séparent par l'ajout d'eau, pour lui rendre son aspect pâteux.

Nous ne manquerons pas d'établir une analogie entre cet état de la matière et les excréments auxquels elle renvoie (« caca mou »).

Serions-nous tous ensemble « dans la gadoue », « barbotons-nous » à plusieurs ?

S'agit-il d'un jeu très régressif de souillure collective autorisé ?

Ou bien encore, peut-être que le mélange de la barbotine s'apparenterait au mélange des « ingrédients du groupe » pour que « la sauce prenne » entre nous...

La barbotine a la particularité en séchant de rester telle qu'on l'a laissée. En outre, sa fonction première est de permettre de faire tenir ensemble plusieurs morceaux de terre. Elle permet aussi de réparer des formes qui ont pu casser ou se détacher entre elles en séchant.

La barbotine est un liant, dans tous les sens du terme.

Lorsque Louise s'intéresse à la barbotine que nous lui présentons, c'est pour plusieurs raisons. Tout d'abord, cela lui permet de ne pas toucher la matière puisqu'elle la remue à l'aide d'un instrument. Ensuite, les grains de chamotte qui se mélangent à la barbotine produisent un bruit de crissement contre les parois du bol. Ce bruit, produit par le mouvement de sa main est rythmique, et permettrait peut-être la constitution d'une première ébauche d'enveloppe comme nous y avons déjà fait référence (une enveloppe sonore). Néanmoins à ce stade, tout est dilué.

Soulignons le rapport de specularité ici très prononcé entre le sujet et la matière.

Lors d'une séance, mettant sur la table le bol de barbotine contenant la matière qui a séchée telle que l'avait laissée Louise lors de la séance précédente, la forme suggère les excréments durcis d'un nourrisson. Laure, quant à elle, dira que cela lui fait penser à un fossile.

Quels sont les enjeux propres à cette phase ?

Du côté du groupe, il semblerait que nous baignions tous dans cette substance. Il s'agit d'une régression où ce sont les parois du bol qui garantissent que nous n'allons pas nous noyer et nous faire engloutir par le magma de la matière. C'est en tout cas à partir du moment où Louise prendra plaisir au geste répétitif de mélange, qu'elle a pu témoigner d'une présence autre que « végétative » (laquelle était caractérisée par ses flatulences et ses éructations.)

Elle nous donne à entendre un rythme qui nous tient tous ensemble. Nous sommes la matière molle, pâteuse, nous sommes mélangés, tous de la « même pâte ».

Dans un article qu'elle consacre aux exemples de formes autistiques dans la psychopathologie de l'enfant, F. Tustin⁴⁵, parle de *la sensation corporelle de ces formes* issues de l'impression des objets, en deçà de leur représentation objectivante et discursive. La production de ces formes issues chez le tout jeune enfant de sensations de ses *substances corporelles molles* (excréments, urine, morve, salive, lait) est de toute première importance ici, parce que la forme-substance corporelle est, pour ainsi dire, auto-engendrée par de l'informe qui est la modalité d'échange avec le psychothérapeute.

De ces *formes sensuelles*, Tustin dit que :

⁴⁵ TUSTIN F., (1984) Exemples de formes autistiques dans la psychopathologie de l'enfant, International review of Psychoanalysis, 11. Ce texte est traduit dans *Le trou noir de la psyché*, Le seuil, 1989.

« Tout en continuant à surgir spontanément, elles deviennent autogénérées. [...] Dans le développement normal, cette tendance à produire des formes sera vite associée aux formes réelles des objets réels. [...] Les formes sensuelles normales sont les éléments de base du fonctionnement affectif et cognitif. Si les choses se passent mal à ce stade, alors on peut s'attendre à d'énormes problèmes. C'est ce qui est arrivé aux enfants autistes. »

Le travail de Tustin éclaire ce qu'on peut appeler un auto-érotisme des formes sensuelles qu'elle décrit. Lorsque l'enfant se barbouille le corps de ses propres excréments, il s'agit bien d'une jouissance, mais cette jouissance est attribution de peau au moyen des sensations de ces formes-substances. C'est « l'impression » d'une forme qu'obtiennent ces jeunes enfants sur des surfaces de leur corps. Ces surfaces ne constituent pas encore la peau comme source différenciée de plaisir auto-érotique : ce sont des surfaces d'impression génératrices de formes sensuelles. Il ne s'agit pas encore de la découverte de la peau comme organe de plaisir, mais seulement d'une surface capable de produire de la peau. Il faudrait même rajouter qu'une telle surface « endodermique » est une surface du ressentir qui fera de la peau un organe sensoriel, voire une zone érogène.

Néanmoins, la perception du thérapeute ne livre pas à ce dernier des *formes sensorielles* à l'état constitué. Ces formes en formation comportent chez l'autiste la sensation du corps de l'autre, généralement terrifiant, la tentative d'un contact avec son apparence. Et la réception de ces formes par le corps du thérapeute n'accorde pas non plus à celui-ci un matériel qui serait à interpréter, mais plutôt un matériau d'imagination de la métaphore avec laquelle il travaille et tente d'échanger. Quelque chose va venir se figurer comme trace contact, trace mouvement.

Le rôle des substances-déjections corporelles dans le cas des enfants autistes est souligné par F. Tustin. Elle évoque les *sensations-formes* : l'enfant autiste entre en contact tactile avec sa salive, son urine, ses fèces... dans une sorte de tentative de reconstitution d'une surface corporelle de l'auto-érotisme. A la suite de Tustin, soulignons l'importance ici du contact produit par la substance et de l'engendrement auto-érotique de ce que nous pourrions désigner comme des « formes-processus de l'informe. »

Tustin, parlant des *sensations-formes autistiques* précise :

« Elles sont autogénérées par des activités tactiles telles que taper, effleurer, froter, étaler, et même dessiner et peindre sur des surfaces lisses, aussi bien celles du propre corps du sujet que celles d'objets extérieurs ressentis comme faisant partie des surfaces de son corps (...). On pourrait peut-être, en suivant Winnicott, les appeler des « formes subjectives », car ce ne sont pas des formes classiques associées à des objets spécifiques (...). Les enfants autistes vivent en fonction des surfaces; leur expérience est plate et bidimensionnelle. Ils n'ont pas conscience de l'intérieur des objets. C'est la sensation de bord autour de surfaces plates qui produit des formes autistiques (...). Toute forme ou tout objet possédant des pointes précipite l'enfant dans la conscience de la tridimensionnalité et la séparation corporelle. ⁴⁶ »

La structure de l'enveloppe psychique propre à cette phase oscille entre l'indifférenciation du double feuillet (position adhésive, formes indifférenciées, nous sommes identiques), à un début de décollement des deux feuillets (tridimensionnalité, formes « sensori-affectivo-motrices », Brun, 2007).

⁴⁶ TUSTIN F. (1990), *Autisme et protection*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 1992, p.62

Le bol de barbotine assure qu'il y a un contenant, mais son contenu est informe. Les parois rigides du bol constitueraient une première forme d'enveloppe, une enveloppe de pare-excitation, dure et rigide (et alors le feuillet interne, surface d'inscription est celui qui ne se déploie pas encore), mais permettant une première différenciation dedans-dehors.

A travers le prochain mode d'utilisation décrit, il y a un contenu, une forme, laquelle va envahir le contenant, comme si la forme annulait le fond.

4.1.3 Le groupe en miettes

Nous théorisons ce temps de constitution de l'enveloppe psychique groupale essentiellement à partir des cas de Maria et Ernesto.

A la phase *groupe en miettes*, c'est l'intégrité corporelle des membres du groupe qui est menacée et qui s'exprime à travers des fantasmes originaires de castration, d'attaque-fuite (Bion, 1961) et qui signe un risque de rupture corporelle, vécue dans la dynamique groupale qui s'installe. S'agit-il d'une angoisse de perdre l'intégrité psycho-corporelle ?

La menace est vécue comme provenant de l'extérieur (il y a alors une différenciation qui s'établit entre le dehors et le dedans). Nous constatons dans le mode de traitement de la matière une effervescence pulsionnelle, un mouvement de fuite en avant, qui permettrait de lutter contre un risque à caractère d'engloutissement ou d'explosion. Cette circonscription de l'informe vient rappeler le type d'angoisse et de relation d'objet précoce (qui s'expriment à travers le colmatage et morcellement).

Les productions de Maria et Ernesto témoignent d'une tentative des membres du groupe pour être ensemble, réunis, mais l'enveloppe de contenance, l'enveloppe groupale commence alors à peine à s'ébaucher.

Avec Ernesto, et à travers la forme sensorielle des morceaux agglutinés, nous serions colmatés les uns aux autres, à l'image de ses petites miettes à partir desquelles il ébauche la forme agglutinée. Après un premier temps d'effritement de la matière, il y a rassemblement. Nous tiendrions tous ensemble, mais alors complètement étouffés, asphyxiés, à travers une forme aux contours mal délimités.

Notons néanmoins que dans son mode de traitement de la matière, Ernesto se sert très souvent du modelage précédent qui a séché comme d'une base qui lui sert à poursuivre l'élaboration de sa forme du jour (à travers le même geste). Au début, nous avons arbitrairement rapproché cette manœuvre d'une confusion manifeste entre les deux états de la matière (le dur et le mou), témoignant de l'état indifférencié des deux feuillets de l'enveloppe psychique groupale. Mais dans l'après-coup, il serait aussi possible d'envisager que le morceau durci de terre puisse servir de support d'étayage (correspondant à un premier fond psychique), nécessaire au déploiement de la matière molle. Ernesto se serait trouvé une première *présence d'arrière-fond* (au sens de G. Haag), un premier vertex organisateur. Serait-ce le double feuillet de l'enveloppe psychique groupale qui commence à se dédoubler (s'il semble néanmoins se différencier à travers les deux états de la matière, ce n'est qu'un début, car cela se rapproche d'un clivage plus qu'une possible différenciation).

Nous reprendrons ces éléments dans la partie concernant les hypothèses individuelles, mais cette manœuvre pourrait bien aussi constituer pour Ernesto une mise en forme du *clivage horizontal de l'image du corps propre à la phase symbiotique* (G. Haag et coll., 1995).

Au début de cette reconstruction, nous avons associé les deux types de manipulations de la matière d'Ernesto et de Maria, correspondant à la mise en pièces. En réalité, il apparaît qu'il s'agirait bien de deux modes de fonctionnements différents (nous aurons l'occasion de développer ce point plus en détail dans la partie de reprise des hypothèses individuelles).

En effet, Ernesto effrite le morceau initial pour en faire des miettes qu'il agglutine les unes aux autres pour reconstruire une forme. Cette manipulation a trait à un fonctionnement qui relève d'un fonctionnement autistique (adhésivité et bidimensionnalité dans l'écrasement des miettes sur la table, puis début de tridimensionnalité lorsqu'il recompose une forme, mais les morceaux restent agglutinés). Cette manière de procéder n'a rien à voir avec le morcellement, qui apparaît à partir du cas de Maria, en lien avec un fonctionnement bien plus psychotique.

Avec Maria, c'est plutôt du côté du morcellement que vient s'incarner une forme sensorielle qui traduit une menace d'explosion violente, de démembrement, de projection de « morceaux de corps » à l'intérieur du groupe.

Concernant ses boudins, c'est la caissette proposée par le thérapeute qui permet aux colombins morcelés de trouver une première enveloppe, un premier contenant. Si dans l'après-coup, cette proposition nous apparaît bien comme un « agir » contre-transférentiel (Maria fait vivre à l'autre à travers sa souffrance manifeste l'urgence d'y répondre), il aurait été préférable de patienter pour qu'elle regroupe elle-même les boudins. Mais sans la caissette, la matière déborde, les colombins qui roulent au sol échappent et sont écrasés ensuite sous les pieds qui les foulent (retour à la bidimensionnalité), et cela était difficilement supportable. Besoin donc, pour le thérapeute, de contenir « au-dehors », parce que ce qui était ressenti comme menace de morcellement en interne n'était ni viable ni vivable sans pouvoir y apposer, dans le champ du réel, des bords.

A ce stade, le groupe menacerait d'exploser, de répandre les milles morceaux de ses éléments morcelés. Une première délimitation ferait que malgré tout, les membres du groupe « tiendraient » regroupés tous ensemble, mais collés à et contenus dans l'enveloppe psychique du thérapeute, donc totalement dépendants de celle-ci. Les membres du groupe sont localisés à travers une première topologie, notre seule identité commune et multiple se résumerait à l'assertion de Maria concernant son modelage : « *C'est Rive de Gier !* » Il s'agirait aussi, à travers cette première désignation d'un lieu familier, d'appivoiser l'étrangeté du groupe et de l'altérité qui s'y déploie sur un mode très archaïque.

Au moins serions-nous regroupés, ainsi que le disent les gens du coin, en « un quelque part... »

La menace éprouvée viendrait bien aussi « du dedans » : intérieur du groupe, intérieur des corps. Le morcellement de la matière correspondrait à une première mise en forme au dehors d'un vécu interne trop angoissant.

Au sujet du « transfert par diffraction » proposé par René Kaës (1993) et en particulier de la diffraction sensorielle, il souligne que la dite diffraction, mécanisme du processus primaire, peut dans certains cas être une défense contre le caractère éventuellement dangereux de l'objet désiré, et dans ce cas, elle s'apparente au mécanisme de défense par la dissociation, par le morcellement et la fragmentation de l'objet interne ou du moi.

Kaës souligne :

« Des fragments d'objets ou de moi sont éparpillés dans le monde extérieur, sans trouver de conteneur. C'est en ce sens que Bion décrit le psychotique »

comme une personnalité groupe; dans ce cas, le groupe interne se donne comme multiplicité fragmentée, kaléidoscopique, où triomphe la déliaison. »

C'est cette multiplicité fragmentée du groupe interne du psychotique qui semblerait se trouver projetée à l'intérieur du groupe et sur le groupe.

Il est possible de séparer d'autres morceaux de la masse de terre initiale (en déchirant pour Maria, en émiettant entre le pouce et l'index pour Ernesto) pour en faire d'autres formes (miettes d'Ernesto, colombins de Maria). Mais ces petits bouts nécessitent d'être rassemblés pour que la forme obtenue échappe à la destruction. C'est donc aussi la groupalité naissante qui fait que la confusion et le chaos, le débordement d'énergie propre à cette façon de travailler la terre peuvent être régulés.

Concernant la structure de l'enveloppe psychique ici à l'œuvre, on pourrait la rapprocher du début du décollement des deux feuillets : le contenant de Maria ou la forme sèche qui sert de support à Ernesto permettent l'apparition d'un fond pour la forme, et les formes sensorielles produites apparaissent en volume, soit comme les prémices de la tridimensionnalité.

Néanmoins, il nous semble que nous pourrions rattacher à ce niveau de fonctionnement du groupe un état « d'être ensemble » selon des modalités de dispersion, diffraction, morcellement puis parfois collage par colmatages, lesquelles permettent de lutter (par l'entremise du déni ou de l'exclusion), contre tout affect ayant trait à l'absence ainsi que ceux, déjà plus élaborés qui concernent la séparation.

Nous pensons à la séance où, Paul et Laure absents, je me vis comme abandonnée à un groupe léthargique et presque « mort » sur le plan psychique, qui semblait revenir à des états de régression antérieurs. Mais là aussi, s'agissait-il d'une régression ou bien plutôt d'un « passage obligé », nécessaire à la constitution de l'appareil psychique groupal, à travers un mode de fonctionnement avec des processus qui seraient propres au groupe archaïque?

Soulignons encore que dans le groupe archaïque, les processus psychiques qui s'appareillent les uns aux autres le sont sur un mode bien plus contigu que continu, et en ce sens, comment intégrer l'absence d'un ou plusieurs membres du groupe?

Au sujet de l'absence et de la façon dont elle est déniée, cette séance réactiverait et renverrait peut-être aussi au départ du groupe de Maria (mais lequel n'a pu être annoncé et ne fut que subi), qui semble donc ne pas avoir été traité et n'a donné lieu à aucune manifestation dans le groupe, aucune interrogation (à l'exception d'Ernesto). C'est comme si l'absence de Maria était trop sidérante non seulement pour l'évoquer, mais surtout pour la reconnaître, l'éprouver avant de la nommer. Peut-être les sujets ont-ils aussi perçu, à travers ce départ précipité, que ce dernier se déroulait dans des conditions particulières (ont-ils saisi ou ressenti quelque chose de la dégradation flagrante pour nous de l'état physique et psychique que présentait alors Maria ?)

Dans l'après-coup, et donc déjà trop tard malheureusement pour le reprendre verbalement dans le groupe, mais non moins pour le penser, il apparaîtrait que c'est Ernesto, qui, indirectement, lors de la séance au cours de laquelle il questionne sur les absences et demande « *Et Thierry, où ?* », (alors que le dit Thierry a quitté l'établissement depuis au moins deux ans), formalise ce questionnement. Le seul lien que nous avons alors fait et qui ne nous a pas permis de reprendre le fond du questionnement, était alors que Thierry a été celui qui a amorcé cette « vague de départs », due essentiellement au fait que les parents des personnes avançant eux aussi en âge anticipaient l'avenir par le choix d'un internat. Mais aussi et surtout, peut-être en lien avec le mouvement de déni groupal, nous avons

nous-mêmes alors « oublié » que Thierry avait été placé en internat et éloigné de sa famille suite au décès, lui aussi très brutal et tout à fait imprévu, de sa mère.

Par un effet de « transmission » consciente ou non, mais aussi à nouveau et toujours de groupalité, tant au sein qu'à l'extérieur de l'institution (et donc dans le groupe familial), c'est à partir de ces tristes événements que certains des parents, encore et « bien vivants » des autres usagers, ont anticipé le cours des événements et envisagé de faire les démarches nécessaires pour un internat (les parents de Paul entre autres). Dans ces cas bienheureux, la séparation peut donc être anticipée, vécue psychologiquement de part et d'autre, et aussi traitée par l'environnement institutionnel qui la scande alors (sur le mode des rites, celui de la « fête de départ »).

Mais ces quelques départs précipités (Thierry, Maria), « bien (et trop) réels » parce qu'en lien avec la mort brutale d'une mère (et donc du lien bien souvent très exclusif), viennent faire effraction car ils imposent un mouvement précipité de séparation et d'absence sur un mode mortifère impossible et impensable, subi et sidérant. Nous avons été nous-même très touchée par ces disparitions tout à fait brutales (nous avons rencontré la mère de Maria, nouvellement grand-mère de par sa fille aînée, laquelle semblait aussi curieusement être le Moi auxiliaire de sa mère, qui ignorait alors complètement sa maladie, à peine trois mois avant son décès).

Revenons au cadre de notre recherche et à la séance mentionnée. Cette dernière correspond à celle au cours de laquelle Ernesto mélange dans son modelage deux couleurs de terre (et ce sera la seule et unique fois). Il y a donc bel et bien un début de « deux et plus de deux », à travers le mouvement d'agglutiner, qui témoigne de l'étape symbiotique et constituerait le précurseur d'une préfiguration de la peau commune qui fait que l'absence serait repérée, éprouvée comme un élément venant s'inscrire de l'extérieur, mais pas encore tout à fait à l'intérieur.

N'oublions pas aussi que la forme d'Ernesto, lors de la séance où l'absence de Paul, dont la présence lui fait réellement défaut et celle de Laure (dont la présence me fait réellement défaut), est plus compactée que jamais, à un point tel que je commente à voix haute, que tous ensemble dans ce cloaque groupal, « nous étouffons », « nous manquons d'air. »

Par ailleurs, nous devons aussi pointer que lors de l'intégration de Boris dans le groupe, si Ernesto se montre très apeuré mais aussi excité de cette nouvelle présence qui viendra modifier la dynamique de groupe, il est le seul à en faire part (il me prend le bras d'une main et tend son doigt de l'autre pointant Boris qui arrive en prononçant « *regarde !* » Il fera de même lors des séances suivantes, ces fois-ci s'adressant à Paul).

Ce serait donc la phase *groupe en miettes* qui signerait la possibilité de repérer, pointer et faire référence à la présence et à l'absence, mais qui aussi lui résisterait sur un mode archaïque. Cela ne signifierait donc en rien une possible capacité à se séparer. Il en constituerait au contraire une défense par le déni et le morcellement.

La séparation ne pourra s'ébaucher qu'avec le début de la constitution de l'enveloppe comme Moi-peau (après le dédoublement puis l'emboîtement des deux feuillets, dont le précurseur est le fantasme de peau-commune), et avec un début d'illusion groupale.

Concernant l'enveloppe psychique groupale, nous aurions à cette phase le dédoublement des deux feuillets (à partir du cas de Maria, car dans celui d'Ernesto il y a encore indifférenciation de ce double feuillet), mais pas encore le phénomène d'emboîtement. L'enveloppe d'excitation est bien présente et dégagée, l'enveloppe d'inscription commence aussi à opérer, du fait du début d'introjection de la fonction

contenante, mais si la tridimensionnalité, déjà présente, se dessine franchement, la profondeur n'est pas encore présente. Tout peut basculer d'un moment à l'autre.

Le morcellement signe qu'il y a une menace de perdre à chaque instant ce qui semblait acquis du côté de la fonction contenante. Cette expérience de perte se rejoue et se présente à nouveau sans cesse dans le mouvement frénétique et agonistique de Maria qui fractionne le morceau de terre en pièces et roule ses boudins indéfiniment.

Ce début d'illusion groupale et l'établissement d'un fantasme de peau-commune pourraient être pensés à partir du cas de Paul. Ce dernier, par les formes sensorielles qu'il produit (qui partent du colmatage pour arriver à une forme d'abord conglomérat, ensuite unifiée et présentant des plis). A partir de l'étape symbiotique bien ancrée (le conglomérat), l'emboîtement des deux feuillets, la possibilité de vivre psychiquement la séparation amorcerait la phase suivante qui sera celle de l'individuation. Cela va correspondre au passage à une forme qui va décliner du volume, des plis et des creux, capables de contenir. La phase précurseur de ce moment est celle du *groupe conglomérat*.

4.1.4 Le groupe conglomérat

Nous trouvons, chez les sujets du groupe, l'existence d'une structure psychique à enveloppe instable, marquée dans l'utilisation de la matière par des mouvements d'aller-retour vers les autres et dans la manière caractéristique d'une recherche d'extension et de rétrécissement de l'enveloppe psychique. Celle-ci marque une image de soi encore très fortement dépendante de l'environnement et qui entraîne, sur le plan auto-représentationnel et de la dynamique pulsionnelle, l'existence d'un soi symbiotique relié affectivement aux objets. Le groupe deviendrait en quelque sorte miroir de soi ?

A cette étape, il y a prévalence du « colmatage » protecteur, avec une recherche de densification.

Paul permet, par ses productions, la transformation de l'espace de l'atelier en espace de jeu et l'introjection de la fonction contenante du groupe (il y a désormais clairement une frontière différenciatrice entre un dedans et un dehors, un avant et un après).

Paul sépare, puis réunit la matière. Il déconstruit et reconstruit.

Pour lui, les séances connaissent un réel déroulement séquentiel et une ritualisation. Sa présence fera souvent de lui un « élément moteur » pour le groupe, car, par un effet d'identification, ceux qui sont « plus loin derrière » peuvent le suivre, ou tout au moins éprouver quelque chose de son parcours, lequel montre aux autres que certains temps douloureux ne sont pas insurmontables.

Surtout, et nous reviendrons sur cet élément notoire dans nos conclusions, la forme sensorielle de Paul réunirait et contiendrait en elle-même toutes les autres. C'est-à-dire que par exemple, elle contient le colmatage d'Ernesto ainsi que les autres formes qui s'y emboîtent et les transforme.

Paul sera le seul à tenter d'attaquer ouvertement le cadre (cf. La séance au cours de laquelle il refuse de modeler et met des coups de pieds dans la table), et donc à tester la solidité et la permanence du cadre, ainsi que la fonction contenante de l'appareil psychique groupal.

L'illusion groupale, selon D. Anzieu a pour fonction de lutter contre une angoisse de castration. Le bon est situé à l'intérieur du groupe, et le mauvais projeté à l'extérieur (peut-être est-ce ce que Paul tente de nous signifier lorsqu'il évoque une autre personne qui ne

participe pas au groupe qui a tenté de « casser le bus » dans un moment de crise selon les mots de Paul).

Il faudra sans cesse réguler ses émotions (bien que le dispositif groupal agisse à cet égard), mais surtout, Paul sera le seul à passer d'actions et de jeux sensori-moteurs au jeu de faire-semblant.

Il interpelle les autres membres du groupe ainsi que les thérapeutes en les nommant tous par leurs prénoms. Il réveille Louise qui s'endort, tend son modelage à Ernesto pour que ce dernier le caresse.

Concernant l'évolution de ses formes, celles-ci révèlent au début une angoisse de claustrophobie au sein du groupe : tous ensemble et tous colmatés les uns aux autres (les conglomerats composés de plusieurs morceaux serrés très fort), puis dans la dernière forme qui présente un pli, un creux. Grâce à Paul, nous pouvons « être ensemble et séparés. »

Il y a un déroulement temporel, à relier à celui de la réalité psychique groupale qui est en train de se former à travers ses productions.

Au début, dans le geste de Paul qui s'affronte à la matérialité du médium essentiellement par l'emprise exercée sur la matière, il y a colmatage, serrage entre les différents morceaux (qu'il a néanmoins séparés du morceau de terre initial). Lorsque la pression du « serrage » qu'il exerce se nuance, voire se suspend, Paul fait toucher puis caresser sa forme à Ernesto en lui prenant la main pour la mettre sur son modelage. Il manifeste alors une attitude d'admiration et de sollicitude par rapport à sa forme, il nous semble qu'il y a là quelque chose à mettre en lien avec la position dépressive selon Mélanie Klein, et la réparation de l'objet. Nous serions en pleine phase symbiotique.

Paul permettrait de réparer le double feuillet de l'enveloppe groupale qui s'était constituée à travers les étapes précédentes et qui subissait les attaques propres à chaque phase.

La structure de l'enveloppe psychique signe un fantasme de peau commune (étape symbiotique), évoluant vers la possibilité de l'établissement d'un Moi-peau, avec emboîtement des deux feuillets avec la dernière forme, bien qu'elle ne soit pas encore représentative d'un contenu figuratif.

Il semblerait qu'à cette étape, la peau du groupe s'individualise de plus en plus de celle des thérapeutes et la séparation pourrait presque être envisagée en termes d'objet total.

Anne Brun (2007) met en avant le fait que dans le modelage, la phase de dédoublement des deux feuillets se matérialise souvent par l'avènement de formes ondulatoires, de pliures, de pliages, de diverses formes de duplication et par l'investissement des bords et des bordures.

Paul modèle dans ses dernières formes des creux et des bosses, qui sont explorés de façon tactile.

Brun souligne :

« Cette surface ondulée évoque l'ondulation en peau commune du bébé et de sa mère, précède et annonce le dédoublement des deux feuillets, ainsi que l'accès à la tridimensionnalité. Les plis et les pliures semblent une des premières représentations de contenant à l'origine du double feuillet et constituent une étape privilégiée de la construction de la profondeur, à la charnière de la bi- et de

tridimensionnalité, entre les relations adhésives et la découverte de la profondeur dans les communications et l'espace. » (p. 102)

Par ailleurs, nous pouvons mentionner deux séances dont le contenu nous semble bien illustrer ce moment où, à partir de la peau-commune et du début du dédoublement des deux feuillets, il deviendra possible de jouer.

Il y a la séance au cours de laquelle les boulettes de terre ainsi que le contenant confectionnés par le thérapeute et attribués au début à Samuel, repris par Laure puis par le groupe, cette séance signe un moment de partage à plusieurs. Ce dernier sera éphémère : Ernesto incorporera tout d'abord la boulette qu'il écrasera auparavant à son modelage (il nous remet dans le « colmatage »), ensuite Boris projetant un morceau de terre sans intentionnalité apparente dans le bol de barbotine, éclaboussera Samuel. Mais le « jeu non intentionnel » de Boris, interprété sensoriellement par Samuel, leur permettra lors d'une séance ultérieure, de mettre en scène un début de jeu, cette fois-ci adressé et partagé, en faisant circuler entre eux et sous le regard de Laure, une boule de terre confectionnée par moi-même.

Il fallait donc que l'enveloppe groupale qui se dessinait alors développe des caractéristiques de solidité et de fiabilité pour que ce jeu se déroule. A cette étape, encore symbiotique à notre sens, parce que le jeu ne peut se passer de l'accompagnement par le modelage, ou tout au moins le regard de l'une voire des deux thérapeutes. Les appareils psychiques commenceraient à pouvoir fonctionner de manière plus individuée au sein et à partir de la réalité psychique groupale qui leur offre un point d'élan. Mais ces derniers dépendent encore de la psyché des thérapeutes pour déployer leurs processus selon un mode de fonctionnement plus individualisé.

Lors de la reprise des hypothèses individuelles, deux cas viendront non seulement illustrer ce moment d'individuation à partir de la phase symbiotique (et à partir de la forme sensorielle « plaque de terre »), mais aussi lui donner des prolongements, bien qu'il s'agisse de prises en charge thérapeutiques en dehors du groupe. Ces deux dernières vignettes cliniques (correspondant aux cas de Victor et ensuite Elsa), nous permettront d'élaborer plus avant les notions d'enveloppes psychiques ainsi que la reconstruction de ces dernières à travers le travail de mise en forme que permet le médium malléable, mais aussi le travail de la destructivité qui sera plus manifeste à travers les attaques d'Elsa.

4.2 Le thérapeute, un interprète en quête de formes ou l'interprétation modelante

Le positionnement et l'implication du thérapeute dans le dispositif groupal de médiation par la terre nécessitent d'être pensés car ils sont très spécifiques. L'objet médiateur, qui permet une convergence relationnelle, se propose aussi comme un objet qui permet de mettre en forme le transfert qu'il modifie par bien des aspects. Les sujets n'ayant pas accès à la parole, il nous faut trouver un moyen de communiquer autrement. Mais alors cela n'a plus rien à voir avec le positionnement habituel et plus traditionnel du thérapeute dans un cadre de soin. Notre façon de nous positionner ne nous enlève pas la parole, bien au contraire, mais nous allons aussi nous mouvoir, modeler, toucher avec les patients, leur adresser des formes. Rappelons l'hypothèse que nous avons formulée :

La spécificité du dispositif groupal de médiation par la terre permettrait au thérapeute de proposer aux sujets une *interprétation modelante*, qui serait la reprise dans le contre-transfert des *formes sensorielles*.

Concernant l'implication du thérapeute et de sa réceptivité, nous pouvons dégager de cette expérience que c'est grâce à la qualité de la relation, à ces allers-retours permanents entre notre ressenti et ce que les patients donnent à voir, à sentir, à toucher, à entendre que ce matériel clinique a pu émerger des séances.

Laure et moi nous sommes attachées, avec chacune des personnes, à faire en sorte que l'expérience soit possible dans une relation et un cadre sécurisants. L'évolution constatée à travers les séances, si infime fût-elle, provient aussi de l'ensemble de la prise en charge au sein de l'établissement, mais aussi de ce que nous sommes prêts à entendre, à recevoir, et de la manière dont nous pouvons y répondre.

En effet, il faudrait peut-être être psychologue pour trouver du sens à un boudin de terre ou au comportement d'une personne qui dévore le matériel, mange la terre ou s'endort en séance. Mais je ne fus néanmoins pas seule à y chercher et trouver une direction signifiante.

L'expérience fut réalisée en cothérapie, et possible aussi parce que Laure a su saisir de quoi il était question dans ce dispositif que nous avons co-construit et au sein duquel nos sensorialités respectives se sont impliquées et accordées. Il en va là d'une question de présence et de sensibilité, tout autant que d'identité professionnelle.

Le travail dépend aussi de la qualité de l'attention (qui n'est pas l'observation). En effet, les autistes ont une perception très fine de nos propres moments d'inattention. L'attention inter-thérapeute pour s'étayer est aussi très importante. Le travail attentionnel est pluridirectionnel.

Il n'est pas de travail thérapeutique réussi, avec des personnes très repliées, sans que le thérapeute ne vive lui-même, corporellement, leurs sensations et leur vécu, avant de pouvoir les penser. L'intuition ne suffisant pas, il fallait donc accepter de régresser nous aussi dans notre propre contact avec la matière.

Cet accordage sensoriel (vécu en double), autour des états primitifs de mal-être diffus, paraît être l'étape du suivi qui rétablit une communication possible : de ces états inexprimables, quelque chose peut être communiqué, perçu par l'autre. Les éléments bruts peuvent être reçus par les thérapeutes pour être transformés en pensées. Ceci nous évoque ce que ce désigne D. Stern (1985) comme des *formes échos*.

Nous avons soumis l'hypothèse d'une *interprétation modelante*, qui serait alors une modalité, pour le thérapeute, non pas de passage à l'acte, mais de passage *par* l'acte. Nous l'avons vu à travers les observations, souvent la frontière est mince entre « agir contre-transférentiel » et *l'interprétation modelante*.

Le médium est aussi lieu du transfert, et du contre-transfert.

C'est-à-dire qu'avec des sujets n'ayant pas recours à la parole, celle du thérapeute accompagnerait, à l'adresse du sujet ou du groupe, une action. Mais aussi, dans le cadre spécifique qui nous concerne (médiation terre), un modelage du thérapeute adressé à un patient dans un moment relationnel fonctionnerait à la manière d'une interprétation. Le thérapeute opérerait une sorte « d'interprète-action. »

Aux *actes symboliques* que nous désignons du côté des patients, le thérapeute, qui serait un « interprète en quête de formes », répondrait par une *interprétation modelante*

(sous la forme de sa propre sensorialité ou de *formes sensorielles* modelées, ou encore de formes métaphoriques).

P. Fedida (2000) nous indique :

« Le médecin est thérapeute s'il se dispose par sa subjectivité corporelle à accorder tous ses sens, et d'abord le toucher en relation avec la vue et l'ouïe, à la souffrance du malade là où il n'a aucun mot pour l'exprimer. Ainsi, le thérapeute aide le malade à former l'ébauche d'une image psychique qui émane de la partie la plus désespérée et la plus déshéritée de lui-même. Et cette image, médiatrice et transitionnelle, emprunte une forme plastique/graphique pour agir en retour comme la ressource d'un langage primitivement sensoriel. L'engendrement de la forme par la forme désigne ainsi un processus de l'informe désobjectivant les corps en présence et réinstaurant l'autre dans un transfert auto-érotique où a lieu un invisible échange par la forme. ⁴⁷ » (p. 112)

Ainsi l'espace thérapeutique se constituerait-il par engendrement auto-érotique d'une forme se formant d'elle-même et se transformant.

Avant même de permettre la transformation des projections des sujets, car nous l'avons vu dans le groupe archaïque, nous nous situons parfois presque en deçà du mouvement projectif, le thérapeute aura à attirer l'attention du sujet pour qu'une communication puisse s'établir. La nature de cette communication passe d'abord par la sensorialité, la transformation de cette dernière, le corps, les émotions, la mise en scène, mise en mots. Le dispositif tend ainsi à établir une fonction de restauration des accordages affectifs.

Le miroir du thérapeute qui transforme les éprouvés dans un autre registre sensoriel ou verbal permet à la sensation de devenir émotion (Stern, 1985).

Ainsi la dynamique transférentielle au sein du dispositif s'attachera-t-elle à la remise en jeu de ces accordages premiers entre la mère et l'enfant, des échanges rythmiques entre l'enfant et l'environnement, selon différentes modalités sensorielles (gestuelles, sonores, corporelles, expressions du visage et du corps).

Le thérapeute, dans sa fonction de transformation, s'attache à reprendre des éléments sensoriels et les transposer dans une autre modalité sensorielle.

A. Brun (2007) souligne :

« Il s'agit de conférer un sens partageable aux manifestations sensori-motrices de l'enfant et à sa mise en forme du médium malléable, et de passer ainsi du registre de la sensation à l'émotion. »

L'auteur indique que l'accès à la figurabilité advient quand l'objet joue le rôle d'un contenant permettant au patient de laisser venir ses sensations pour les voir, ce qui n'est rien d'autre que penser en images.

C'est ainsi que dans le groupe archaïque, d'une part les thérapeutes ne forcent jamais le sujet à toucher la terre s'il s'y oppose (cf. les cas de Louise et Samuel), mais l'invitent à jouer avec les différents états de la matière, les présentent malgré tout pour permettre d'en faire l'expérience, en notre présence, dans un jeu de reprise par nos attitudes corporelles propres, nos modelages, nos échanges verbaux qui se dégagent de cet acte.

⁴⁷ FEDIDA P. Op. cit.

L'interprétation modelante donne le sens d'une dimension d'adresse, à travers la reprise et le regroupement dans la psyché du thérapeute, des éléments présents et propres à chacun des patients dans les *formes sensorielles*.

L'interprétation modelante pourrait aussi tout simplement correspondre à la désignation et la qualification (la nomination), par le thérapeute et donc dans son contre-transfert, des *formes sensorielles* repérées. C'est une mise en forme dans les mots, il y a là un acte de symbolisation. Ces formes représentent. Elles représentent les mécanismes ayant trait au processus de la représentation psychique (cf. Roussillon, et le médium malléable qui représente l'activité du processus représentation).

4.3 Reprise des hypothèses individuelles : les formes issues de la sensorialité

Rappelons ici les trois hypothèses que nous avons formulées.

Tout d'abord, nous avons proposé que :

Nous pourrions désigner les formes modelées au sein du dispositif groupal de médiation par la terre, aussi formes du médium malléable , comme *des formes sensorielles* .

Ensuite, nous émettions l'hypothèse que :

Les *formes sensorielles* produites rendraient compte d'un premier lieu d'inscription, de dépôt et de transformation des angoisses archaïques.

Enfin, après avoir déroulé les deux premières, nous en venions à proposer une troisième hypothèse :

L'apparition et le déroulement des *actes symboliques* , mis en correspondance avec chacune des *formes sensorielles* observées et recensées, se proposeraient comme des scènes de représentations symbolisantes.

Les *formes sensorielles* qui témoignent de la « mise en forme de l'informe », permettent le modelage d'une forme en lien avec la réactivation par le médium de perceptions et sensations hallucinées.

Les *formes sensorielles* se présentent comme support d'inscription des premières expériences sensori-affectives dans la relation à l'objet : celles-ci, conditionnées par le corps et l'organisation sensorielle, correspondent à l'émergence de formes perceptives.

Il s'agit de permettre au sein du dispositif de renoncer à l'accrochage à la sensorialité de ses objets autistiques, pour accéder à la co-création d'un objet figurable, dans une dynamique transférentielle.

Rappelons que nous tenterons d'articuler entre eux les *actes symboliques*, les *formes sensorielles*, et ceux et celles que nous pouvons rattacher à une étape parmi celles décrites par G. Haag et coll. (1996) concernant l'autisme infantile traité. Ceci nous permettra également d'ouvrir un débat clinique et psychopathologique, car tous les sujets ne sont pas autistes, bien que certains, dont la psychopathologie relève d'une organisation psychotique, présentent des « enclaves autistiques ». Nous ne rapporterons donc pas exclusivement à la description des étapes décrites par Haag et coll. les observations cliniques.

Restituons, brièvement (nous aurons ultérieurement l'occasion d'y revenir), ces étapes (nous prenons pour cela appui sur ce qu'en résume S. Krauss, 2007).

L'état autistique réussi se caractérise par des manipulations très archaïques de la matière terre, reflet d'une *peau psychique* non constituée et d'un espace uni ou bidimensionnel dans lequel la séparation est impossible (par exemple émietter, éparpiller, écraser la terre).

L'étape de la récupération de la première peau se caractérise par des manipulations ayant trait à l'acquisition d'un premier sentiment d'*enveloppe circulaire* et à l'expérimentation du « fond psychique » (malaxer la terre, y laisser une empreinte).

La *phase symbiotique avec clivage horizontal de l'image du corps* correspond à tout ce qui concerne *l'appui latéral* et le double (faire deux morceaux à partir d'un seul, plier).

La *phase symbiotique avec clivage horizontal de l'image du corps* est marquée par une augmentation des preuves de spatialisation, une manipulation plus libre et individuée, la construction des membres inférieurs : par exemple explorer les creux et les bosses, mettre des morceaux dans un contenant.

Enfin, *l'individuation* correspond à des manipulations un peu plus élaborées, reflet d'un espace psychique bien constitué (corps total) et d'une séparation possible (jeux avec la matière, et jeux de faire semblant).

Il est nécessaire de bien garder en tête ces éléments, car nous en aurons non seulement besoin pour l'élaboration des cas qui va suivre, mais aussi et surtout pour l'établissement de la grille de repérage.

4.3.1 Préfiguration de la forme

Samuel et Boris montrent de grandes difficultés à entrer en contact avec la matière et à l'utiliser.

Samuel présente au début une incapacité à saisir la matière. Il la prendra dans ses mains lorsque l'une au moins des thérapeutes l'aura préalablement malaxée à son égard et la lui adressera (il touche en réalité uniquement la terre que nous avons mise en forme pour lui).

Nous devons relater que récemment, lors d'un temps d'échange avec Laure au sujet de cet atelier et de la présence de Samuel qu'elle côtoie au quotidien, elle nous a décrit qu'outre ses mouvements de balancement du corps, ses mains étaient presque toujours occupées, car il touche sans cesse la surface de son corps (en se pinçant légèrement), ce que nous n'avons jamais constaté à l'atelier à l'exception de la première séance. La matière aurait permis un premier dégagement de cette manœuvre auto-sensuelle, dont le but est probablement de vérifier en l'éprouvant la constance et la consistance de son corps-propre.

A cette étape, nous repérons que le rythme, au début replié sur lui-même dans un mouvement stéréotypé, allait progressivement s'ouvrir à la présence de l'autre et à la prise de conscience de sa présence. Il s'agirait d'une première enveloppe rythmique, laquelle s'établirait en lien avec le *rythme du premier contenant* (G. Haag, 1986).

Nous serions dans la bidimensionnalité. C'est aussi la surface de la planchette de bois qui servirait de première enveloppe, en différenciant le support de la table et la matière. Elle est une première interface. Elle deviendra première délimitation et espace de contenance, lorsque Samuel y regroupera les petites billes de terre avec lesquelles nous l'inciterons

à s'amuser dans un jeu de va-et-vient (bien qu'il ne donne pas la réplique) et que nous lui enverrons. C'est aussi le moment auquel il nous prendra la main. En mettant ensuite les billes dans un contenant confectionné par le thérapeute, nous obtiendrons un début de contenance, de profondeur, signe que la tridimensionnalité ne lui est pas complètement étrangère.

Surtout, sa façon de « mettre dans sa bouche » serait aussi une première tentative de « mettre à l'intérieur » la matière support d'altérité qu'il pourra recracher.

A cette étape, l'angoisse corporelle serait celle rattachée à une expérience trop forte en sensations, de sorte que Samuel s'en serait « coupé », retiré pour se réfugier dans le retrait et la passivité. Cette expérience serait de l'ordre des agonies primitives (quantité d'excitations impossibles à lier, débordant le sujet et dont la seule issue pour le sujet est de se couper de son ressenti, de se retirer de l'expérience). Ou bien au contraire, serait-ce l'expérience d'avoir été lâché par un objet sans consistance ?

Nous noterons à travers sa présence à l'atelier ce dont nous avons quelque intuition : c'est que plus Samuel est « stimulé » en termes relationnels, et plus il se réfugie dans son apathie. A chaque fois qu'il ingurgitera ou mettra à la bouche des morceaux de terre ou l'ébauchoir couvert de barbotine, ce sera à notre insu et tout à fait à l'abri de notre regard. Samuel est bel et bien animé lorsque nous avons le dos tourné ou le lâchons du regard. Cet espace est nécessaire pour lui, pour inscrire à l'adresse de l'autre et en dehors de l'attention de ce dernier mais en sa présence, un geste, un signe qui le fait exister parmi les autres, dans le groupe.

Samuel sollicitera corporellement et sensoriellement les thérapeutes, nous nous mettrons intuitivement à lui parler à voix basse, nous nous accroupirons pour être près de lui, lui toucherons souvent le dos ou les épaules avec douceur, pour l'envelopper, lui transmettre un peu de chaleur vivante, aménagerons sans le savoir les conditions préalable à ce qu'il puisse toucher la terre.

Faire bouger l'objet, le support, la matière pour animer le sujet en proie à la passivité psychotique s'apparenterait à un travail de « réanimation sensorielle. » L'objet interne de Samuel serait un « objet mort » ou bien un objet qui sans l'autre n'est voué qu'à la paralysie, à la chute (pas dans un sens vertigineux, mais dans le sens de « laisser choir », cela aurait trait au décamponnement).

Samuel se situerait alors à l'étape de « l'état autistique réussi » (G. Haag et coll. 1995).

G. Haag affirme que les enfants autistes à cette étape de leur développement fuient et annulent la perception de la troisième dimension de l'espace, la séparation des corps et l'objectivation des objets (au sens psychanalytique). Ils sont soumis à des vécus corporels angoissants, des peurs du regard et comprennent le langage lorsqu'on réussit à deviner ce qui les envahit, bien qu'ils se rendent psychiquement sourds et aveugles. Le retrait est quasi permanent sur des stéréotypies d'autostimulation sensorielle. Par la création de flux sensoriels par autostimulations, ces enfants entretiennent un très primitif sentiment de continuité d'exister. Il y a recherche d'immuabilité. Les expressions émotionnelles sont réduites au minimum vis-à-vis des autres. G. Haag souligne aussi qu'au niveau corporel, on retrouve des hypertonies et hypotonies, des angoisses de chute, de liquéfaction, des tentatives de maîtrise par des glissades, ainsi qu'une non-intégration de la bouche.

L'état autistique réussi se caractérise par le refus de toucher la terre, ou encore par des manipulations très archaïques de la matière, reflet d'une « peau psychique » non constituée et d'un espace uni ou bidimensionnel, dans lequel la séparation est impossible. Les états

différents de la matière semblent confondus, le dur et le mou s'entremêlent dans un magma informe sans jamais se confronter.

L'étape de la *récupération de la première peau* (G. Haag, 1995) se caractérise par des manipulations ayant trait à l'acquisition d'un premier *sentiment d'enveloppe circulaire* et à l'expérimentation du *fond psychique* : par exemple malaxer la terre, la coller au fond d'un contenant, la mettre à plat et/ou y laisser une empreinte. C'est ce qui se passe pour Samuel à travers « le jeu des boulettes », avec ou sans le contenant modelé par le thérapeute. C'est aussi ce qui se produit avec Boris, lorsque nous nous regardons à travers le trou qu'il a creusé dans la plaque de terre.

La *forme sensorielle* est alors de l'ordre de « l'informe qui commencerait à se mettre en forme », essentiellement dans la dimension du regard (cf. la « forme éthérée », précurseur de la mise en forme). A ce stade, il existe malgré tout déjà des actes symboliques que nous pouvons énoncer comme suit : absence de manipulation, toucher saisir et reposer, contact buccal avec la matière, manipulations autistiques et balayages rythmiques, et enfin rassembler.

Le cas de Boris appartient aussi à cette étape, mais c'est aussi celui qui fait le plus d'allers-retours entre une position franchement autistique et *l'étape symbiotique* (G. Haag, 1995).

Les objets sont souvent pris comme des objets autistiques qu'il fait tourner dans l'atelier lors des premiers temps de sa présence. Il s'accroche à toutes sortes d'autostimulations sensorielles.

S. Krauss (2007) souligne au sujet des enfants autistes que lorsque l'enfant n'est plus lui-même tourbillonnant et qu'il agit en faisant tourner les objets en dehors de son propre corps, c'est qu'il ne subit plus le tournoiement, il le « pose » devant lui comme une activité spéculaire, un mouvement contrôlé et organisé sans le subir dans son corps (moins de confusion soi-espace, donc « mise à distance » de l'autisme). L'être individuel se différencie spatialement du geste qui produit le tournoiement de l'objet et il fait agir les choses, autres que lui, devant ses yeux.

G. Haag (1995) indique qu'à cette étape dite de *récupération de la première peau*, les contacts sont perçus et recherchés, même si, parfois, des réflexes de serrage, provenant d'anciens réflexes d'agrippement, peuvent alors provoquer des angoisses claustrophobiques. Dans les temps relationnels et au fil des séances, le retrait et les stéréotypies diminuent. Au niveau du regard, Boris cherche parfois à plonger dans le regard de l'autre, s'approche très près du visage. Des exercices vocaliques spontanés apparaissent. La musicalité vocale est explorée, il y a « vocalisation du Moi-sensation », ce qui suppose que la bouche est récupérée dans l'image du corps et que Boris s'approprie de façon auto-érotique un lien psychique. Il y a une exploration tridimensionnelle de l'espace et des objets, des creux, des plis, des saillies, des contenants. Il a néanmoins besoin de s'accrocher aux éléments d'architecture du cadre au début, pour se construire en quelques sortes une « charpente interne » (D. Houzel, 1995).

A cette étape, il n'existe pas encore de formes sensorielles à proprement parler, ce qui apparaît dans la manipulation de la matière s'apparentant plus à ce que S. Tisseron (1995) désigne comme *trace-contact* avec de la peinture, mode d'utilisation qui témoigne d'une manœuvre adhésive de collage.

Néanmoins nous pouvons, en plus des actes symboliques relevés précédemment rajouter les suivants : conduites de flairage (que nous associerons au contact buccal désigné précédemment), caresser, lancer.

4.3.2 Le pâteux

Considérons l'utilisation faite de la barbotine par Louise. Il y aurait là quelque chose qui serait déjà adressé « à minima ». Sa passivité serait « active » dans le mouvement d'opposition qu'elle signe, et bien des éléments notoires de sa présence ont trait à l'analité (pets, « barbotine-caca mou»). Néanmoins, le mouvement rythmique de mélange de la substance (qui va lui donner une forme tourbillonnaire au fur et à mesure), accompagné du son produit par l'action entreprise par Louise, signerait la liaison de sensations. Ce son, à la manière des parois du bol, lui donnerait une première enveloppe de contenance. Le mouvement de mélange est tourbillonnaire, circulaire. Elle manifeste un contact phobique avec la matière (elle refuse de la toucher sans l'intermédiaire d'un instrument). Elle ne se noie pas dans la substance. L'instrument qui lui permet d'éviter ce contact direct lui assure une première différenciation entre son corps et la matière qui ne la menace pas.

A cette phase, qui correspond elle aussi à l'étape de *l'état autistique réussi* (G. Haag et coll., 1996), l'angoisse mise en forme par la matière serait de l'ordre d'une angoisse de liquéfaction, d'écoulement, mais aussi peut-être d'engloutissement (dont l'ébauchoir la prémunit en lui permettant de ne pas être dans un contact tactile direct avec le magma de la matière).

La tridimensionnalité serait-elle repérée à travers la contenance des parois du bol ?

Si nous sommes tentée d'y répondre par l'affirmative, le bol est un objet qui appartient à la réalité extérieure, tangible et matérielle. Il aiderait Louise à aller dans cette « direction tridimensionnelle », sous forme d'un support, mais cette paroi « en dur » (véritable « carapace autistique ») n'est pas symbolisée.

Le contenu du bol rappelle les formes autistiques décrites par F. Tustin. A. Ciccone et M. L'hospital (1997) précisent au sujet de ces formes que le terme anglais est « shapes », traduit parfois par « formes », d'autres fois par « traces » ou bien par « contours. » Les auteurs précisent que le sens à retenir est celui de « contour vague », avec une connotation de quelque chose d'archaïque, de primitif, en référence à la note de G. Haag dans la traduction de l'article de F. Tustin (1984).

Les formes autistiques, rappelons le, sont des sensations que l'enfant fabrique à partir de substances corporelles molles ou de mouvements corporels, et qui sont pour lui réconfortantes et apaisantes.

Les auteurs soulignent :

« Ces formes auto-engendrées et idiosyncrasiques exercent une fascination sur l'enfant qui a un pouvoir absolu sur elles. Elles évitent la perception de la séparation corporelle. »

La barbotine élue par Louise constituerait un équivalent de ces substances corporelles molles à partir desquelles se développent les formes autistiques et qu'elle utilisera comme telles.

Pour autant, ne pourrions-nous aller plus loin à travers cette production de « forme-informe ? »

La substance molle barbotine est aussi la « forme » à partir de laquelle se produisent des échanges interpersonnels et elle peut être « partagée » en quelque sorte (ce qui n'est pas le cas de la forme autistique). Cette forme pâteuse contribuerait alors à structurer un échange sensoriel, transformer ce dernier en expérience sensuelle (déjà plus auto-érotique

et donc moins autosensorielle), et mener à une élaboration que Louise ne serait pas en mesure de faire, mais qui pourrait inspirer les autres membres du groupe.

Ainsi la forme autistique, travaillée par le médium malléable tout autant que Louise travaille au corps à corps mollement mais rythmiquement la barbotine substance-molle, deviendrait *forme sensorielle*.

L'objet serait vécu comme un objet partiel, inanimé et interchangeable à l'image de l'ébauchoir, ou objet « mou » et sans contours, en lien avec l'indifférenciation de l'état de la matière.

A cette étape, la *forme sensorielle* que nous proposons est : le pâteux.

L'acte symbolique repéré et qui lui est associé est : mélanger.

A cette phase, nous pensions au début que l'enveloppe psychique était réduite à un feuillet unique, essentiellement parce que le cas de Louise témoignait pour nous d'une adhésivité totale au médium (elle ne manipulera jamais la matière autrement), comme si elle se confondait avec cette matière molle dont elle annulait la forme en dur en début de séance par son activité de mélange.

Il nous apparaissait alors qu'au travers de ces manœuvres autistiques, l'utilisation de la barbotine, par un accrochage sensoriel exclusif et manifeste dans la manipulation du médium, avait pour fonction de diluer la matérialité même de la matière, comme pour anéantir toute forme qui aurait pu en surgir. Cette boue nous évoquait tantôt les origines de l'humanité, tantôt un retour aux origines, une « boucle bouclée », verrouillée à toute manifestation d'altérité.

Mais notons néanmoins que les parois « en dur » du bol proposent une première délimitation dedans-dehors, même si la substance qu'il contient et la manière qu'a Louise de manipuler le médium évoque un collage sensoriel au matériau. Les parois du bol constituent une sorte de carapace en dur, et alors il y aurait deux faces : l'une tournée vers l'extérieur et rigide, l'autre au contact de la matière molle. Les parois du bol ont bien un rapport avec une barrière ayant fonction de pare-excitation, sous une forme très rigide, et c'est alors le feuillet interne qui est attaqué en tant que surface d'inscription. Alors cette phase constituerait bien les prémisses d'une enveloppe psychique dotée d'un double feuillet, lequel commence bel et bien à se dédoubler et différencier ses deux faces.

Nous avons témoigné au cours du récit clinique du cas de Louise d'une première association à son sujet qui donnera lieu à un modelage de ma part représentant une grenouille (en lien avec les bruits stéréotypés qu'elle émet avec sa bouche), mais en écrivant ces lignes dans l'après-coup, je me laisse aller à penser qu'en lien avec cette notion de carapace qui lui convient tout à fait (dans laquelle elle s'est retirée, mais aussi témoignant de l'état de constitution de son enveloppe psychique), que c'est plutôt une tortue qu'il aurait fallu modeler pour elle...

4.3.3 La mise en pièces de la matière : forme effritée-agglutinée et forme morcelée

La phase suivante concerne la mise en pièces de la matière, l'effritement ou l'émiettement, ainsi que le fractionnement et le morcellement en de multiples petits morceaux (cas de Maria et Ernesto).

Le geste témoigne d'une effervescence pulsionnelle, d'un mouvement de fuite en avant, d'une tentative désespérée d'échapper à l'engloutissement par la matière.

Peut-être que dans le cas de Maria, cela témoignerait-il d'une lutte acharnée contre le retour d'une expérience épileptique originaire ?

Indéniablement en tout cas, Maria « fonce dans la matière », à travers sa manière de la travailler, nous pourrions dire qu'elle « l'explose. »

La matière en mille morceaux rendrait compte des débris d'objets internes auxquels les thérapeutes proposent alors une tentative d'organisation, de regroupement.

C'est probablement le stade de la détresse (*Hilflösigkeit* selon S. Freud, qui correspond à l'état de détresse du nourrisson qui a faim et qui est totalement dépendant de l'environnement extérieur, *Hilflösigkeit* qui est aussi retrouvé dans les *agonies primitives* décrites par D.W. Winnicott).

Lors d'un premier temps de modélisation de cette phase de mise en pièces de la matière, les modes de traitement de cette dernière dont font preuve les utilisations de Maria et celle d'Ernesto nous apparaissaient similaires, et ayant tous deux trait au morcellement. Mais nous allons voir qu'il existerait en réalité deux modalités différentes de « mise en pièces » de la matière, lesquelles correspondraient à des temps et des processus différents : il y aurait la *phase miettes* (Ernesto), puis celle du *morcellement* (Maria).

En effet, chacun fractionne en une multitude de petits morceaux la pièce initiale de terre, laquelle est utilisée comme le prolongement du corps du sujet.

Mais pour Ernesto, il s'agit d'un effritement de la matière. Il écrase tout d'abord ses miettes avec son index sur la surface de la table (adhésivité), avant de les colmater les unes aux autres pour reconstituer une forme plus globale.

Certes, la forme a du volume et apparaît en trois dimensions, mais elle est composée de morceaux écrasés et agglomérés (est-ce du laminage ?)

Cette utilisation aurait trait au *démantèlement*, lequel est un mécanisme de défense repéré dans les pathologies autistiques. Cet effritement n'est pas le morcellement.

Il correspondrait plutôt à une angoisse claustrophobique qui se traduit à travers le serrage.

S'il émiette la matière, c'est pour l'écraser (bidimensionnalité) et ensuite rassembler et regrouper les miettes pour recomposer une forme (qui se défait d'elle-même puisqu'elle est reconstruite à l'infini, souvent dans un mouvement d'indifférenciation entre l'état de la matière crue, molle, et sèche).

Cette forme recomposée, *forme sensorielle* désignée par nous comme « morceaux agglutinés » ou « forme agglutinée », est soit obtenue et composée de petits morceaux mal agglutinés qui laissent des jours ou des trous, soit elle est compactée à l'extrême.

Parfois, lorsqu'il tente de poursuivre avec la matière molle sa forme en agglutinant ces nouvelles miettes sur la matière sèche, les deux formes se séparent à la fin de la séance (le thérapeute le lui fait remarquer verbalement mais cela ne semble en apparence pas l'atteindre). La matière molle ne « colle pas » à la matière sèche et dure, la forme se scinde en deux morceaux distincts. Il y aurait là *clivage horizontal de l'image du corps*, qui correspond à l'un des deux temps de la phase symbiotique décrite par G. Haag et coll. (1996).

Le cas d'Ernesto nous amène à formuler plusieurs axes possibles quant à la psychopathologie concernant son cas.

Il semblerait dans un premier temps que le mode de traitement de la matière témoigne de la fragilité de la peau psychique d'Ernesto (il colle alors à la surface de la table les miettes de terre prélevées sur le morceau initial). Toutefois, les prémices d'une organisation tridimensionnelle s'observent (la composition par compactage des miettes de la forme qu'il élabore). Il s'agirait, à travers cette forme, d'une ébauche de représentation de l'intérieur de l'objet. Mais cette intériorité semble l'attirer tout autant qu'elle le terrifie (notons qu'Ernesto est celui qui nomme les absences, demandant au début où sont ceux qui ne participent pas au groupe, puis ceux du groupe qui sont absents). Cette intériorité tour à tour attirante et menaçante générerait des angoisses claustrophobiques dont témoigne l'agglutinement acharné des miettes dans la forme compactée. De temps à autre (mais jamais par hasard), le colmatage entre les miettes laisse apparaître des jours, des espaces, des trous, lorsqu'il « relâche » la pression musculaire mais aussi que cette angoisse est alors moins forte. Ces angoisses claustrophobiques sont contenues par la fortification de l'objet externe (la forme « ultra compactée »). Il serait donc déjà question d'une esquisse d'identification projective (en lien avec la découverte de l'intériorité de l'objet) qui situerait alors Ernesto sur un versant plus psychotique.

Un autre élément spécifique à cette manipulation de la matière est à mettre en lien avec ce que J. Bleger (1967) développe à partir du concept de *noyau agglutiné*.

Cité par A. Brun (2007, p.55), Bleger indique que :

« [...] j'ai suggéré que la relation à un objet agglutiné est un résidu des expériences les plus primitives qui constitue ainsi la partie psychotique de la personnalité. Ainsi, l'objet agglutiné implique une partie non différenciée et non discriminée du moi du sujet comme de la réalité extérieure. » (1967, p. 95)

Cet objet agglutiné serait un conglomérat résumant des expériences très primitives du moi (fusion de l'intérieur et de l'extérieur). L'objet agglutiné condense des expériences en relation avec des objets intérieurs et des parties de la réalité extérieure. Il porte l'indifférenciation entre les objets extérieurs et les parties du Moi qui y sont liées.

Cet élément nous permet de discuter, sur un plan psychopathologique, du cas d'Ernesto.

Si le « démantèlement » se réfère aux troubles autistiques, Bleger indique que l'objet agglutiné constitue une phase antérieure et préalable à la phase schizo-paranoïde (laquelle témoigne d'un temps d'organisation psychotique de la personnalité) et qu'il nomme la position « glichro-carique. »

Le mode de traitement de la matière par Maria, quant à lui, ne relève pas de la phase symbiotique et est différent, puisqu'elle n'aplatit jamais la matière et roule frénétiquement les boudins, sur la table mais sous la paume de sa main sans jamais les écraser. Cette « technique » témoigne d'une forte angoisse de morcellement, et sur un plan psychopathologique, correspond à une organisation psychotique (très probablement schizophrénique, nous allons l'argumenter).

Il nous est parfois apparu que le cas de Maria constituait une illustration (malheureusement trop parfaite), de la phase « schizo-paranoïde » décrite par Mélanie Klein. *Clivage et idéalisation*

Il est aussi question à travers cette phase, de la destructivité propre à l'organisation psychotique, dans une réactualisation de la destructivité primaire. L'enfant attaque l'objet, mais c'est parce que ce dernier survit à sa destructivité qu'il peut ensuite devenir un objet total et que l'enfant pourra alors utiliser cet objet.

A cette phase, le sujet se situe dans la tridimensionnalité. En effet, pour Maria la matière est « roulée » sous la paume de sa main, elle ne l'aplatit jamais, il existe donc un volume. Elle peut néanmoins faire des retours en arrière lorsqu'elle écrase sous ses pieds sans s'en rendre compte certains de ses boudins (retour à la bidimensionnalité et l'adhésivité).

Si la forme d'Ernesto est néanmoins toujours une forme qui rassemble entre eux les petits morceaux émiettés, là où Maria est noyée au milieu de ses boudins éparpillés si le thérapeute n'intervient pas, celle de Maria laisse apparaître du vide entre les boudins (il ne s'agit par de colmatage, mais une fois de plus de morcellement). Cet espace vide est un espace supplémentaire pour la constitution de l'enveloppe psychique qui se présenterait comme temps précurseur au décolllement des deux feuillets.

Seul le contenant donné par le thérapeute à Maria pourra faire tenir ensemble les morceaux épars et diffus des sensations du sujet, les regrouper en un même lieu. Mais dans l'après-coup, il nous apparaîtra que maladroitement et involontairement, réunir les colombins épars dans un contenant pour elle est comme un « agir » contre-transférentiel, une manière de soustraire les formes produites à sa présence. Réunies dans un contenant sur les étagères, les formes lui échappent et nous ne lui permettons malheureusement pas de les regrouper elle-même. C'est-à-dire qu'à ce moment là, le thérapeute ne permettrait pas à Maria de constater que sa destructivité manifeste n'endommage pas l'objet, et ne lui permet donc aucune tentative de réparation.

Peut-être pourrions-nous aussi avancer que face à la recrudescence des angoisses de Maria qui plonge le thérapeute en plein désarroi, la caissette serait aussi une tentative du thérapeute pour « rassembler ses idées » pour continuer à faire des liens.

Maria présente des comportements d'automutilation, mais jamais à l'atelier. Mutilerait-elle la matière ? Cette dernière permettrait une première mise en suspens de ce mouvement d'attaque de sa peau ? Se mutiler, c'est se faire exister. Mutiler l'autre (la matière ?), c'est aussi le faire exister, mais à quel prix ?

Dans le cas de Maria tout se joue autour de cette notion de contenance, dans la tentative de lui permettre de restaurer un semblant de peau, laquelle est « écorchée vive » (cf. La séance au cours de laquelle je lui enveloppe le dos et les épaules dans mon châle et où elle s'endort). D'ailleurs, si elle s'endort, c'est certes parce qu'elle est épuisée, mais peut-être aussi commence-t-elle à se sentir en sécurité et peu à peu « bercée » par le groupe.

L'utilisation que Maria fait de la matière est tout de même assez différente de celles des autres membres du groupe. Cela vient essentiellement, selon nous, du fait que Maria présente une organisation psychotique.

A travers le modelage, la psychose se refléterait par un développement en « dents de scie » sur toute la durée de la prise en charge, comme si ce qui était « acquis » risquait à chaque fois de se perdre. Maria manifeste au début des comportements très archaïques (toute-puissance et destructivité), qu'elle « conservera » jusqu'à la fin, mais progressivement, elle se constitue un « fond psychique » avec une prise de conscience de la troisième dimension et de la contenance (constitution de l'enveloppe). Cela correspond au moment de rassemblement des boudins (et Maria nous dit alors que ce qu'elle désignait auparavant comme « Rive de Gier » (boudins morcelés), est devenu le quartier du Grand-Pont).

La psychose étant liée à une problématique du « rentrer dedans », pourrions-nous dire, (l'espace existe avec un intérieur et un extérieur déjà constitués), Maria semble accéder plus facilement que les autres à cette notion d'enveloppe. Lorsque l'autre commence à exister en tant que tel, les séparations deviennent souvent difficiles.

Sans intention d'insister sur des éléments morbides, souvenons-nous aussi que lorsque sa mère disparaît, Maria se laisse alors mourir.

Les actes symboliques repérés à cette étape sont désignés comme tel : déchiqueter ou mettre en pièces, disperser ou éparpiller, écraser ou étaler et laminer, enfin rassembler ou agglutiner.

A partir des cas d'Ernesto et de Maria, nous avançons les *formes sensorielles* suivantes : morceaux agglutinés, formes morcelées.

4.3.4 La forme réunifiée

L'étape suivante concerne le cas de Paul, qui pétrit, malaxe la matière, en sépare plusieurs morceaux pour les recoller ensemble, les assembler.

La *forme sensorielle* qui est alors une forme unifiée (parfois étouffante dans sa dimension de colmatage, dans sa forme « conglomérat »), témoigne d'une angoisse qui serait déjà plus élaborée, du côté de la séparation.

L'acte symbolique réside dans le jeu d'empilage des formes créées. La matière a la capacité à contenir les débordements pulsionnels de Paul. Ces jeux de manipulations permettront à la matière de prendre de la profondeur (en lien avec la dynamique groupale), lorsqu'il imprimera en profondeur à la surface de sa forme les traces de la chaîne en argent qu'il porte autour de son cou.

A travers la manipulation de la matière (et l'accompagnement des thérapeutes), on assiste à une certaine « libidinalisation » du sensoriel. Les manifestations de plaisir et déplaisir s'intensifient tout autant qu'elles semblent se spatialiser. Si elles menacent d'être débordantes, les thérapeutes et le groupe la régulent. Elles peuvent être adressées et partagées.

L'expression des mouvements pulsionnels s'extériorise de manière bruyante et s'apaise ensuite. Les tentatives de contrôle tout-puissant sur l'objet (exigences coléreuses), à cause de vécus d'anéantissements sont encore fréquentes. La capacité de l'objet (la matière) à maintenir l'investissement positif et surtout à maintenir du plaisir malgré les attaques est testée par le sujet.

Lorsque Paul refuse de s'asseoir à la table commune et qu'il attaque le cadre (coups de pieds dans la table, insultes), et qu'à la fin de la séance il se décide à venir nous rejoindre et exécute très vite un modelage, nous pourrions penser qu'il y a là une tentative de réparation.

C'est probablement à la suite de cela (il constate que l'objet n'est pas détruit), qu'il va manifester une grande sollicitude et un véritable « amour » de la matière (il est admiratif, la caresse, la fait caresser aux autres, partage son morceau de terre avec Ernesto).

La matière « prend corps » à travers les formes élaborées, et la présence « désordonnée » de Paul a trouvé une harmonie.

Les premières formes sont lisses et compactées à l'extrême. Les suivantes présentent des bosses, Paul relâche le serrage et « force moins ».

Il y a ensuite la forme qu'il enveloppe d'abord avec du scotch, puis avec de la terre blanche. Les dernières formes présentent des creux et des plis qu'il explore, elles sont à rattacher à l'espace tridimensionnel et à la possibilité nouvelle de vivre des éprouvés ayant trait à la séparation.

Dans la progression des formes de Paul dans le temps, il nous apparaît que les dernières contiendraient en elles-mêmes toutes celles des autres membres du groupe, toutes les étapes précédentes.

N'oublions pas aussi que Paul imite les thérapeutes (capacité identificatoire, de jeu).

Cette dernière forme (pli et creux), dit quelque chose d'un aboutissement, d'une enveloppe constituée, d'une fonction contenant introjectée.

Les *actes symboliques* repérés à travers l'évolution de Paul sont les suivants : envelopper, malaxer et pétrir, empiler, laisser des empreintes, plier, imiter.

Les *formes sensorielles* qui leurs sont associées sont : forme conglomérat, forme bosselée, forme creuse avec pli.

4.4 Prolongements

4.4.1 De la plaque de terre à une « histoire de peau » : à partir du cas de cas de Victor

L'étape suivante concerne la mise à plat de la matière et donc l'établissement d'une véritable enveloppe psychique (en résonance avec la phase symbiotique et l'angoisse de séparation). Nous étudierons ce moment particulier à partir du cas de Victor.

Victor était, aux débuts de notre pratique et lorsque nous l'avons rencontré, un jeune homme qui présentait « à bas bruits » des troubles autistiques. Il n'a jamais participé au groupe que nous présentons dans ce travail.

Néanmoins, plusieurs raisons nous amènent à parler de ce cas.

Tout d'abord, dans la rencontre (dans la même institution que celle dont il est question mais pris en charge sur un autre groupe détaché de celui où sont accueillies les personnes présentées jusqu'alors), il fut le premier patient qui nous a amenée à penser le dispositif de médiation par la terre. Il attirait notre attention, manifestait un besoin d'adhésivité dans la relation ainsi que des moments hallucinatoires où il semblait alors en proie à une grande souffrance (comme si les bruits de l'ambiance extérieure auxquels il pouvait s'accrocher de façon autosensuelle avaient le pouvoir de le pénétrer dans son corps et effracter tous ses sens). Nous trouvions alors Victor particulièrement « attachant », tout en même temps que nous refusions la relation symbiotique qu'il recherchait pour ne pas le mettre en difficulté.

C'est à partir de ce cas que nous est venue l'idée de la médiation.

En expérimentant avec son aide et sa participation les possibilités de ce médium (alors dans des conditions qui n'étaient pas celles décrites, c'est-à-dire en nous retrouvant de façon hebdomadaire autour d'un morceau de terre sans lieu d'assignation au début), c'est probablement lui qui nous a permis de découvrir les qualités symboligènes de la matière, et surtout, qui a suscité le désir d'aller plus loin dans la formalisation du dispositif. Mais aussi, si le cas de Victor nous permet une présentation qui pourrait sembler pousser plus loin l'élaboration clinique, c'est aussi quelque part en appui sur ce travail que celui avec des personnes « plus régressées » a pu être possible.

C'est donc et aussi parce que Victor a pu m'amener à un jeu de « faire semblant » et à éprouver à travers les balbutiements du dispositif toutes ses angoisses de séparation que ce travail a pu voir le jour...

Le travail thérapeutique avec Victor qui s'est déroulé sur plusieurs années n'est que très succinctement restitué ici (en effet, le matériel clinique livré est déjà dense), nous souhaitons surtout illustrer un moment particulier du travail avec la terre qui n'a pas été possible jusqu'alors. Nous invitons donc le lecteur curieux d'en savoir plus au sujet de Victor et de sa prise en charge à travers le récit plus dense et plus complet des séances en annexes.

Comme nous le verrons avec cette illustration, les étapes suivantes ont trait à une image du corps plus élaborée, en lien avec des angoisses elles aussi moins archaïques (bien que restant dans le champ des processus primaires) et correspondent à la possibilité d'enrouler la matière, d'en faire un objet contenant en trois dimensions.

La matière n'est alors plus seulement le prolongement du corps du sujet qui la manipule, elle peut aussi devenir le corps du thérapeute, pour ensuite venir figurer une forme à « plus que deux », véritable trace d'une individuation en train de naître.

La *phase symbiotique avec clivage horizontal de l'image du corps* décrite par G. Haag est marquée par une augmentation des preuves de spatialisation, une manipulation plus libre et individuée, la construction des membres inférieurs : par exemple explorer les creux et les bosses, transvaser ou mettre un morceau de matière dans un contenant, ce dont témoignera le cas de Victor.

L'*individuation* correspond à des manipulations un peu plus élaborées, reflet d'un espace psychique bien constitué (corps total) et d'une séparation possible : par exemple reconstituer ce qui a été détruit, faire un bonhomme ou faire semblant.

Les premières séances, ce n'est pas tant le matériel (la terre et les instruments) qui intéressent Victor, que de toucher chaque objet en me regardant l'air interrogatif comme en attente d'une réponse, ainsi que d'explorer chaque contenant : placards qu'il ouvre, poubelle qu'il fouille, jusqu'à mon sac à main si je ne l'arrêtais.

Outre les contenants, les surfaces semblent également source d'attraction pour lui. Il palpe, prend entre ses doigts au dessus du vide pour, semble-t-il, tester l'épaisseur, la consistance, le poids des choses plates.

Les premières séances seront marquées par l'exploration de l'espace avant qu'il puisse prendre place à la table. C'est aussi un peu comme pour vérifier ce qui aurait pu changer entre chaque séance. Les premiers contacts avec la terre seront marqués par des allers et venues de sa chaise au lavabo pour se laver les mains. Je le laisse faire. Dès qu'il revient, il touche à nouveau la terre.

La matière l'attire sensoriellement et provoque en même temps un intense dégoût, voire parfois une menace d'engloutissement. Mais peu à peu, et sous mon regard, le contact avec la terre va devenir un moment de jubilation intense pour Victor.

Lorsqu'il touche la terre, cela produit chez lui un état de grande euphorie, mais l'excitation déclenchée frise la menace d'engloutissement : il rit au départ puis très vite regarde horrifié les traces de la terre sur ses mains et cherche à s'en débarrasser. Le contact avec la matière semble bien également réactiver des perceptions hallucinatoires, car il manifeste alors des « gestes de parasitage », comme chassant des bras autour de sa tête des mouches qui le gêneraient, manifeste des attitudes d'écoute en murmurant à voix

basse des paroles incompréhensibles. Il va alors se laver les mains, puis revient auprès de la matière, l'air enjoué.

Après quelques mois au cours desquels sa présence se résume aux séquences d'exploration des espaces contenant (avec retour à mon regard, toujours) ainsi qu'au rythme des va et vient au lavabo (qui se trouve à l'extérieur de l'atelier), et où il ne fait rien d'autre qu'explorer, toucher et mettre en scène le dedans-dehors, il découvre que les instruments mis à disposition pourraient lui permettre de travailler la matière sans trop la toucher. Son objet favori sera le rouleau à pâtisserie.

Il réalise une mise à plat de la terre. Il prend le morceau initial que je lui présente, s'empare du rouleau dans une attitude jubilatoire, et étale la terre sur la planchette. Il ne la pétrit pas.

Parfois la plaque de terre déborde de la planchette sur la table. Il en coupe les morceaux qui dépassent à l'aide d'une petite truelle et met au rebut les morceaux découpés.

Il obtient alors une plaque de terre lisse. Il semble fasciné par cette forme, et très délicatement, il l'effleure, me regarde, puis la caresse, puis me regarde de nouveau. Parfois cet échange de regards s'accompagne de sourire, et même de mots, il me dit en chuchotant : « *c'est doux ça !* »

Au fil du temps, le moment de la mise à plat avec le rouleau semble le plonger dans un mouvement autosensuel, il est comme en osmose avec la matière sur laquelle il peut exercer son emprise. Au début, il est dans un état d'excitation un peu maniaque. Le moment auquel il s'empare du rouleau semble lui permettre de se raccrocher à un objet dur qui lui permettant de maîtriser les angoisses en lien avec la matière, de la dompter.

Le temps de séparation est difficile pour Victor qui se montre avec moi de plus en plus adhésif et dans une grande sollicitude. Il apprécie particulièrement de partager le temps de rangement et de nettoyage qui deviendra un rituel permettant la séparation, ainsi qu'un temps de réorganisation psychique, de maîtrise de l'espace.

Il souhaite ranger dans un carton les plaques qui ont séché et qu'il peindra en les ensevelissant sous de multiples couches de peinture (couleur unique). A chaque début ou fin de séance, il a besoin de vérifier le contenu du carton (ces plaques sont-elles un morceau de nous sur lequel il exerce un contrôle omnipotent ?)

Un jour, alors qu'il arrive à l'atelier, j'installe le matériel, j'ai le dos tourné, Victor prend mon tablier et l'enfile (ce tablier est différent de celui des autres). Lorsque je le vois, il rit aux éclats, esquisse quelques petits pas de danse et tourne sur lui-même, puis quitte le tablier et le repose, me regardant intensément comme un enfant qui attend la réponse pour vérifier qu'il n'a pas fait une bêtise. Surprise et attendrie par cette capacité de jeu, je lui dis que, peut-être, il essaie de m'imiter ou bien encore « d'être dans ma peau ? » Il rit alors aux éclats. A partir de là va se développer une intense relation symbiotique entre nous.

Au bout d'un certain temps, lors d'une séance au cours de laquelle il réalise une plaque, son regard est attiré par les petits pots en verre qui servent pour la peinture. Il en prend un et enroule la plaque de terre autour. Il semble très content du résultat obtenu. Je sais qu'en séchant la terre va se fissurer, mais je décide, non sans appréhension, de l'en laisser faire l'expérience à la séance suivante. En effet, l'enveloppe de terre s'est fissurée et est tombée en morceaux. Il est déçu, et met tout à la poubelle, se remet à chasser les mouches invisibles autour de lui. Je lui donne une explication de cette enveloppe en morceaux, lui précisant que j'ai bien entendu qu'il voulait faire un objet qui contient, et sans lui indiquer comment, je lui dis qu'il est possible de le faire autrement.

Il n'essaie pas, mais je décide de garder en tête cet élément, d'être patiente et de continuer à être le témoin des plaques qu'il continue d'ensevelir sous les couches de peinture lorsqu'elles sont sèches. Ces plaques sont-elles le signe d'un fantasme de peau commune avec le thérapeute ?

Réalisant une nouvelle plaque, il s'empare d'un ustensile qui se trouve sur la table dans un pot devant lui. Il s'agit d'un genre de poinçon qui permet de faire des trous ou bien de dessiner des formes sur la terre. Il inscrit alors ses initiales sur la plaque.

Alors subitement, la plaque qui semblait ne pas avoir de limites définies obtient des contours du fait de cette inscription en son centre.

Une surface d'inscription vient d'être mise à jour. La plaque ne contient rien puisqu'elle est plate mais nous y voyons là un début de différenciation avec la matière (et par répercussion avec ses objets internes), le dégagement possible d'un fond pour la figuration.

C'est peut-être le rythme retrouvé dans sa manière de faire à l'identique au début (rythme du premier contenant) en lien avec la relation thérapeutique qui lui a permis de faire cette expérience.

La limite, les contours et un premier fond pour la représentation viennent d'être « trouvés-crés ». La profondeur comme telle n'est pas encore trouvée, elle est peut-être localisée du côté de l'objet.

Alors, comment permettre à Victor, qui, jusqu'à maintenant ne se vivait que dans le prolongement de la peau de l'autre et dans une identification adhésive, d'aller un peu plus loin, vers une identification projective ?

Mais vivre la profondeur, c'est se détacher de l'identification adhésive, de l'espace bidimensionnel pour aller vers l'identification projective. Si cela signifie l'opportunité de la différenciation, d'une moindre dépendance à l'autre, cela signifie aussi qu'il en va d'un travail de perte et des angoisses qui l'accompagnent.

Le travail avec Victor sera ainsi marqué par des avancées (dont nous verrons plus loin les possibilités), mais aussi des retours en arrière. Comme pour me signifier qu'il ne faut pas aller trop vite, pour ne pas trop vite se séparer. Les retours en arrière se traduisent par la fabrication de plaques sans inscriptions, qu'il décidera de laisser « nues », qu'il refusera de peindre.

Deux années plus tard, les plaques se multiplient et remplissent des cartons dans lesquels nous les mettons à l'abri et que Victor me demande souvent de rouvrir en fin de séance...

Puis un jour Victor qui cherche désespérément à enrouler la plaque autour des pots et ustensiles rencontrés au gré des errances de son regard décide d'enrouler la plaque sur elle-même, de faire se rejoindre les bords. Il obtient ainsi une forme cylindrique, creuse en son intérieur, mais sans fond.

Il obtient alors, sans le fond, la forme qu'il cherchait depuis longtemps. Il est à la fois content mais me montre, dépité, les trous à chaque extrémité. Je l'encourage à chercher encore...

Cette nouvelle forme se répète sur de nombreuses séances.

Encore quelques mois plus tard, Victor décide de faire un pli avec la terre à une des extrémités de la forme. La béance se trouve donc bouchée d'un côté.

Il y a une ouverture, un contenant, qui se termine par un pli. La forme ne peut pour le moment tenir debout. Mais quelle joie, pour Victor !

Encore des mois plus tard, il perfectionne la forme du pli qui fait que petit à petit les formes tiennent debout, se dressent face au réel qu'elles peuvent désormais affronter.

Mieux, alors que les formes tiennent debout et qu'il est mécontent des jours qui apparaissent néanmoins aux jointures, il utilisera spontanément la barbotine pour coller les bords.

A partir de ce moment, les jeux de peau commune entre nous s'espaceront, et Victor m'invitera à plusieurs débuts de séances à un jeu de cache-cache (il se cache derrière le rideau, derrière les portes...).

La dernière forme créée est une plaque roulée en forme de cône, dont les bords sont collés avec de la barbotine. La forme créée m'évoque un coquillage. Alors qu'il me la tend, je l'approche de mon oreille et me surprends à lui dire spontanément : « *et figurez-vous qu'on y entend le bruit de la mer !* »

Ce cas relate comment à partir de la bidimensionnalité et de l'identification adhésive nous sommes parvenus au fil du temps à une étape d'individuation avec la possibilité d'un travail de séparation. Cela suppose le passage par un temps d'identification projective (dont Victor n'est pas complètement dégagé), un passage par la tridimensionnalité pour qu'un Moi-peau apparaisse, lentement, après un fantasme de peau commune.

Didier Anzieu souligne qu'avant la constitution du fantasme de peau-commune, le psychisme du nouveau-né est dominé par un fantasme intra-utérin, qui nie la naissance et qui exprime le désir propre au narcissisme primaire d'un retour au sein maternel, fantasme d'inclusion réciproque, de fusion narcissique primaire dans laquelle il entraîne plus ou moins sa mère elle-même vidée par la naissance du fœtus qu'elle portait.

Le fantasme de peau-commune à la mère et l'enfant figure une interface, la mère et l'enfant se situant de part et d'autre de cette interface. La peau commune les tient attachés ensemble, mais selon une symétrie qui ébauche leur séparation à venir. Cette peau commune, en les branchant l'un sur l'autre, assure entre les deux partenaires une communication sans intermédiaire, une empathie réciproque, une identification adhésive : écran unique qui entre en résonance aux sensations, aux affects, aux images mentales, aux rythmes vitaux des deux. L'interface transforme le fonctionnement psychique en système de plus en plus ouvert, qui achemine la mère et l'enfant vers des fonctionnements de plus en plus séparés. Mais l'interface maintient les deux partenaires dans une dépendance symbiotique mutuelle. L'étape suivante requiert l'effacement de cette peau commune et la reconnaissance que chacun a sa propre peau et son propre Moi, ce qui ne s'effectue pas sans résistance ni douleur (fantasme de peau arrachée, volée). Nous pourrions situer dans le cas de Victor le temps de peau-commune entre les temps d'osmose avec la terre où il reconstitue par la plaque une seconde peau à valeur de carapace autistique, et celui des limites éprouvées (inscription des initiales) et ensuite de l'introjection de la fonction contenante à travers le cône produit.

La relation d'objet repose sur l'identification adhésive (D. Meltzer, 1975). Le Soi, encore mal distingué du Moi, est éprouvé comme surface sensible, qui permet la constitution d'un espace interne distinct de l'espace externe. L'espace psychique est bidimensionnel. Meltzer indique :

« La signification des objets y est expérimentée comme inséparable des qualités sensuelles que l'on peut percevoir à leur surface. »

Victor se situe sur un registre intermédiaire entre la position autistique bidimensionnelle (qui tend à une identité de surface, dans l'adhésivité) et le registre symbiotique tridimensionnel (en lien avec l'identification projective).

Victor tente par ses plaques de nier la distance par des collages (véritables placages) mais au fur et à mesure des séances, commencent à apparaître des formes plus spécifiques dans le mouvement (tentative de creux). On passe d'une relation fusionnelle à la recherche d'une relation « en écho » (au sens de D. Stern, 1989). Victor plonge son regard dans le mien, me fixe et s'en détourne, répétitivement, dans un jeu de « lâchage » et de « retrouvailles » du regard à deux.

Avant de parvenir à un temps « d'individuation », on remarque qu'une recrudescence des stéréotypies et troubles autistiques est nécessaire. Il oscille à la charnière entre bi et tridimensionnalité et l'on constate qu'il retravaille en quelque sorte *la consolidation de la première peau* avant l'accès à la *phase symbiotique*.

Il a parfois des moments d'absence, de *démantèlement*. Si le thérapeute s'approche alors, lui touche le dos, il semble, sans effort ni drame, reprendre contact avec la réalité. Mais il a fallu aller le chercher du côté de sa peau, de l'identité adhésive pour le rejoindre et le ramener vers la vie de l'échange. Cette reprise de contact peut aussi s'effectuer par le biais de la plaque de terre.

Acte symbolique : caresser, envelopper, plier, coller formes sensorielles : plaque-peau, forme conique, contenant.

4.4.2 Une tête pour deux : du magma de la fusion au modelage de la séparation, à partir du cas d'Elsa

4.4.2.1 Présentation du cas d'Elsa

Un tout dernier récit clinique nous permettra d'aller encore un peu plus loin dans le travail de nos hypothèses, tout en restant dans le champ des problématiques archaïques décrites jusqu'alors.

Cette vignette clinique relate brièvement un peu plus de six mois d'une prise en charge individuelle hebdomadaire, avec une adolescente de 16 ans, Elsa, rencontrée dans une institution pour adolescents dans laquelle j'exerce (il s'agit d'un Institut Médico Educatif qui accueille une population d'enfants et adolescents porteurs d'une déficience intellectuelle associée à des troubles envahissants du développement).

C'est l'éducatrice référente d'Elsa, qui, dans un premier temps m'interpelle à son sujet.

Elsa se présente sous une allure « très déficitaire », lente et passive, alors qu'à d'autres moments, elle est très présente dans le groupe et témoigne d'une personnalité riche. Elle traverse aussi des moments de régression, au début interprétés comme « réactionnels » à des situations où quelque chose la met en difficulté (elle laisse alors choir une moitié latérale de son corps, se met à baver, l'air hagard, et marmonne des mots incompréhensibles).

A d'autres moments, elle se présente « droite », attentive et dans l'échange, communique en utilisant la parole. La progression d'Elsa oscille à travers des cycles : temps pendant lesquels elle fait des progrès fulgurants et s'épanouit, et d'autres où elle « régresse » et semble attaquer et mettre en péril le lien établi (souvent nous rencontrons alors sa mère et cela a pour effet de faire « repartir » Elsa). Le lien avec sa mère est très important. Elsa est dans une relation très fusionnelle avec elle.

Par ailleurs, et c'est aussi ce qui nous intéresse, l'équipe éducative s'interroge sur certaines situations qui déclenchent des moments de panique totale, Elsa ne pouvant alors plus rien faire, s'immobilise tétanisée dans l'espace, tremble de tout son corps, le visage livide et comme exsangue. On ne sait pas ce qui déclenche ces états de panique. Les éducateurs se demandent si elle « joue un jeu », mais Elsa semble réellement subir ces états de panique.

A une certaine période, c'était lorsqu'elle entendait la voix d'une certaine chanteuse dont il ne fallait même plus prononcer le nom. A d'autres, c'était lorsqu'à table on sortait le pot de moutarde (un contenant en plastique avec un gros bouchon à son extrémité, qui produit un bruit très caractéristique lorsqu'on presse le tube pour faire sortir la moutarde). Si ce bruit fait beaucoup rire certains adolescents qui sont encore accrochés à certains jeux d'enfants, parce que « ça fait prout », Elsa quant à elle semble redouter ce bruit qui la met alors dans un état qui la prive de son repas (elle tremble alors de tout son corps, devient blanche et plus aucune parole ne semble l'atteindre). Désormais, le groupe tout entier se met à chanter lorsque quelqu'un se sert de la moutarde, pour qu'elle n'entende pas le bruit redouté !

Après avoir réfuté une forme possible d'épilepsie à laquelle ces états nous faisaient penser, j'établissais l'hypothèse que c'était un bruit ou en tout cas un vécu d'ordre perceptif et sensoriel qui semblait plonger Elsa dans cet état de tétanie (pour l'avoir constaté, elle devient alors véritablement catatonique), le bruit faisant peut-être resurgir un éprouvé ayant trait à un événement catastrophique.

Les parents d'Elsa que nous rencontrerons nous décriront son parcours : classe maternelle, hôpital de jour puis scolarisation en CLISS avec une prise en charge en SESSAD. La mère relate de mauvais souvenirs de l'hôpital de jour où, selon elle, la famille a été peu ou mal informée quant aux troubles d'Elsa. La mère d'Elsa peut néanmoins raconter que, lorsque le médecin pédopsychiatre recevait le couple parental, Elsa se mettait alors à hurler en disant : « *Faut pas qu'on parle !* », comme pour empêcher ou attaquer le lien.

La mère fait l'hypothèse qu'un vaccin serait à l'origine du retard psychomoteur d'Elsa.

La prise en charge en CLISS se solde sur un vécu d'échec intense pour Elsa, qui s'est alors comme figée défensivement dans un aspect déficitaire.

Nous relevons un autre élément important : les parents mentionnent également, au sujet des moments de « blocage » qu'elle manifeste et dont ils ignorent eux aussi la cause, qu'à une certaine période, monter en voiture la rendait complètement paniquée (elle disait alors avoir « peur du vide »), et qu'il fallait verrouiller les portières du véhicule pour qu'elle ne tente pas de descendre lorsque la voiture était en marche.

C'est à partir de ces données qui m'intriguent, ainsi que de la demande des éducateurs, que je propose à Elsa de nous rencontrer. Elle accepte très volontiers de me suivre dans le bureau, et manifeste même une excitation certaine.

Pendant plusieurs séances, elle me montre un aspect d'elle très régressé, en rajoute sur le versant déficitaire, semble tester jusqu'où elle peut aller avant que je (la) « laisse tomber ». Elle s'avachit, bave sur le bureau et me regarde hagarde, la bouche grande ouverte. Je ne comprends rien des mots qu'elle essaie alors de m'adresser, formant parfois des bulles de salive au creux de sa bouche. Souvent je suis prise en séance d'une irrépressible envie de m'endormir...

Mais pourtant, je ne crois pas un seul instant à l'ampleur du déficit qu'elle me présente et devine qu'Elsa est « très forte » pour attaquer le cadre proposé et manifester une grande

destructivité. Elle tenterait de se faire passer pour « une bonne débile », mais il m'apparaît très vite que nous avons à faire avec une structure psychotique, qui va nous donner « du fil à retordre. »

Nous l'avons souligné, le parcours institutionnel d'Elsa a été marqué jusqu'à présent par un fort sentiment d'échec. Dès qu'on la sollicite pour une performance cognitive ou afin de réaliser quelque chose susceptible de la mettre en difficulté, elle se braque et devient comme une poupée de chiffon, se retire de la relation.

Néanmoins, je notais deux éléments.

Le premier a trait à la manière dont elle se redresse et se tonifie lorsque je lui propose de dessiner. Ses dessins sont toujours les mêmes, très colorés et assez gracieux, bien que le contenu ne soit pas figuratif. Elle prend les crayons de couleurs un par un et trace, jusqu'à ce que le contenu du pot à crayons soit épuisé, des lignes de couleurs différentes qui s'enchevêtrent ou filent tout droit, et dont elle dit, lorsque je lui demande ce que cela pourrait représenter : « *C'est une route !* » Saisissant cette proposition, je teste sa capacité à jouer, à prendre une forme pour autre, et rétorque : « *C'est une route, qui pourrait partir de toi pour mener jusqu'à moi. Ou inversement, dans l'autre sens. Nous pourrions peut-être nous rencontrer à mi-chemin ?* »

Si elle s'empare de cette proposition qui l'amuse, Elsa invente alors des accidents qui nous barrent la route, de la neige et des tempêtes, illustrant en quelque sorte « en direct » son mode de relation à l'objet et le sort qu'elle réserve à ceux qui tentent d'entrer en relation avec elle. Quand bien-même j'invente à mon tour des chasse-neige, des hélicoptères « remplis de gens qui ont vocation à retrouver et sauver les ensevelis et les accidentés », des possibilités à la manière du petit poucet de retrouver notre chemin en laissant des traces, Elsa sombre à nouveau dans le tableau déficitaire et bave sur ses dessins, retombant dans l'inertie et m'épuisant. A sa destructivité et sa toute-puissance, je ne peux que lutter dans un élan contre-transférentiel « maniaque » à mon tour (les hélicoptères, les gens « qui sauvent », etc.)

Le deuxième élément qui attire mon attention, est qu'Elsa joue souvent à mettre ses doigts dans deux trous du bureau qui sont de part et d'autre d'elle, destinés au passage de fils électriques (d'ordinateur entre autres), qui sont vides. Lorsqu'elle enfonce ses doigts fins dans ces trous, son corps se redresse. Lorsque je relève qu'elle à l'air de s'amuser avec ces trous, elle me dit : « *Je pourrais bien me faire mal...* ». Ce jeu d'exploration m'intrigue.

Mais les séances se suivent et semblent toutes se ressembler.

Si mon « illusion thérapeutique » en prend un coup, au moins ai-je « calmé » les élans salvateurs des « urgentistes de l'hélicoptère. » Mais un peu comme après la tempête de neige, le paysage de notre relation devient peu à peu aride et dévasté, j'ai peur de laisser la psychose chroniciser cette relation (est-ce pour pouvoir contourner ce risque que les éducateurs me l'adressent ?) Elsa aurait-elle besoin de « désespérer quelqu'un » pour pouvoir se montrer vivante ailleurs ?

Je ne perds pas espoir (il y a forcément encore quelqu'un sous les décombres qui essaie de survivre), nous avons seulement besoin d'un nouveau souffle.

La lourdeur de ce matériel me laisse à penser que le dispositif n'est peut-être pas adapté, et qu'une matière à modeler pourrait peut-être bien aider Elsa à se redresser, à expérimenter sa destructivité et à mon tour d'y répondre mieux que ne le feraient les dessins qui se succèdent et se ressemblent. J'aurais en quelque sorte besoin d'un matériel « moins plat » et qui me permettrait de me passer un peu plus du verbal car si dans mon contre-

transfert je lui parle, la mise en mots fait déjà appel à quelque chose de presque trop construit et à des défenses qui m'apparaissent presque « prématurées » et donc rigides me concernant. Il me fallait un médium qui me permettrait de partager sa tempête sans me faire engoutir, « sans faire appel aux urgentistes.»

L'atelier terre décrit avec les adultes étant géographiquement proche (l'institution pour les adolescents est située dans une partie à l'écart du bâtiment de celle qui accueille les adultes), je fais part à Elsa de l'existence de cet atelier et lui propose de le visiter.

Elle est d'accord, et se montre même très excitée à cette idée.

Mais il faut traverser un long couloir qu'elle ne connaît pas, et surtout descendre des escaliers qu'elle n'a jamais empruntés. Elsa se tétanise en haut des marches, refusant de descendre, même avec le soutien de mon bras et celui de la rampe.

Je n'insiste pas, lui suggère tout de même d'y réfléchir et réitère la semaine suivante ma proposition, empruntant cette fois-ci un autre escalier extérieur qu'elle connaît. Elsa accepte alors volontiers de me suivre, curieuse et « trottinant » derrière moi. Dans ces moments d'excitation, elle « trottine » réellement dans l'allure de son pas, mais penchée en avant, comme si les deux moitiés de son corps (membres inférieurs et haut du corps) semblaient alors hypertoniques et mal coordonnées, presque dissociées. Ceci me fait tout à fait penser au *clivage horizontal de l'image du corps* que décrivent G. Haag et ses collaboratrices comme un moment de *la phase symbiotique* (1995), mais aussi la *dissociation de l'image du corps* (G. Pankow, 1969).

Lorsqu'elle pénètre dans l'atelier, Elsa observe les modelages présents dans la pièce. Rien n'échappe à son regard qui revient constamment au mien. Alors, elle s'exclame : « *C'est magnifique Béatrice!* »

Rendez-vous est donc pris pour une première séance la semaine suivante.

En introduction au récit des séances et à l'élaboration de ce travail, je souhaite préciser quelques éléments au sujet de la personnalité d'Elsa.

A relire le matériel clinique sélectionné, celui-ci m'apparaît « remodelé » par effet contre-transférentiel (si Elsa a pu dire qu'elle trouvait « magnifique » ce qu'elle rencontrait, il m'est apparu en retour et en miroir que le dispositif semblait « être fait pour elle »).

Elsa est très lente la plupart du temps, cet élément retentissant peu dans mes observations (mais la matière terre a le pouvoir de la mobiliser).

Par exemple, pour enfiler sa blouse à l'atelier, si je ne l'aide pas (et donc finalement je l'habille, l'enveloppe), elle peut rester avec une moitié de blouse enfilée sur un seul bras ou à l'envers (le haut prenant alors la place du bas, ou le devant celle du derrière dans un mouvement de confusion totale), les bras ballants et le regard perdu au milieu de l'atelier plus de dix minutes (alors qu'elle semble savoir comment le faire), son aspect mal coordonné sur le plan psychomoteur avec cette notion de *clivage horizontal de l'image du corps* semblant l'en empêcher.

Mais Elsa est étonnante. Dans la relation duelle, elle se révèle consistante, voire « très entière », pertinente et parfois cruelle.

Elsa est dotée d'un humour « tranchant » et très adapté, comme nous le verrons dans les propos qu'elle adresse au thérapeute, mais surtout sa souffrance est très authentique et elle pourra l'exprimer et y trouver une résonance au sein du dispositif.

Elsa est très attachante, quand bien même elle rejoue dans des mouvements abandonniques et destructeurs à tester la permanence du cadre, cherchant à se faire

« lâcher par son objet de peur qu'on la lâche », mettant parfois à rude épreuve la patience de l'autre.

Elle est toute aussi éteinte à certains moments, proche alors d'une vie presque « végétative », qu'elle peut se montrer « volcanique » dans ses moments de colère où resurgit son être, mais prise alors aussi dans les méandres de ses conflits très archaïques, essentiellement celui du dégagement de l'objet primaire.

Ainsi, le récit des séances, à le relire, m'apparaît rendre compte d'une jeune fille très vivante, et qui correspond bien à la personnalité d'Elsa. Néanmoins, pour en arriver à ce qui est relaté, nous avons traversé des moments bien plus arides, parfois proches de la catatonie.

Je présente en effet Elsa comme quelqu'un qui a recours au verbal (ce qui n'était pas le cas des autres patients), mais souvent lorsque je la cite, il faut prendre en compte que j'effectue au préalable une « traduction » du message qu'elle tente de m'adresser (car la plupart du temps, Elsa articule très mal). Dans des moments forts de la relation, ou lorsqu'elle est en colère, les mots sont bien articulés et ses dires bien compréhensibles.

Partons maintenant à la rencontre d'Elsa.

Nous condensons le matériel clinique à travers la restitution de 10 séances.

4.4.2.2 Elsa, le modelage et le thérapeute

Séance 1. *Le coup de poing* ou comment Elsa s'empare du dispositif

Elsa est très excitée, il faut que je l'aide à revêtir le tablier (au fil du temps nous privilégierons une blouse pour mieux protéger ses vêtements, car Elsa aura grand plaisir à se salir).

Nous sommes positionnées en face à face de part et d'autre de la table. Nous avons chacune en face de nous une planchette de bois et un morceau de terre.

Elsa s'empare de suite du morceau de terre alloué et le frappe tout entier et violemment contre la planchette sur la table. Cela produit un bruit fort et qui l'intrigue. Le regard interrogatif qu'elle m'adresse semble me demander si elle peut brutaliser ainsi la matière.

Mon regard appuie son geste, elle recommence encore plus fort, au point que le morceau de terre qui se déforme se colle parfois à la planchette.

Alors, sans rien dire, je prends mon propre morceau de terre que je malaxais jusqu'alors, le soulève et le lâche sur la planchette, ce qui produit un nouveau bruit.

Elle sourit et fait de même. Nous répétons l'action chacune à notre tour, ce qui crée un écho. Elsa fait néanmoins choir à chaque fois d'un peu plus haut son morceau, intensifiant le geste et découvrant avec grande jubilation que cela produit beaucoup de bruit (qui ne lui fait pas peur probablement parce qu'il est partagé), en s'exclamant : « *Ah ! Ça fait du bruit, ça m'amuse !* »

Elle utilise toujours une seule de ses mains, indifféremment la droite ou la gauche, l'autre étant recroquevillée sous ou sur la table.

A force de laisser tomber sur la planchette le morceau de terre, il s'aplatit considérablement.

Elle m'interpelle beaucoup, et sur un mode qui semble mélanger les canaux sensoriels : « *T'as vu ce bruit ?* »

Puis je décide de la regarder faire toute seule. On dirait qu'elle joue en présence de l'autre (thérapeute), à « se faire peur » avec le bruit qui pourrait faire resurgir celui qui la pétrifie, tout en maîtrisant parfaitement ce bruit reproduit par la matière (il est même peut-être question d'emprise dans ce jeu).

Le morceau de terre initial commence néanmoins à se déliter et à se séparer en plusieurs bouts. Je lui signifie alors verbalement qu'elle doit tenter de rester « à l'intérieur de la surface de la planchette », afin de contenir, réguler émotionnellement et sensoriellement ce qui se déroule et l'excite beaucoup.

La laissant faire un moment, mais ressentant cette possibilité d'invitation au jeu, je confectionne sans rien dire une boule de terre que je fais rouler jusqu'à elle sur la table. Elle la prend dans sa main, la regarde, me regarde et dit alors spontanément : « *C'est Elsa et Béatrice !* »

Elsa doit alors probablement constater mon air un peu déconcerté par le fait qu'elle s'empare ainsi et aussi rapidement du dispositif.

Précédant une réaction de ma part, elle positionne la boule sur la planchette et d'un coup de poing, l'écrase.

Je lui demande si elle tente de « *nous écraser ?* », elle me répond d'un ton joyeux : « *Ouais, je t'écrase la tête !* » et pouffe de rire. Elle manifeste alors une hypertonicité dans les bras et met en pièces la boule en l'aplatissant encore plus sur la planche, accompagnant de cris d'excitation la manœuvre.

Séance 2. Une tête pour deux

Elsa manifeste toujours une excitation certaine pour me suivre jusqu'à l'atelier, mais s'agrippe à mon bras dans un lien fusionnel et particulièrement « musclé », prenant appui sur moi et me lestant d'une bonne partie du poids de son corps.

Elle frappe à nouveau le morceau de terre sur la planchette, c'est le bruit associé au rythme de son geste qui lui plaît.

Je confectionne de nouveau une boule que je lui envoie, elle l'écrase et me dit : « *J'ai cassé ta boule* », ce à quoi je réponds que : « *elle n'est pas cassée, tu l'as juste transformée en crêpe !* » J'écarte les bras, tourne la tête, et tente de « mimer une crêpe » (comme si j'étais « collée contre une surface plate, un mur »). Cela l'amuse, elle semble comprendre qu'une forme peut en représenter une autre et que nous pouvons jouer avec nos attitudes corporelles, « faire semblant », et qu'il existe une issue à sa destructivité.

Néanmoins nous resterons dans le plat, Elsa ne parvenant pas à pétrir ou malaxer la terre.

Puis, m'observant en train de modeler une autre boule, elle me demande : « *Tu m'as fait quoi ?* » (manifestant alors sa toute-puissance à travers cette dimension d'adresse, mais comprenant bien mon intention de réaliser quelque chose à son égard), je réponds : « *Cela pourrait être une tête... A qui appartient cette tête ?* » Elsa renchérit : « *C'est ma tête ! Une tête de courge !* » et elle rit.

Je dispose le modelage à mi-chemin entre nous deux, elle le prend, y inscrit de petits trous multiples avec ses ongles et dit en la contemplant : « *Des cheveux en pétard, pas de doute, je pense que c'est moi !* » (Elsa a en effet une coiffure très ébouriffée).

Puis elle rajoute : « *J'ai l'impression que tu vas éclater, ta tête va éclater* », et elle écrase alors le morceau de terre : « *Je te tape !* » Puis elle ajoute : « *Ma tête elle est explosée,*

je crois bien...c'est cassé la terre, ça me met en colère ! J'ai envie d'écrabouiller ma tête contre la tienne ! »

Séance 3 : Elsa se « met dans la boue »

Malgré les deux semaines d'absence dues aux vacances, Elsa reconnaît bien les deux modelages précédents sur la table et dit : « *Je t'ai cassé la tête, je me suis cassée, cassée en deux.* »

Elle les jette sur la table et constate que la terre séchée produit un autre bruit que lorsqu'elle est molle. L'un des modelages tombe dans un des bols de barbotine, elle le récupère en y plongeant la main et découvre alors la barbotine avec ses grains de terre chamottée. Elle y tempe complètement sa main, s'exclamant : « *Beurk, c'est dégueulasse !* », mais elle rit beaucoup en même temps.

Sur la planchette, il y aura ensuite une confusion mélangeant les trois états de la matière : boueuse de la barbotine, molle du morceau du jour et sèche du modelage de la séance précédente. Elsa me demande « ce que vont dire ses parents de ses mains sales », je lui réponds que dans ce cadre particulier, « *on a le droit de se salir les mains, que nous irons ensuite nous les laver.* » Ravie de cette autorisation formulée de transgresser cet interdit de se salir, elle va se lancer dans un jeu de tout-petit qui va la faire jubiler littéralement, mais qu'il faudra aussi contenir, car cette régression s'accompagnera d'un mouvement d'excitation tout à fait maniaque.

Elle commence par reprendre son jeu en trempant ses doigts dans la barbotine qu'elle fait gicler, disant en rigolant : « *Ah ! Quelle horreur ! J'ai les mains sales, c'est horrible !* » Puis : « *Ca m'amuse, ça m'amuse, t'as vu j'ai sali la table, qui c'est qui va nettoyer ?* » (Elsa sait très bien que c'est moi qui vais nettoyer). Elle trempe sa main dans la barbotine, ferme son poing au-dessus du bol pour constater qu'il en coule un jus épais et marron : « *Dégueulasse, c'est horrible, quelle horreur !* » me dit-elle dans un mouvement d'euphorie manifeste.

Elle utilise alors pour la première fois ses deux mains : l'une trempe dans la barbotine, l'autre frappe en rythme sur la planchette en bois le modelage de terre sèche à grands bruits. Une main dans la substance molle, l'autre sur la substance dure. Le haut de son corps (dos et buste) est droit comme jamais.

Puis son regard est attiré par les bols d'eau, elle y met la main et me dit, découvrant que l'eau dilue les traces de terre sur ses mains : « *T'as vu, ça part !* »

Elle se lève pour plonger ses mains et les rincer dans une bassine d'eau propre sur la table (il n'y a pas de point d'eau dans l'atelier).

Ensuite, elle se livre à un jeu qui va de la barbotine au bol d'eau, puis à la cuvette, dont elle fait gicler l'eau en s'amusant (on dirait vraiment un tout-petit qui découvre de nouvelles sensations dans l'eau et barbotte).

Puis, elle fait le tour de la table (s'emparant ainsi aussi de l'espace), prend dans les bols de barbotine de la matière à pleines mains, qu'elle plonge dans la cuvette. Le tempo du jeu s'accélère (je ne la connaissais pas si tonique dans ses déplacements), les quantités de barbotine déplacées et saisies à pleines mains sont de plus en plus importantes, ça gicle de partout. Il faut alors réguler, car l'excitation menace de la diluer à son tour. Elle répond : « *Ouais, t'as raison, je me fais plaisir, mais je voudrai pas me salir !* »

On aurait dit un instant une petite fille qui tente de construire-déconstruire des châteaux de sable...

Puis vient la fin de la séance, je lui demande de se rasseoir à la table un moment pour faire retomber l'excitation et j'ose lui demander ce qu'elle a pensé de cette séance. Elle me répond : « *Y se passe rien !* », puis après un court instant elle dit : « *Je me mets dans la boue.* »

Séance 4 : le jeu de lancer de la boule

Elsa frappe sur la planchette le morceau de terre avec énergie, cherchant visiblement à retrouver l'excitation des séances précédentes. Je lui dis que si c'est « drôle et amusant de faire du bruit », on peut aussi « faire doucement » et avoir d'autres sensations, ayant l'intuition qu'il faut maintenant amener un peu plus de nuances et réguler à travers la relation les excitations précédentes.

Je remarque que lorsqu'elle s'empare de la terre, elle ne bave plus.

Le morceau devient à nouveau tout aplati (la notion de « nuance » était un peu prématurée), puis se fissure et plusieurs morceaux se séparent.

Je prends le risque de lui demander de rassembler les morceaux, afin de tester sa capacité à « réunir. » Elle dit, sur le ton de la colère : « *Non, j'peux pas, j'y arriverai pas !* » J'adopte alors une attitude un peu plus en retrait. Ma demande était maladroite et prématurée, il fallait attendre de voir si elle y parviendrait seule, laisser faire le médium malléable. Mécontente, Elsa me dit : « *De toute façon, j'ai mal au ventre.* » Elle se met alors dans une attitude d'opposition passive (provoquée par ma demande), met sa tête entre ses mains, s'avachit sur la table et marmonne des mots incompréhensibles.

Je patiente, puis confectionne une boule de terre que je fais rouler sur la table jusqu'à elle et qui heurte son bras. Elsa relève la tête, sourit, réceptionne le modelage et le contact semble se rétablir. Nous nous faisons alors rouler la boule de l'une à l'autre, puis elle décide de la lancer en l'air, de me la lancer et ainsi de suite. Ce jeu l'excite beaucoup. Lorsqu'elle réceptionne la boule, c'est dans un mouvement d'hypercontraction de ses bras, presque accompagné de spasmes (elle retient sa respiration), témoignant de l'excitation à l'œuvre.

Puis elle se lève et joue seule sous mon regard à lancer puis réceptionner la boule en l'air dans l'espace de l'atelier.

Séance 5 : jouer à attaquer

Elsa fait référence au jeu de la boule de la séance précédente qu'elle répète, mais cette fois-ci m'invite à partager avec elle le jeu de lancer, debout dans l'espace de l'atelier.

Avant la fin de la séance, alors que nous nous asseyons à la table, elle prend la boule et y plante brutalement un poinçon qu'elle retire à plusieurs reprises en disant : « *Tiens ! Prends ça !* » comme si elle l'attaquait.

Séance 6. Différencier les états de la matière : un premier pas dans la configuration de ses états d'âme ?

Ce sera de nouveau, après le moment rituel où elle frappe le morceau de terre sur la planche, un temps de mélange des états différents de la matière, mais cette fois-ci en y incorporant des ustensiles.

Elsa commence par caresser son morceau de terre aplati d'une main en trempant l'autre main dans le bol de barbotine. Ensuite, avec ses mains, elle recouvre de barbotine le morceau qui se trouve alors enseveli. Elle fait rouler dessus le rouleau à pâtisserie. Ce

dernier se recouvre de barbotine. Elle rajoute encore de la barbotine et tente d'enfoncer les poignées du rouleau dans la forme-magma obtenue.

Il me semble alors qu'elle tente de différencier le dur et le mou.

Puis elle pose le rouleau, et frappe sur le modelage-magma avec ses mains à plat, ce qui l'amuse, ça fait un bruit de « floc-floc », ça gicle... Elle rit aux éclats.

Elle entreprend alors de donner des coups de poings à la forme, ce qui provoque un genre d'explosion, comme un volcan en éruption.

Au début, je me contente de border le jeu par le regard et les mots, mais rapidement et lorsqu'elle m'éclabousse de barbotine, j'ai le sentiment désagréable d'être attaquée, mais aussi le témoin d'une scène de grande régression qui pourrait avoir un effet pervers en encourageant ce jeu aux consonances anales. Quand bien même la voir ainsi « s'éclater » dans l'expression spontanée pourrait avoir un caractère encourageant, quand on connaît l'apathie dont elle est capable, il ne faudrait pas qu'Elsa « s'éclate un peu trop » sur un autre registre.

Je l'invite donc à se calmer un peu, et l'excitation redescend d'un cran.

Lui demandant à la fin de la séance « à qui appartient cette forme », elle répond : « *C'est toi et moi, j'ai écrabouillé ta tête puis la mienne.* » Nous en avons en effet l'une et l'autre « plein la figure » à cause des éclaboussures. Je lui propose de se nettoyer un peu le visage avant de retourner dans son groupe, inquiète de ce que vont dire les éducateurs en nous voyant revenir ainsi (et malgré le nettoyage, ils nous demanderont en riant si nous avons fait une séance de « motocross »...)

Elle me demande alors, l'air inquiet : « *Ta tête, elle est cassée ?* »

Je lui réponds que : « Non, elle a bien résisté, la matière a la capacité de se transformer, c'est parce qu'elle peut encaisser les coups sans les rendre. »

Séance 7 : attaque et réparation

C'est une séance importante, et que je trouve très émouvante.

Elsa est en colère (il a dû se passer quelque chose dans le groupe ou chez elle). Elle peste contre un autre adolescent avec lequel elle est dans un lien de rivalité, qu'elle accuse de tous ses maux et aussi contre ses parents...

Je décide de cesser de la solliciter avec les boules que je confectionne et de la laisser un peu plus faire seule en ma présence. Je me contente d'observer. Elsa voudrait faire une boule à son tour, mais elle ne parvient qu'à émietter la matière du bout des doigts et surtout ne regroupe pas les petits morceaux ensemble. Pire, elle les met à l'extérieur de la planchette et pour tenter de les regrouper les étale, ça ressemble à du laminage (elle les écrase les uns sur les autres et étire). Elle marmonne en même temps : « *J'veux pas rester une petite fille !* »

Elle fait gicler l'eau dans le bol, recommence à vouloir en « mettre de partout », mais cela ressemble plus à une manœuvre pour tester le cadre ainsi que ma patience qu'à un jeu. Je l'invite à s'exprimer verbalement.

Elle me dit, tête baissée, se sentir « *triste et en colère.* » Elle m'asperge alors d'eau et me dit : « *J'ai envie de laisser tomber, tout ça c'est de la merde !* »

Je lui suggère qu'en effet : « *On peut travailler la terre autrement qu'avec la « barbotine-caca », ça la fait rire.* »

Elle a néanmoins du mal à toucher la terre, se tortille toute raide sur sa chaise en marmonnant : « *dur, dur, dur !* »

Puis, elle semble se laisser glisser, m'interpelle beaucoup pour être certaine que je ne la lâche pas du regard (je m'éloigne parfois, m'occupant du matériel sans la lâcher du regard, sentant qu'elle cherche une relation sur le mode fusion-abandon).

Elle va plus loin dans la provocation et lance, sans me regarder : « *Rien à foutre ! J'ai envie d'être malade !* » Je lui réponds que j'ai compris qu'elle avait très envie qu'on s'occupe d'elle, que peut-être elle trouve que je ne le fais pas assez ?

Elsa se penche alors sur le côté gauche de son corps, bave, puis cache sa tête sous la table, marmonne, se fige. Plus rien ne se passe pendant un bon moment, c'est un semblant « d'enveloppe vide » que j'ai sous les yeux, mais je suis bien décidée à ne pas céder à ce mouvement d'attaque et à essayer plutôt d'en faire un jeu. En fait, sa tête cachée sous la table me donne envie de jouer avec elle.

Après un certain temps, Elsa a toujours la tête sous la table, poussant des borborygmes incompréhensibles. J'énonce alors à haute voix, sur un ton très affectif et tourné délibérément du côté du jeu : « *Je crois bien qu'Elsa joue à cache-cache...* » Alors la tête sort de dessous la table, le corps d'Elsa se redresse, elle me regarde en riant, et dit : « *J'ai toute la vie pour...* », mais je ne comprends malheureusement pas la fin de la phrase qu'elle refuse de répéter.

Elle se lève alors et déambule dans l'espace de l'atelier en marchant, en balançant le haut de son corps d'avant en arrière, un peu comme si elle avait « des jambes en bois », en râlant : « *Je sais pas compter, j'ai pas appris les lettres...* »

Puis, elle s'adresse plus franchement à moi et je crois comprendre qu'il est question de « voiture. » Je lui demande alors si cela a quelque chose à voir avec sa peur du vide en voiture à l'époque où on voulait qu'elle apprenne à compter et lire. Elle prend un temps de pause et dit tout en déambulant : « *Les accidents ! Tu tombes en bas et t'es cuit, tu reviens pas !* » Puis, elle ajoute : « *Mais y a pas que moi dans la vie !* »

Elle déambule toujours dans l'espace de l'atelier, les bras et mains croisés dans le dos comme quelqu'un qui réfléchit intensément, marquant des pauses, son corps se balançant alors d'avant en arrière (souhaite-t-elle avancer ou reculer ?)

Elsa poursuit sa tirade : « *Je suis un peu malade... Je suis une tête de bourrique !* », elle s'approche du mur et se tape la tête contre ce dernier, répétant la manoeuvre et me guettant du coin de l'œil pour être certaine que je vais intervenir, ce que je fais évidemment, en lui disant qu'elle peut dire sa colère et me l'adresser, mais pas s'en prendre à son propre corps et se faire du mal. Elle essuie alors ses mains pleines de terre sur le mur en me regardant. Sa provocation d'adolescente qui joue les toutes petites filles m'attendrit et me fait sourire, dans un moment de dédramatisation de l'attaque du cadre et du sentiment d'échec qu'elle éprouve et exprime.

La fin de la séance approche, je lui suggère qu'il est temps d'ôter sa blouse, et alors Elsa me dit : « *J'ai mal à la tête... Maman me donnera un cachet. Mais elle est pas docteur, elle !* » J'entends alors cette assertion comme une interpellation quant à ma fonction soignante, peut-être aussi une manière de me mettre en rivalité avec sa mère, de m'assimiler à l'objet maternel. Je lui réponds que : « *Je ne suis pas docteur non plus, mais si tu es d'accord, en travaillant ensemble, je peux t'aider à transformer ce qui te fait mal dans ta tête.* »

Puis elle tire très fort sur les pressions de sa blouse pour la quitter, au risque de la déchirer. Comme j'interviens (dans un mouvement d'anticipation défensive), tant pour l'aider

que pour éviter le déchirement de la blouse à la suite de ce que nous venons de nous dire, elle me demande avec désarroi : « *Je l'ai pas cassée la blouse ?* » Je lui réponds alors que : « *Non, elle est solide et elle protège bien. Au pire, s'il y a déchirure, on peut toujours essayer de trouver ensemble un moyen pour la réparer.* »

Séance 8 : Le « thérapeute-truelle » : de la castration réelle à la castration symboligène. Les prémices du risque de la séparation

Elsa débute la séance en tapant la terre sur la planchette...

Un peu fatiguée de ce qui se répète (certes c'est un des éléments notoires, mais je sais que si je n'interviens pas, Elsa peut transformer le dispositif en gelant tous les affects et nous enfermer dans la chronicité et le déficit), je lui suggère : « *Et si on essayait de faire autre chose que de la taper, cette terre ?* »

Elle dit : « *Quoi ? Une boule ? C'est très compliqué, mais je vais le faire pour toi.* » Du bout des doigts et avec un minuscule morceau de terre, elle fait quelque chose qui ressemble à une miette.

Puis, renonçant à la boule, elle me demande comment faire pour couper le morceau de terre en deux.

Séduite par cette demande nouvelle qui non seulement nous extirpe de ce qui est figé mais aussi résonne comme un début de séparation faisant bien suite à la séance précédente, dans un mouvement beaucoup trop pédagogique, je lui désigne la truelle et lui fait une démonstration.

Elle essaie à son tour, effleure tout d'abord et égratigne le morceau avec les angles de la truelle, puis tranche. Elle pose la truelle, me regarde un peu sidérée, et me demande alors : « *Tu veux que je me coupe les doigts ? Parce que ça peut faire très mal !* »

Moi : « *Séparer, ça fait mal ?* »

Elsa : « *Ben ouais, si tu fais pas attention... Ma mère, mon père et mon frère se coupent avec un couteau.* »

Elle brandit alors la truelle et vocifère : « *Et ça, c'est interdit!* »

Observant la truelle dans sa main, elle me demande : « *Ca sert à quoi d'abord ? Mes parents vont râler s'ils savent que j'utilise ça ! Chez moi, je coupe pas, je demande à mes parents.* »

Je lui réponds que : « *Les parents ne savent pas toujours ce que font leurs enfants en leur absence...* »

Elsa sépare alors laborieusement et en plusieurs fois le morceau de terre, en poussant des cris d'excitation.

Séance 9 : « Bouts de caca » et morceaux de soi.

Elsa découvre de plus en plus la matérialité des outils et se salit de moins en moins les mains. Néanmoins, elle ne pétrit ni ne malaxe toujours pas la terre.

Elle inscrit sur le morceau de terre attribué des traces à l'aide des angles de la truelle qu'elle a retrouvée et qui me fait penser aux dessins qu'elle faisait (les routes). Je le lui dis, cela la fait sourire. Puis elle prend des ébauchoirs dans le pot qui les contient. Elle les plante un à un dans le morceau de terre, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de place. Cela me fait

penser à des bougies sur un gâteau d'anniversaire, je fredonne l'air bien connu du « *joyeux anniversaire* », elle reprend l'air et nous le chantons ensemble.

Cette forme m'indique aussi qu'elle commence à se tenir plus droite dans son corps et « récupérer » de la verticalité. Je lui dis alors : « *Aujourd'hui tu te tiens droite, un peu comme la bougie du gâteau d'anniversaire.* » Elle me répond : « *Ouais, je suis toujours avachie...* », un peu comme si cette nouvelle verticalité ne pouvait pas être ressentie tant qu'elle n'est pas identifiée et pointée par un autre.

Puis, elle regarde l'intérieur du pot qui contenait les ébauchoirs et qui est vide et le pose. Ensuite, elle enlève un à un de son modelage les ébauchoirs. Elle me dit alors : « *Range tes trucs ! Je veux plus m'en servir, il va me couper les mains ce couteau* (désignant la truelle) *T'es pas d'accord que c'est dangereux ?* »

Je lui réponds que : « *Tout dépend de la façon dont on l'utilise. Si trancher ça fait très mal, se séparer, ça peut aider à grandir.* »

Elle prélève alors, en les séparant-coupant avec un ébauchoir, de petits morceaux de terre aux extrémités de sa forme et les met dans le pot vide.

Me précipitant un peu, je lui demande : « *Ce sont des petits bouts de toi ?* »

Elle hausse les épaules et me répond en soupirant : « *Ben non, c'est de la terre !* »

En effet, ma question n'était pas stupide, mais peut-être pas à poser aussi directement. Néanmoins, Elsa qui a très bien saisi la nature du dispositif, rajoute en s'esclaffant : « *C'est des bouts de caca !* »

Se moque-t-elle de moi ?

Puis elle se reprend et enchaîne : « *C'est pas propre, mais ça pourrait être ça. Ah ! C'est du caca !* »

Elle fait tomber un morceau de terre dans le pot et dit : « *Ya du caca qui coule dans les fesses de moi* (sic). *Quand ça tombe dans la culotte, ça fait comme ça. Mais non, moi je fais caca dans les WC ! C'est pas désagréable de faire caca dans la culotte, mais c'est interdit.* »

S'agit-il d'une demande d'autorisation à régresser à ce stade ? Elsa a-t-elle l'intention d'attaquer notre lien en tentant de nous souiller ? Elle m'observe alors (je dois avoir l'air un peu sidérée tout de même), et me demande : « *C'est interdit, hein ?* » Je m'empresse de répondre que : « *Oui, même si des fois on peut avoir envie de redevenir tout petit et de retrouver des sensations, on peut les obtenir autrement.* »

Elle ponctue alors en disant : « *Mes parents m'énervent, si tu savais !* »

Elle finit par prendre la truelle, la planter dans le morceau de terre qu'elle soulève à l'aide de l'instrument et le met dans le pot tout entier.

Séance 10 : un corps entier pour se séparer

C'est la dernière séance avant la coupure des vacances d'été, j'annonce à Elsa que nous ne nous verrons pas pendant cinq semaines, et nous retrouverons à la rentrée pour poursuivre le travail entrepris.

Elsa effrite en prélevant avec ses ongles et le bout de ses doigts fins de petits morceaux qu'elle colle en les agglutinant les uns aux autres, commentant : « *C'est moi, c'est mes pieds, mon ventre, ma zézette, mes yeux et ma bouche* » et rit.

Puis elle relève la tête, me regarde et me dit : « *Une bonne fois pour toutes, je vais m'arrêter là !* »

Elsa se montrera très tyrannique avant la fin de la séance qu'elle tente de faire durer en se mettant « en mode passif » (elle fait « celle qui ne comprend plus rien », met un temps fou pour se lever et quitter la blouse), me demande quasi en me harcelant si je vais accueillir un autre adolescent à l'atelier après sa séance (elle sait bien qu'effectivement après l'avoir accompagnée je reçois un autre adolescent), elle ne veut pas se séparer.

4.4.2.3 Elaboration du cas d'Elsa

Le cas d'Elsa, afin d'être élaboré, mobilise deux champs théoriques. Nous pourrions rattacher son évolution à toutes les étapes décrites précédemment, mais aussi à partir des travaux de G. Pankow (1969, 1981).

Elsa témoigne d'une structure psychotique qui se repère dans l'utilisation qu'elle fait de la matière, mais aussi à travers les caractères de toute-puissance, de destructivité et d'attaque du cadre. Dans l'enchaînement des séances, nous repérons le déroulement suivant : attaque, réparation, séparation entrecoupées de temps de régression mais aussi de jeu.

Nous pouvons aussi repérer à travers ses modelages les mouvements suivants : fusion (un corps ou une tête pour deux), attaque (attaque des contenants en particulier), explosion (séparation impossible, destruction), puis apparition d'un corps total à la dernière séance, séparé de celui du thérapeute et donc individué.

Elsa dépose des images d'elle-même et parfois perd l'espace entre soi et l'objet (une tête pour deux). Les limites corporelles sont fragiles, mais un « fond » solide en étayage sur le cadre et la relation thérapeutique prend forme progressivement, la profondeur est envisageable (jeux avec la barbotine déplacée dans la cuvette, lancer de la boule en l'air). Lorsqu'elle s'intéresse au dedans-dehors des contenants et à leur fond, les volumes (mais de matière pâteuse) apparaissent et le fond est parfois incertain, la matière reste souvent en surface (Elsa ne pétrira ni ne malaxera jamais la terre).

Pour Elsa, il semble y avoir confusion entre son propre corps et l'objet (qu'elle agglutine alors en une seule et même tête qu'elle fait exploser). Les têtes se séparent, il y a une ébauche de construction de l'espace interne, mais alors rien ne lui garantit que ces têtes sont entières et ont résisté à sa destructivité. La relation fusionnelle est certaine (« *j'ai envie d'écrabouiller ma tête contre la tienne* »), et son dégagement jamais vraiment acquis (si à la dixième séance elle modèle ce qu'elle désigne comme les parties de son corps réunifiées, elle ne malaxe pas la terre et le modelage n'est pas figuratif dans le sens de la représentation d'un bonhomme, le modelage reste plat sur la planchette). Mais le mouvement de coller-décoller devient de plus en plus solide, à travers la possible utilisation de la truelle pour couper, séparer.

Elsa a un contact direct avec la matière (elle s'empare de suite du morceau de terre posé à la périphérie de sa planche), ce que nous repérerons au fil du temps et à partir du travail de groupe relaté antérieurement avec des personnes autistes, comme spécifique de la psychose.

Elsa est dès le début « portée » par l'environnement de l'atelier dont elle éprouve la contenance. Dès la première séance elle a repéré, ressenti le cadre et saisi ce dont il était question. Et surtout dès le début, elle brutalise la matière, elle fusionne. Cette dernière est malléable, contient la violence pulsionnelle de l'attaque, se déforme mais reste intacte.

Soulignons que par rapport au groupe précédent, la relation duelle en face à face avec Elsa crée un effet de séduction (qui pourrait devenir « fascination » et que nous savons par expérience propre à la relation si elle reste trop duelle avec les psychotiques), qui ressort bien dans la manière qu'a Elsa de s'emparer du dispositif et de mettre des mots sur cette première boule de terre modelée par le thérapeute et adressée : « *C'est Elsa et Béatrice .* » Elle nous fusionne toutes deux en un seul et unique morceau.

Cette boule est pour elle et pour le thérapeute du « moi non-moi », elle contient aussi le dispositif, lieu du transfert également. La boule est un substitut de la relation thérapeutique duelle.

C'est moi, et elle, et ça pourrait aussi être un peu plus, mais cette altérité insupportable est écrasée, remise à plat.

Elsa attaque la boule d'un coup de poing. La matière imprime la violence du geste et se déforme, mais pour ma part je conserve ma capacité à penser. Elsa peut attaquer, manifester et adresser sa destructivité sans risque de rétorsion.

C'est ce qu'elle teste et expérimente dès la première séance.

Elsa présente une dissociation de l'image du corps (telle que l'a théorisée G. Pankow, 1969), qui se traduit par le fait que les parties de son corps ont perdu leur lien avec la totalité. La partie du corps vaut (et est prise) pour le tout. Cette dissociation se manifeste dans la structure du corps vécu. Dans le monde de la psychose, la relation d'une partie du corps à la totalité tend à un acte ou à une représentation de destruction.

La proposition du thérapeute, sous forme d'une boule modelée est une proposition identificatoire qui permet à Elsa de sortir du morcellement et de développer le *phantasme* d'une tête commune au thérapeute et à elle-même. Le *phantasme* (Pankow, 1969) est défini comme une image dynamique du corps permettant de situer le désir de l'individu. Le phantasme donne accès à la structure du corps vécu, débouchant sur la dialectique entre partie et totalité. De plus, Pankow souligne que l'image dynamique structurante doit en même temps mener à la reconnaissance des relations interhumaines.

Elsa attaquera cette boule, et à travers celle-ci le cadre et le thérapeute.

Mais la matière résiste en se déformant, rien n'est détruit, et Elsa en fait l'expérience.

Ceci la mènera ensuite à l'expérience des différents états de la matière, qui lui permettra plus tard de différencier elle-même ses états émotionnels.

Lorsqu'elle d'une main, elle tape en rythme la boule séchée sur la planchette alors que l'autre trempe dans le bol de barbotine, Elsa fait peut-être l'expérience du rythme qui s'instaure entre fusion et défusion, *rythme du premier contenant* (Haag, 1996).

A la troisième séance, selon ses termes, Elsa se « met dans la boue . » Elle y retrouverait là une première enveloppe corporelle (qui nous évoque tour à tour un bain de boue mais aussi une petite fille qui construit des châteaux de sable au bord de la mer), première délimitation à travers la matière molle entre un dedans et un dehors.

Le thérapeute, par sa présence, lui garantit qu'elle ne va pas se noyer dans cette boue et que celle-ci ne l'attaquera pas en retour sur un mode sadique-anal (Elsa me dit, alors que je tente de réguler l'excitation du jeu : « *T'as raison, je me fais plaisir mais je voudrais pas me salir.* »)

Après cette première enveloppe, à la séance suivante Elsa peut jouer avec la boule, à travers un jeu de lancer dans l'espace. Elle joue même « seule en ma présence » (Winnicott),

elle s'approprié l'espace de l'atelier qui se dessine au fil des séances comme un espace interne habitable et protégé.

Puis vient la séance au cours de laquelle Elsa me fait part de ses angoisses du vide, de l'accident, de « *tomber en bas et ne plus jamais remonter* », elle attaque le cadre et me demande indirectement de lui confirmer la permanence de ce dernier et ainsi la constance de ma fonction soignante à son égard.

C'est cette séance qui nous mènera ensuite à une première séparation possible à travers la matière et la demande d'Elsa : comment couper ?

Il y aura selon nous deux temps à cette première séparation corporelle qui se joue à travers la matière.

Elsa m'accuse tout d'abord de vouloir la voir « se couper un doigt » (image d'une castration violente, sur le mode de l'amputation d'une partie de son corps). Puis elle expérimente qu'il est possible de couper la matière, sans « rien perdre » du côté de son corps et de mon attention. Le thérapeute et le cadre restent intacts.

Cette première expérience de séparation, à travers la matière, donnera lieu à un nouveau jeu de défi adressé au thérapeute : ces morceaux pourraient être des « bouts de caca », qu'elle regroupe néanmoins à l'intérieur « du pot. » Cette première tentative de séparation (d'un bout de soi), sur le mode du jeu est une première individuation.

Elle donnera lieu ensuite à la constitution d'une enveloppe psychique capable d'assurer à Elsa la permanence du cadre, mais aussi et surtout de réunifier les parties de son corps à travers la matière (dernier modelage non figuratif mais qui lui permet de verbaliser : « *C'est moi, mes pieds, mon ventre, ma zézette, mes yeux et ma bouche.* »)

Certes, il s'agit de parties du corps énoncées mais encore mal réunifiées dans une totalité. Mais les parties du corps désignées ne sont pas anodines (le ventre, les yeux, la bouche, la « zézette ».) Il s'agirait d'une première construction, première délimitation et représentation des organes qui commencent à se réunifier et se lier dans l'image d'une totalité.

Lors de la dernière séance présentée, il s'agit bien de donner à Elsa à l'intérieur du dispositif des sensations corporelles tactiles et autres qui la limitent dans son « monde magique », pour l'amener à une reconnaissance des limites de son corps.

Il nous faut accepter de ne pas pouvoir aller plus loin pour le moment à partir du cas d'Elsa.

En effet, je profite de cette occasion de la rentrée pour proposer à Elsa d'intégrer un groupe terre qui sera animé par un éducateur et moi-même. Je craignais qu'Elsa manifeste quelques réticences à l'annonce de ce nouveau dispositif (nous poursuivons le travail entrepris, mais je lui impose de sortir de notre fusion pour introduire un homme dans le cadre, et d'autres personnes membres d'un groupe). Elsa a été surprenante (comme toujours), et était peut-être déjà « prête » à cette première séparation, car elle me répondit que non seulement elle était tout à fait d'accord pour poursuivre sur un autre mode, mais surtout elle m'a dit (toujours avec son air « d'être ailleurs ») : « *La terre ? Ca m'aide, tu m'as appris à couper !* » Elle est visiblement très enjouée par ce nouveau projet de groupe, lequel n'a pas encore débuté, mais commencera dans quelques semaines...

Il nous faut alors, à notre tour maintenant, « couper » avec cette recherche et les éléments mis en avant pour pouvoir avancer plus loin.

Le choix d'exposer, malgré tout le cas d'Elsa fut difficile.

Non que celui-ci ne soit pas intéressant, bien au contraire (il était même « un peu trop séduisant.»)

Travailler sur du matériel clinique très récent permet difficilement une distance propre à l'élaboration (en référence au travail de groupe dont il a été question plus avant, il m'aura fallu plusieurs mois après la fin du groupe pour penser celui-ci).

Mais la tentation était grande. Le cas d'Elsa, s'il me donnait l'envie et l'énergie de poursuivre avec ce médium particulier, me permettait de mettre non pas un point final, mais s'inscrivait comme un point d'aboutissement à ce qui s'était déroulé et avait été repéré et mis en travail dans le cadre de cette recherche. Elsa amène de nouvelles questions, mais qui ne peuvent pas être traitées ici, car il nous faut terminer, et je trouve que son cas était une manière satisfaisante de ponctuer cette recherche.

A travers un effet contre-transférentiel, il m'apparaît qu'Elsa m'aide à son tour dans ce cheminement, et me donne l'impulsion nécessaire à la rédaction des conclusions de ce travail.

4.5 La grille de repérage des *actes symboliques* à travers le modelage

4.5.1 Introduction à la grille

Afin d'introduire notre outil de repérage, il est nécessaire de garder à l'esprit que la clinique nous a bien démontré que le sujet agit en fonction du milieu dans lequel il se trouve et non pas uniquement d'un processus interne qui serait « fixé » (méfions-nous de ne pas « cataloguer » les patients).

Il n'existe pas d'*actes symboliques* ni de *formes sensorielles* qui soient structurels et inéluctables.

L'utilisation de chaque mode est primordiale mais non exclusive.

C'est le média qui favorise la réémergence d'un mode de communication très archaïque avec l'environnement, la matière agissant elle-même comme un attracteur psychique permettant que quelque chose se réactualise à travers elle.

Sur le plan diachronique, il se réactualise quelque chose qui s'est passé à une époque de narcissisme primaire et qui représente un entrelacement entre psychisme et matière, entre objectivité et objectalité.

L'enchaînement des *formes sensorielles* au sein du dispositif permet un travail de constitution des contenants psychiques, autrement dit une mise en place progressive des qualités plastiques de l'enveloppe psychique. Il représente aussi le déroulement des chaînes associatives groupales.

La succession temporelle des différentes positions décrites n'empêche pas la superposition possible de deux positions ou les allers et retours d'une position à l'autre, selon les moments de l'évolution du sujet dans l'utilisation qu'il fait de la matière.

Dans un vécu sensoriel *unidimensionnel*, l'attention du sujet se polarise vers des objets perçus comme attirants ou repoussants, selon une caractéristique sensorielle

attractive ou non. Au niveau *bidimensionnel*, les facultés de perception et d'appréciation des qualités de surface des objets se développent de manière importante. L'assimilation de la *tridimensionnalité* se repère dans l'utilisation des objets. Ils ne sont plus uniquement source de stimuli sensoriels, ils ont aussi une fonction utilitaire avec des caractéristiques internes propres. La compréhension de la finitude des choses et des êtres semble être le témoin de la *quadridimensionnalité*.

Les caractéristiques sensorielles de la matière terre permettent sans doute de témoigner des différentes étapes de l'organisation spatiale et temporelle (dimensionnalité) et de les mettre en travail : la notion d'espace grâce à son aspect en trois dimensions, et la notion de temps grâce à son indestructibilité. La matière terre est ainsi le témoin de l'organisation spatiale et temporelle du côté du sujet.

La grille présente : les *actes symboliques* (nous en avons répertorié vingt), croisés avec les étapes évolutives de l'autisme infantile décrites par G. Haag, la structure de l'enveloppe psychique, les *formes sensorielles* qui y sont associées, et enfin les cas traités dans cette étude qui s'y rattachent.

Nous devons beaucoup dans l'élaboration de cette grille de repérage aux travaux de G. Haag, d'A. Brun et de S. Krauss.

Nous leur avons en effet emprunté certaines des conceptions et avancées théoriques, nous en inspirant, les croisant, et en y apportant des modifications, adaptant ces pré-requis à notre population ainsi qu'aux spécificités de notre médiateur d'une part, mais aussi du cadre-dispositif.

Haag parle d'évolution de l'autisme infantile traité, évolution dont elle décrit les étapes dans une perspective dynamique et évolutive. Elle détermine quatre grandes étapes dans le développement de la personne autiste qu'elle précise comme n'étant pas linéaires. Il y a souvent, au contraire, un double aspect du développement avec d'une part, la reprise du développement normal, et d'autre part le maintien ou le développement d'aspects proprement pathologiques. Les problématiques antérieures font retour dans un travail de réintégration/réélaboration, tandis que de nouvelles capacités émergent mais à chaque phase existe une étape prévalente d'organisation à l'œuvre.

La grille de repérage clinique des étapes évolutives de l'autisme infantile traité qu'elle propose s'ordonne autour des grandes étapes de la formation du Moi corporel que les enfants autistes nous ont aidé à mieux repérer. G. Haag découpe le développement des enfants autistes traités en quatre étapes principales qui sont : un *état autistique réussi*, une *étape de récupération de la première peau*, une *phase de symbiose installée avec clivage vertical et horizontal de l'image du corps*, et enfin une étape de *séparation/individuation*.

A chaque étape, les différents comportements et capacités sont mis en rapport, liés, et trouvent une unité dans la théorie psychanalytique de l'autisme, surtout en ce qui concerne les vécus corporels et l'avancée de la différenciation Soi/non-Soi.

En appui sur cette grille de repérage, nous établirons des correspondances avec l'utilisation qui est faite de la matière, et donc comment les *formes sensorielles* peuvent nous renseigner sur l'évolution des sujets et les phases sur lesquelles ils achoppent.

4.5.2 Description des *actes symboliques* répertoriés

A partir de nos observations cliniques, nous avons pu repérer et répertorier les *actes symboliques* qui se manifestent dans la relation des sujets au médium, leurs modes de

traitement et d'utilisation de ce dernier, et donc à travers les formes du médium malléable. Nous proposons d'étudier vingt actes symboliques. Cette liste n'est pas exhaustive. D'une part nos observations et notre mise en forme de ce premier matériel restent liées à notre subjectivité, quand bien-même nous proposons maintenant d'objectiver les éléments repérés.

D'autre part, nous avons souhaité présenter ceux qui sont les plus significatifs et en rendre la lecture aisée. En cherchant bien, nous pourrions certainement en formuler d'autres, détailler certains plus avant, mais il nous faut maintenant les organiser et leur trouver une cohérence dans la formalisation de notre propre grille de repérage.

Rappelons encore que les *actes symboliques* ont une portée qui relève déjà d'un processus sublimatoire, qu'ils ne se résument pas simplement à un champ « opératoire ».

Nous proposons de les aborder un par un, quelques lignes au sujet de chacun nous indiquera à quelles manipulations et quelles formes ils correspondent, mais surtout sur le plan psychique, à quels processus ils font appel.

1. Absence de manipulation

Il s'agit d'un refus actif (évitement de la matière, détournement du regard) ou passif (vraisemblable indifférence) au matériel présenté. La personne garde ses mains sous la table ou cachées dans la bavette de son tablier ou sous son pull (Samuel et Louise).

2. Mélanger

Il s'agit d'une activité spécifique à Louise. Elle remue la barbotine qui a séché dans un bol avec de l'eau, afin d'obtenir une consistance pâteuse. Il s'agit d'un geste qui vise à rendre la matière dure au départ, molle en la mélangeant avec l'eau.

3. Toucher, saisir et reposer

Nous dégagerons deux modalités de cet acte. Le premier témoigne de processus autistiques et nous pourrions les rattacher au « signe de l'objet brûlant » : une fois la matière saisie, elle est immédiatement lâchée dans le vide ou sur la table, comme si la matière échappait des mains (sans réelle manipulation) ou bien le sujet lance la matière en l'air sans la suivre des yeux (cas de Boris). La main saisissant l'objet est perçue comme un nouvel organe qui peut provoquer une grande angoisse.

La seconde modalité correspond à un toucher sans réelle manipulation, ou bien la matière est prise dans la main et reposée sur la table sans précipitation (cas de Samuel).

Un contact direct avec la matière relèverait plutôt d'un fonctionnement psychotique.

4. Conduites de flairage, contact buccal (lécher ou mettre dans la bouche).

La personne sent ou renifle la matière ou le matériel de façon répétée. C'est une manière d'entrer en relation avec l'objet caractéristique de l'autisme.

La personne peut lécher la matière, baver dessus, la sucer ou la manger puis l'avaler ou la recracher sur incitation du thérapeute ou de lui-même. Il s'agit d'une manière de prendre connaissance tactilement de la matière pour se l'approprier et pouvoir s'y risquer (mettre à la bouche est une forme primitive de prise de connaissance de la réalité). Ce comportement n'est pas sous-tendu par un fantasme d'incorporation car l'incorporation relève de l'espace

tridimensionnel (mettre dedans) alors que l'on est là dans la bidimensionnalité (sans notion de dedans-dehors). Ceci concerne essentiellement les cas de Boris et Samuel.

5. Manipulations autistiques.

En manipulant la matière terre, la personne a des comportements autistiques : se balancer, faire bouger la matière ou les ustensiles devant ses yeux (remuer la matière permet aussi de la rendre « vivante »), manipuler les récipients comme des objets autistiques. La matière semble être le prolongement du corps de la personne (cas de Louise, Samuel et Boris).

6. Déchiqueter, mettre en pièces, émietter.

La personne déchiquette le morceau de matière présenté en une multitude de tout petits morceaux laissés sur la table ou tombant par terre. Cette conduite d'épluchage revient à effeuiller l'enveloppe ou « foncer » dans la forme pour la faire exploser, ce qui reflète des moments psychotiques dans l'autisme (cela diffère de l'action de creuser). Ceci concerne les cas d'Ernesto et de Maria.

7. Disperser, éparpiller.

La personne disperse, éparpille la matière qu'elle fragmente en petits morceaux partout (sur la table ou par terre) dans un mouvement de balayage de la main, à l'infini. Ce sont des contenus de pensée sans contenant (comme des mots éparpillés sans syntaxe). La confrontation à la matière, à son volume et à sa forme nécessairement délimitée est difficile pour l'autiste (qui a alors tendance à étaler la matière à l'infini). Cas d'Ernesto et de Maria.

8. Ecraser, étaler, laminier.

La personne étale, écrase la matière sur un support dur (table, planchette en bois), annulant la différenciation entre la matière et le support (impossible de décoller la matière du support, notion d'intrusion-inclusion, non-constitution du fond, pas de renvoi). Le laminage a un rapport avec une baisse de contention de la peau. Il ne faut pas confondre le « tapissage du fond » (dédoublage des surfaces) et le laminage (annulation de la différenciation). C'est un collage adhésif où l'altérité n'existe pas (alors que dans la fusion deux espaces n'en font qu'un). C'est le cas d'Ernesto et aussi au début de Victor.

9. Mélanger les différents états de la matière terre.

C'est lutter contre la différence (besoin de collage-fusion). L'existence séparée de l'autre est impossible (Ernesto, Boris) à reconnaître.

10. Rassembler.

La personne rassemble les morceaux de matière éparpillés (réunification en un tout), soit par colmatage (boule informe), soit par assemblage. Une forme en trois dimensions est alors possible (Ernesto, Paul, Maria).

11. Caresser les surfaces lisses (en lien avec se caresser la surface du corps) ou caresser une forme en trois dimensions.

La personne garde volontiers les surfaces lisses bidimensionnelles (comme la plaque de Victor) ou les formes lisses tridimensionnelles comme les galettes ou les boudins. Victor par exemple prend plaisir à passer ses doigts ou la paume de sa main sur cette surface

lisse après l'avoir soigneusement aplatie. Boris et Samuel tapotent dessus avec le doigt ou à l'aide d'un instrument. Prendre plaisir à caresser les surfaces lisses est une reprise du contact corporel du dos (constitution du fond de soi).

Se caresser la surface du corps avec la terre (pour éprouver les limites du corps) ou près de la bouche (récupération de la bouche) comme le fait Boris, renvoie à s'envelopper quand l'enveloppe-peau est encore insuffisamment introjectée et dédoublée pour être projetée sur un support.

12. Envelopper.

Il s'agit du précurseur de la phase symbiotique, avec la figuration d'un fantasme de peau commune. Cela correspond à la constitution des plaques de Victor, ou au moment où Paul enveloppe un de ses modelages en terre rouge avec de la terre blanche.

13. Malaxer, pétrir.

Exercer une pression forte (serrer) ou accepter que le thérapeute resserre sa main dessus. Il s'agit de manipulations qui permettent d'éprouver l'élasticité de la matière (Paul).

14. Empiler, agglutiner.

La personne prend des morceaux de terre et les assemble entre eux en les collant ou les empilant (Paul) puis les décolle ou les colle sur un support, (table ou planchette (Ernesto), ce qui permet de tester la résistance du fond, sa solidité ou sa permanence). L'utilisation du support détachable ou de l'assemblage dans l'espace en empilant reflète le travail de décollement des peaux. La personne pourrait commencer à éprouver l'endroit où l'on se sépare (Paul).

15. Empreinte avec le doigt ou un ustensile ou un objet à la surface de la plaque de terre.

En référence à Paul qui imprime la chaîne qu'il porte autour du cou dans la terre, mais aussi à Victor qui inscrit ses initiales à l'aide du poinçon sur sa plaque de terre. Ceci relève de la capacité d'impressibilité du support, mais permet aussi d'éprouver le fond et la limite, d'explorer les creux avec repérage de l'espace tridimensionnel.

16. Frapper contre un support, lancer.

Dans l'espace de l'atelier, il s'agit d'une façon de délimiter son territoire. Si c'est contre un objet ou un support dur, c'est alors une façon d'éprouver les limites, la résistance, la consistance (Paul), ce qui est différent de lancer dans le vide ou de faire tomber au sol comme une balle (nous le verrons plus loin avec le cas d'Elsa).

Lancer dans le vide, c'est explorer l'espace tridimensionnel, vérifier le fond et expérimenter la réception et la solidité du cadre architectural.

Jeter derrière soi, c'est mettre dans l'arrière-plan, lutter contre l'angoisse d'écoulement. Il s'agit là de la sortie possible des états en surface, de commencer à percevoir l'espace (à l'extérieur et à l'intérieur du corps) et tenter d'en maîtriser la perception de manière mégalomaniacale (un peu comme le bébé qui jette les objets qui viennent de lui être ramassés et rendus).

17. Plier.

La mise en volume commence à apparaître avec identification adhésive latéralisée (plier en collant deux côtés de la plaque comme pour Victor). Le pliage est selon S. Krauss (2007) l'indice de la circularité (du retour) qui va de pair avec la présence d'un objet d'arrière-plan et la représentation d'un premier contenant (Paul). On assiste au passage du Moi-surface à l'enveloppe circulaire.

18. Séparer, couper, ou faire deux morceaux à partir d'un seul.

Couper la matière peut symboliser la séparation (cela concernera tout particulièrement le cas d'Elsa). C'est un signe de défusion, de différenciation, d'altérité et donc d'une possible mise en relation. On sort de l'adhésivité, c'est le début de l'individuation, d'une démarcation, d'une rupture. Utiliser un instrument tranchant pour couper permet d'impulser un mouvement rythmique qui fait lien avec l'enveloppe primitive et la bidimensionnalité qu'il ne faut pas perdre.

On retrouve les prémisses de cet acte dans le fait de séparer avec les mains (faire deux morceaux ou plus à partir d'un seul mais qui n'a rien à voir avec effriter), ce qui est le cas de Paul et petit à petit de Maria.

19. Coller avec la barbotine .

Cet acte concerne uniquement le cas de Victor lorsqu'il parvient non seulement à fermer sa forme pour qu'elle devienne contenante après l'avoir pliée ou enroulée, mais encore il utilise la barbotine aux jointures pour que cela tienne. Cela témoigne du passage de la bi à la tridimensionnalité, à l'établissement d'un début de Moi-peau capable de contenir les éprouvés, d'individuation, avec renoncement à la position d'adhésivité et au fantasme de peau commune.

20. Creuser, réaliser un creux, un pli, une forme contenante.

C'est la capacité à garder dedans, contenir les éprouvés, se séparer.

4.5.3 Récapitulation à travers la formalisation de la grille de repérage des actes symboliques et de leurs correspondances à travers le modelage

Modelage et psychose : de la matière brute à sa mise en forme.

Acte symbolique	Etape évolutive	Structure de l'enveloppe psychique	Formes sensorielles produites	Cas cliniques
1. Absence de manipulation	Etat autistique réussi	Double feuillet indifférencié	Forme éthérée	Louise, Samuel
2. Mélanger	Etat autistique réussi	Double feuillet indifférencié, enveloppe rythmique	Barbotine dans le bol, le « pâteux »	Louise, Elsa
3. Toucher, saisir et reposer	Etat autistique réussi	Double feuillet indifférencié	Aucune forme, « objet brûlant », pictogramme « main-terre-vide. » <i>Trace-mouvement, trace-contact</i>	Samuel, Boris
4. Conduites de flairage, contact buccal	Etat autistique réussi	Enveloppe olfactive, double feuillet indifférencié	Aucune forme, pictogramme « main-terre-bouche-recraché »	Samuel, Boris
5. Manipulations autistiques et balayages rythmiques	Etat autistique réussi	Double feuillet indifférencié	Son rythmique produit par la matière ou un ustensile	Samuel, Boris, Louise
6. Déchiqueter, mettre en pièces	Etat autistique réussi	Double feuillet indifférencié	Miettes, colombins	Maria, Ernesto
Acte symbolique	Etape évolutive	Structure de l'enveloppe psychique	Formes sensorielles produites	Cas cliniques
7. Disperser, éparpiller	Etat autistique réussi	Double feuillet indifférencié	Miettes	Maria
8. Ecraser, étaler, laminier	Etat autistique réussi	Double feuillet indifférencié	Matière étirée, plate	Ernesto, Victor, Elsa
9. Mélanger ou superposer les différents états de la matière	Etat autistique réussi, récupération de la première peau	Décollement des deux feuillets	Forme-magma ou conglomérat en deux couches	Ernesto, Elsa
10. Rassembler	Récupération de la première peau	Décollement des deux feuillets	Forme unifiée plate ou conglomérat	Ernesto, Paul, Samuel
11. Caresser	Récupération de la première peau	Décollement des deux feuillets, fantasma de peau commune	Forme plate ou conglomérat	Boris, Samuel, Paul, Victor
12. Envelopper	Phase symbiotique	Fantasma de peau commune	Forme plate enveloppant une forme en trois dimensions	Paul, Victor
13. Malaxer, pétrir	Récupération de la première peau	Fantasma de peau-commune, voire début d'emboîtement	Absence de forme figurative, mais la matière conserve son volume	Paul
14. Empiler, agglutiner	Récupération de la première peau	Double feuillet indifférencié	Conglomérat, formes superposées	Paul, Ernesto, Maria
15. Empreintes	Récupération de la première peau	Décollement du	Empreintes	Boris, Paul

V Conclusions intermédiaires

Pierre Delion, cité par S. Krauss (2007), nous dit que :

« L'enfant autiste est un savant qui se livre à des expériences, principalement sur son image du corps, qui l'amènent à éprouver les angoisses archaïques et à tenter de les neutraliser en mettant en œuvre contre elles la quasi-totalité de son énergie psychique. Pour pouvoir sortir de cette impasse dans laquelle il s'engouffre jusqu'à l'annihilation de son appareil psychique, il convient de fournir à cet enfant à la fois un laboratoire dans lequel il puisse se livrer valablement à ses expériences et des laborantins en qui il ait progressivement confiance. »

5.1. Le groupe archaïque : des tentacules de la psychose au processus d'individuation

Nous souhaitons enfin aborder une caractéristique ayant trait à la pratique des médiations en groupe. C'est ce que B. Chouvier (2007) développe à travers le concept d'*objet uniclivé*.

Il met en avant que dans les groupes d'enfants limites, l'objet (au sens psychanalytique) est partiel et clivé ou attaqué et détruit. La restauration de l'objet passe par le médiateur comme vecteur potentiel de subjectivation.

L'objet médiateur est à utiliser et à faire travailler dans le sens d'une remise en perspective interinstancielle. Les mécanismes psychiques mobilisés peuvent se comprendre en termes de conjonction et de disjonction.

Mettre au travail cette complémentarité paradoxale ouvre la voie à la symbolisation. Le modelage, la peinture ou le collage collectif créés sont à la fois des réalisations qui rendent présente l'unité conquise de l'objet primaire et des témoignages vivants de la période antérieure du clivage. Le moment clé de l'unification objectale est travaillé symboliquement par la création groupale qui, peu à peu, prend forme et sens en une globalité réunifiée dans une même matière et dans un même lieu.

Mais le plus important à signifier à ce niveau, c'est la persistance active, au sein même de la production du groupe, des états antérieurs. La destructivité et l'attaque, l'idéalisation et la perfection sont contenues à l'intérieur de ce qui est créé, comme des moments constitutifs et comme des stigmates de ce qui est en train d'être dépassé. Le processus psychique qui caractérise la position dépressive selon Melanie Klein est ici externalisé et mis au travail au sein du processus groupal de création. La résultante concrète de la démarche apparaît parfois rapidement, parfois au bout de longues et difficiles séances marquées par une destructivité massive, où les thérapeutes n'ont d'autre alternative que de tenir : soutenir, contenir et maintenir aussi bien la psyché des participants que le dispositif groupal lui-même. Ce moment correspond à une coprésence du clivage et de l'unité objectale. L'objet est là à la fois uni et clivé dans l'objet médiateur, produit et créé groupalement.

B. Chouvier propose d'appeler ce type de production groupale un *objet uniclivé*, c'est-à-dire une réalisation commune qui ouvre au dépassement du clivage par sa concrétisation unificatrice.

Il souligne :

« Malgré les oppositions et les antagonismes, l'unification de l'objet est devenue un fait tangible, réel, perceptible dans le résultat concret du travail de création, et qui peut dès lors être introjecté par chacun des membres du groupe à leur propre rythme, dans la mesure même où cet objet médiateur constitue l'objet manifeste qui marque une phase groupale décisive. Au bout du compte, l'ambivalence se fait jour et donne un sens nouveau à l'objet pris dans sa totalité. L'ambivalence va pouvoir prendre corps dans le transfert groupal, à partir des productions qui apparaissent après le moment charnière de l'objet uniclivé. »

Quelle transition et exemple avec le groupe ?

On retrouve dans les productions des sujets du groupe la trace de représentants archaïques (représentant d'un mode de relation au monde), qui correspondent à des points de fixation survenus à une période très précoce de la vie, comme le pictogramme (Aulagnier, 1975).

Pour ce point de fixation issu de l'activité originaire du psychisme, ou pictogramme, nous avons constaté, dans le rapport du sujet au groupe et à la matière, une influence de cet ensemble, fonctionnant comme une zone complémentaire sur le sujet, ainsi qu'une préséance du registre autosensuel sur le registre interrelationnel. La problématique corporelle est marquée par l'inscription d'un informe (vécu en terme d'image du corps), par le besoin d'un objet métonymique pour faire vivre le groupe, et enfin par une dynamique pulsionnelle marquée par des effets tourbillonnaires, essentiellement centrifuges (Louise et la barbotine).

D'autres traces de ces représentants archaïques se retrouvent, comme les représentants spatiaux et architecturaux (G. Haag, 1998), qui correspondent à une position défensive marquée par la recherche d'appuis sur les éléments du cadre proposé. Cette étape correspond à la nécessité sur le plan auto-représentationnel d'une construction de limites internes/externes pour éviter de se perdre dans un fond sans fin, une nécessité constante de se reconstruire une cuirasse, une défense face au groupe externe, une nécessité de durcissement de la surface corporelle.

L'utilisation de l'objet (essentiellement non vivant), est une étape nécessaire pour une construction concomitante ou ultérieure d'une « charpente interne » (Houzel, 1985). Le cas de Boris l'illustre bien.

Le groupe tente ensuite d'instaurer ou de restaurer un contenant, une peau psychique convenable. Mais la formation du contenant peau dans le groupe archaïque passe par un va et vient contenant/contenu à travers des clivages précoces. A partir de la peau symbiotique groupale, le sujet pourrait fabriquer sa propre peau psychique.

Il faudra que le groupe archaïque, qui fonctionne parfois au début selon des modalités défensives d'exclusion et de clivage (nous devons faire l'expérience de « ne pas être un groupe en étant groupés » comme nous l'avons souligné à l'étape du *groupe éthéré*), s'incarne peu à peu, à partir du médium et de la manière dont chaque membre du groupe (avec les particularités des enveloppes psychiques individuelles tantôt très poreuses, tantôt très rigides, ou mal différenciée) et prenne forme. Ceci ne peut se faire qu'au fur et à mesure que le médium malléable se « laisse travailler » dans la direction que les patients veulent

bien lui donner, et que les enveloppes psychiques des thérapeutes bordent et « brodent » cet espace en apparence si hétérogène.

La constitution progressive de l'enveloppe psychique groupale débute avec l'étape du *double feuillet indifférencié*, temps nécessaire de « l'être pareil », de l'identique. Les productions en terre sont à ce titre des « images autochtones du phénomène peau » au travail dans et par le groupe (G. Haag, année ?)

Il faudra un temps de « mélange des ingrédients du groupe » pour « sortir de la gadoue », de cette boue originaire, afin qu'en adviene, à partir des chaînes associatives groupales et du rapport de chaque patient au médium malléable, une forme plus viable et propice à la « représentance ».

Le « pôle mou » et le « pôle dur » sont représentés en alternance dans le groupe, lequel oscille entre des formes témoignant de *l'isomorphie*, ou de *l'homomorphie* (Kaës).

En analogie avec les différents états de la matière et de l'utilisation que les sujets du groupe en font, l'appareil psychique groupal se construit soit sur un mode autosensuel et autoréférencé, soit sur un mode plus intermédiaire, marquant une pulsion d'emprise centrifuge et plus périphérique, les sujets ayant besoin de maîtriser un dehors angoissant, de façon à s'en faire un dedans.

Dans les deux cas, il y a utilisation du feuillet externe (pare-excitateur) de l'enveloppe psychique, à des fins défensives. Dans le pôle mou, il s'agit de laisser pénétrer la matière psychique externe en la rendant malléable. Dans le pôle dur, le processus consiste au contraire à renforcer le feuillet. Chacun aurait-il pour but de chercher à créer une forme primaire d'illusion groupale (Anzieu, 1975) ?

C'est Paul qui permettra l'établissement de cette dernière. Les formes sensorielles de Paul apparaissent bel et bien non seulement comme un résidu métonymique du groupe, mais elles contiennent toutes les autres formes produites jusqu'alors.

Sans la barbotine de Louise, sans la mise à la bouche par Samuel des boulettes confectionnées à son égard par le thérapeute, sans les morceaux émiettés-agglutinés d'Ernesto, sans les boudins morcelés de Maria, sans les jets de matière dans l'espace du groupe par Boris, ces formes propres à Paul auraient-elles pu ainsi se déployer et témoigner de ce temps de construction ?

Si l'on pense ces processus qui ont trait à la symbolisation sur un mode diachronique, nous pouvons les appareiller les uns aux autres sur le mode d'une continuité, d'un développement chronologique. Chacun des membres du groupe met en forme à partir du dispositif une expérience douloureuse appartenant à un temps très précoce du développement et enfouie, qui se trouve alors réactivée. Le travail du médium malléable et celui propre au groupe permettent de lier entre elles ces expériences agonistiques pour en faire « une histoire », tisser une trame symbolique. Cette histoire deviendrait celle du groupe.

Parfois, nous avons pensé que si nous envisagions, sans savoir qu'il s'agissait d'individus différents, l'enchaînement des formes, elles pourraient représenter le parcours évolutif d'une seule et même personne. Est-ce le travail de rassemblement de la matière et de sa mise en forme auquel Paul opère, ou bien l'effet des processus propres au travail groupal qui nous laisse imaginer cette représentation de la progression d'un individu avec « un corps entier » (« le corps reconnu » de Pankow), enfin dégagé et séparé de son objet ?

Les processus s'intriquent et s'emboîtent dans un lien de continuité, mais aussi de contiguïté. La dernière forme de Paul en témoigne (elle réunit dans une simultanéité toutes

les autres et nous permet de penser la continuité de leur déroulement, à partir de la simultanéité de l'apparition des formes au sein du groupe).

Le titre de cette première sous-partie mentionne les « tentacules » de la psychose.» Nous avons choisi de désigner ainsi le risque encouru au sein du groupe archaïque de nous laisser parfois « rattraper » par des mécanismes défensifs qui ont pour but de brouiller, à la manière d'un « objet confusionnel » (Ciccione et Lhopital, 1991) l'appréhension d'un non-Moi terrifiant.

L'adhésivité est un temps particulier du développement, et nous en ferons (à partir du lien qui s'établit en cothérapie), des formes sujettes à des passages dedans-dehors, de décolllement, qui se dessineront de plus en plus.

En revanche, le contre-transfert n'est pas du tout le même lorsqu'il s'agit d'états psychotiques dont font preuve quelques sujets du groupe (en particulier Maria). S'il n'était ni tentant ni salvateur de risquer de ne plus penser, la force de destructivité et de l'attaque des liens risquaient de nous ramener de nouveau à un « être ensemble sans y être », dénué et « dépouillé » de tout affect, sorte de « no man's land partagé », dont l'aridité et la rigidité nous rendaient identiques...

La dénomination « tentaculaire » dans le titre de cette sous-partie fait référence à l'image (proposée par S. Freud) de l'amibe, qui envoie ses pseudopodes pour se reproduire à l'infini, sur un mode identique. C'est aussi l'image fractale évoquée antérieurement (F. Perez, 2001).

Les « tentacules » du groupe dans son versant archaïque sont aussi celles de l'objet primaire, lorsque dans la psychose il semble toujours prêt à ramener en son sein les velléités de séparation.

La tentation serait alors celle d'un retour « in utero », pour ne plus penser, tant ces mécanismes archaïques défient les frontières individuelles entre les êtres, annulent tout espace de manque et possibilité de se différencier.

La psychose « parasite », sans franchement faire effraction, mais elle vient, par l'intermédiaire de l'identification projective, se « nicher » dans l'intériorité de l'autre.

5.2. Configurations des processus de symbolisation primaire à travers le modelage : du dedans au dehors, une première possibilité de liaison

Au terme de toutes ces observations, une certaine évolution se dessine. En effet, à partir des données cliniques, nous constatons qu'un changement, si infime et discret soit-il, est possible grâce au travail thérapeutique à partir du modelage, notamment en ce qui concerne les enveloppes corporelles et leurs fonctions psychiques. Il semble que l'utilisation de la matière terre puisse aider certains sujets à se structurer, notamment concernant la distinction dedans-dehors, soi-autrui, ou encore par rapport à une réélaboration de certains types d'angoisse et de vécus corporels (angoisse de chute, de liquéfaction, de morcellement).

Pour tous les sujets, on repère bien les différences d'utilisation de la matière. Selon les différents types ou registres des pathologies rencontrées, les personnes ont un contact plus

ou moins direct avec la matière : les plus autistes sont en général les plus à distance du matériel, au moins dans un premier temps. Chez les personnes psychotiques, le contact direct, l'éclatement de la matière et son fractionnement sont très marqués dans l'utilisation qui en est faite (corps éclaté, non rassemblé). Mais presque tous essaient de rendre « vivant », animé le morceau de matière.

Lorsque le sujet refuse de rassembler les morceaux émiettés, c'est en général à cause de son angoisse de la fusion et du collage (peur de perdre les limites par rapport à l'autre) et c'est toute la question du trop près ou du trop loin qui se pose ici.

Dans cette expérience, le thérapeute est un véritable Moi-auxiliaire qui aide à la construction.

Il y a bien un rapport spéculaire entre le corps et la matière terre : malaxer, serrer, c'est ouvrir et fermer, comme les sphincters, les yeux, la bouche. Manger de la terre puis ouvrir et fermer la bouche comme un clapet et commencer à mettre un doigt dedans s'apparente à la réunification autour de la zone orale (*récupération de la bouche*, cf. Haag).

Les personnes sont invitées au sein du dispositif à mettre en forme des « résidus sensoriels », même s'il s'agit d'une mise en forme très partielle du fonctionnement corporel. Cela reste pour elles une tentative de se réapproprier les organes des sens ou des zones corporelles et ainsi d'exprimer des vécus chaotiques angoissants.

La mobilisation psychique impliquée par les formes modelées, de par l'effet de continuité qu'elles opèrent sur les enveloppes sensorielles, va progressivement créer un sentiment de sécurité interne, de cohésion, sentiment d'un Moi-corporel vivant.

A travers les évolutions des personnes, on voit que la matière peut représenter le premier Moi-corporel (premier sentiment d'enveloppe comme dans le cas de Louise, mais aussi de Boris) et le Moi-peau (enveloppe qui contient, délimite et protège, dans le cas de Paul). Certains ont du mal à garder de gros volumes de terre (fragmentation, comme dans les cas de Maria et Ernesto). D'autres encore projettent leur expérience corporelle dans la matière, dans la masse informe, en y éprouvant leurs propres limites (démembrement puis tentative de rassemblement comme l'illustrent bien les cas de Victor et Elsa).

La « dimensionnalité psychique » est également expérimentée dans l'exploration des surfaces (bidimensionnalité) puis des reliefs, dans le passage des miettes aux boudins, dans la découverte des volumes et de la profondeur, témoins d'un vécu tridimensionnel. Certains peuvent faire un lien entre chaque séance, en reprenant ce qui avait été fait auparavant (continuité et permanence). Mais cela peut l'être aussi dans une sorte d'annulation de l'état de la matière qui a changé entre temps.

La symbolisation primaire, ainsi que et à partir de toutes les représentations originaires des contenants psychiques à la jonction de la pensée verbale et non verbale, sont donc directement observables dans l'activité de modelage.

Les productions en terre sont-elles à considérer comme une forme plastique utilisée dans un but de communiquer avec l'autre, ou bien sont-elles à envisager comme un moyen pour la personne de se structurer (dans un but d'auto-information) ?

Du côté des troubles autistiques, la personne n'ayant pas la capacité de se projeter (puisque n'ayant « pas d'extérieur »), les formes ne sont pas reconnues comme extérieures à elle et n'appartiennent pas à l'aire transitionnelle, mais elles sont la personne (au début). La matière terre serait le self de la personne, sorte de Moi-peau extériorisé.

Ensuite, les productions plastiques sont la projection de soi au dehors (empreinte), métaphore projetée de l'enveloppe cutanée (élaboration psychique à la fois interne et externe). Cette activité précoce de représentation connaît donc sans doute une fonction « auto », un temps « pour soi », dépourvue d'intention communicative en tant que telle, avant d'être une projection extérieure de l'image du corps qui se matérialise dans l'objet modelé.

Le modelage, langue du corps et des sensations, permet de mettre en formes, en images, puis en mots une sensorialité non liée. Les formes originaires de la représentation, conçues comme une première métabolisation par la psyché de données sensorielles, sont des éléments constituant la matrice de l'activité de symbolisation, en lien avec le corporel. En effet, le corps et l'organisation sensorielle conditionnent l'émergence des représentations. On peut ainsi dégager les processus de réouverture permanente du processus de symbolisation, à partir des traces perceptives.

Avec des personnes présentant des troubles autistiques, le thérapeute serait un interprète en quête de formes, un traducteur chargé de transposer, d'une langue à une autre, du corporel au psychique, les éléments qui viennent se manifester dans l'espace de la séance. Et le modelage est une proposition de symbolisation, utilisée de manière différente par chaque patient.

Les personnes présentent un comportement qui montre une absence quasi permanente d'unité ou de liens entre les différentes modalités sensorielles (accrochages unisensoriels). Leur sensorialité offre un aspect uni ou bidimensionnel et s'exprime par des collages, des placages de la matière terre.

Chez certains, le regard semble vécu comme un orifice mal protégé (peur du regard) et dans l'ensemble, les sujets manquent de pare-excitation vis-à-vis des stimuli externes.

Dans ces cas-là, les fonctions principales occupées par la sensorialité tactile à travers le modelage de la terre, toutes sous-tendues par la création d'une permanence et d'une continuité corporelle sont les suivantes : se sentir exister par des autostimulations tactiles (Boris, Samuel), éprouver du plaisir (Paul), supporter les premiers mouvements psychiques par l'étaillage d'un fantasme de fusion par des collages tactiles (Victor, Elsa).

Pour d'autres, ou plus tard dans la prise en charge pour ceux déjà cités, la sensorialité tactile présente une unité, avec des liens qui s'établissent entre la vision et l'audition. Elle est investie sur un mode libidinal (caresser) en rapport avec l'objet externe. Elle s'inscrit dans un contexte relationnel. Les fonctions de la sensorialité tactile sont alors de supporter les interactions, ainsi que l'activité fantasmatique et les premiers mouvements psychiques avec expérimentation de la profondeur, de la séparation, de la transformation.

Pour chacun des sujets observés, on peut relier l'organisation de la sensorialité tactile à une structuration sous-jacente de l'espace et de l'enveloppe psychique : perception uni, bi ou tridimensionnelle de l'espace, enveloppe « ouverte » avec décollement et différenciation des deux feuillets ou « fermée » (orifices vécus comme des trous par lesquels on peut s'écouler ou avec un fond servant de contenant), différenciation Moi/non-Moi acquise ou non.

Les différentes fonctions psychiques illustrées par le modelage permettent la (re)mise en route de certains aspects du développement restés en panne, comme le déploiement de la symbolisation primaire des *signifiants formels* (D. Anzieu, 1987) et de la dimensionnalité psychique, ou comme l'accès à un médium malléable, à une présence d'arrière-plan et à une expérience corporelle de qualité.

5.3. Matière terre et médium malléable

Matériau aux résonances régressives et sensibles, la terre est une matière qui a toutes les caractéristiques du médium malléable sur lequel le sujet peut laisser son empreinte (imprimer une trace). Le sujet qui la « manipule » peut perdre l'espace entre soi et l'objet (fusion totale), mais il peut aussi la lâcher et contempler son empreinte (image spéculaire), puis la matière-terre peut revenir à son état initial, sans empreinte (capacité d'autorestoration). Ce matériau permet donc une perte des limites, une fusion (malaxer doucement), puis un soulagement dans la défusion : on peut le serrer par amour ou par haine (malaxer fort, jeter, biffer, trouser, taper...), sans crainte de vengeance en retour et sans crainte de l'avoir endommagé (on ne peut pas vraiment le détruire, car il restera toujours de la matière).

La dynamique impliquée par le médium malléable semble mise à mal dans les troubles autistiques et psychotiques. La personne ne peut en apparence pas déposer d'images d'elle-même ni en surface, ni en profondeur (impossibilité de laisser des traces et des empreintes sur la matière, refus de la mise en relief), ce qui la fait tellement douter de la fiabilité de l'objet qu'elle préfère en dénier l'existence séparée.

Si ces personnes sont en manque d'image d'elles-mêmes par défaut de support ou de possibilité de l'inscrire en toute sécurité, la terre, grâce à sa qualité d'élasticité entre autres (fonction psychique de renvoi, de retour), semble bien le matériau adéquat pour figurer ce support. A l'étape de la *récupération de la première peau* (constitution d'une « peau psychique »), les notions d'impressivité et de confiance par rapport à la fonction de « mémoire » (conservation d'une empreinte) prennent tout leur sens (empreinte d'un objet ou d'une partie du corps, collage de la matière sur un support dur, dans le fond d'un contenant).

L'acte, presque « créatif » de chaque patient doit être nommé par le thérapeute, afin que l'objet devienne réel, c'est-à-dire construit, l'énoncé justifiant la réalité de l'objet autant que le regard et le toucher.

B. Chouvier (2007), insistant sur l'ancrage corporel du signifiant, propose la formulation *d'acte symbolique*. Quelque chose se passe qui inscrit la symbolisation dans la psyché du sujet par l'intermédiaire d'une externalisation actante.

« On est plus dans l'agir, mais dans une formalisation de l'acte que le sujet est totalement en mesure d'assumer, à la fois parce qu'il est contemporain d'une réelle prise de conscience, et parce qu'il mobilise une corporéité signifiante. »

L'acte symbolique met en mouvement la sensorialité et la motricité vers une finalité unifiée et reconnue comme telle par le sujet qui peut, de ce fait même, s'en approprier le sens. Le corps est mis au service de la subjectivité dans une adresse à l'objet, sans toutefois que la réalisation de l'acte lui-même se réduise à la pure effectuation d'une intentionnalité. B. Chouvier souligne :

« Il y a quelque chose de plus dans l'acte symbolique qui va au-delà d'une simple dimension fonctionnelle et qui lui confère une portée sublimatoire. »

Cet acte s'inscrit dans un dépassement de soi qui confère au sujet une ouverture vers un mode de satisfaction intégré au niveau du moi.

Il y a différents niveaux d'inscription de l'acte au sein du processus de symbolisation.

Idéalement au sein du dispositif le sujet est invité à passer de l'agir à *l'acte symbolique*, puis de *l'acte symbolique* à l'activité ludique intégratrice du sens dans le déploiement des données fantasmatiques.

Au départ, l'acte se confond avec une décharge pulsionnelle brute. Le corps évacue le trop-plein d'excitation.

Avec *l'acte symbolique*, la corporéité se met au service de la subjectivation en permettant des manifestations concrètes et patentes de la réalité psychique.

VI Corps et création

6.1 Le processus créateur : du surgissement à la création, le *corps de l'œuvre*

Nous proposons à présent d'étudier le processus créateur à partir des modélisations théoriques proposées par les psychanalystes qui l'ont étudié.

Afin d'introduire ce processus dans ses rapports à la psyché, nous avons choisi de le traiter ici sous l'angle de la question du déclenchement du processus créateur, de l'implication du corps dans le processus créateur, ainsi qu'à travers une œuvre précise qui sera celle de Camille Claudel.

Notre approche sera donc partielle et non exhaustive (de nombreux auteurs psychanalystes ont proposé une modélisation théorique tant de ce qui déclenche le moment du surgissement créateur que des relations étroites entre l'histoire singulière d'un créateur et de ce qui est cause de son œuvre).

M. Gagnebin (1988)⁴⁸, fortement inspirée par D. W. Winnicott insiste sur le retour des agonies primitives dont on retrouve les traces dans les œuvres, en particulier dans la peinture. Ses travaux nous permettent d'établir les liens possibles avec les configurations singulières rencontrées chez les patients.

En effet, elle détecte ces agonies et leurs corollaires (les angoisses catastrophiques) chez des peintres contemporains. Sa thèse étant que celles-ci seraient camouflées dans ces œuvres derrière des procédés techniques ayant une fonction pare-excitante. Ces derniers représenteraient alors des procédés rationalisants contre le retour d'un effondrement qui se serait déroulé dans le passé, à une époque très précoce de l'existence.

Ces peintres des agonies primitives sont pour elle en deçà des processus transitionnels.

Si ces thèses ouvrent sur une dimension historique, un aspect de notre travail nous semble en concordance avec elles : il s'agit de cette faculté donnée à un médium à renvoyer sur les registres les plus archaïques, voire de l'utiliser pour exprimer des conflits internes plus douloureux.

Le moment du surgissement créateur est souvent rattaché à un caractère de nécessité, d'urgence. Il est question d'un « quelque chose », d'une matière probablement inscrite avant tout sensoriellement et corporellement, qui doit s'inscrire dans la rencontre avec une matière autre, extérieure mais non moins intime, pour qu'en advienne une matière psychique qui représente, tant pour le créateur que pour un autre, d'autres. Il s'agit pour celui qui crée de transposer une énigme interne en dépassant le contexte particulier de l'expérience personnelle car ce n'est qu'à cette condition qu'il y a création, qu'à cette condition que le créateur trace des routes nouvelles.

Didier Anzieu, a insisté sur un cadre « conteneur », en l'articulant essentiellement au corps de l'artiste que la création vise d'une certaine manière à restaurer.

⁴⁸ GAGNEBIN M. (1987), *Les ensevelis vivants. Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel, Champ Vallon, 202 p., L'or d'Atalante

Nous en proposons une lecture argumentée de propos d'écrivains.

Nombre d'auteurs ont mis en évidence dans la création artistique l'implication du corps en tant que tel. Les traces, mnésis, éprouvés sensori-moteur, *souvenirs du corps* (M. Ledoux, 1992)⁴⁹ se retrouvent à l'œuvre dans la création artistique.

Dans un ouvrage remarquable, D. Anzieu⁵⁰ (1981) décrit les cinq phases du travail de la création, et propose de penser l'articulation entre le corps du créateur et le corps de l'œuvre composé à partir de la projection des sensations corporelles de l'auteur et construite comme corps métaphorique.

La première phase, correspondant au moment du saisissement créateur est déclenchée par une crise (un deuil, une maladie, une liberté reçue ou conquise qui élargit le champ des possibles, une rencontre, etc.).

Grâce à cette crise, l'auteur connaît une première phase régressive que D. Anzieu rapproche du fonctionnement archaïque du tout-petit. Ce tout-petit en proie à l'abandon est saisi d'une sensation de froid soudain. Pour faire face à ce saisissement glacé, qui pourrait le faire basculer dans l'angoisse, la mort ou la folie, il se replie en lui, D. Anzieu désignant cela comme un *repli narcissique indispensable*.

On comprend alors que c'est dans l'espace de la séparation et du manque que se loge une partie de la création. Une séparation entre ce qui est Moi et ce qui est non-Moi, qui oblige à se replier sur soi et à donner forme à ce qui n'a pas encore été créé.

Le créateur crée à partir de ses propres manques, rendant poreuses les frontières entre le dedans et le dehors.

Cette première phase du saisissement créateur est donc une phase de lâcher prise qui permet à un matériel psychique alors enfoui de refaire surface, de « faire trace. »

Pendant cette crise, le créateur ne sait pas encore ce qu'il va créer. Il ne fait qu'enregistrer le contenu qui arrive à lui, sans avoir nécessairement cherché à le provoquer. La crise peut aussi survenir comme l'aboutissement d'un intense travail préparatoire, que D. Anzieu nomme *incubation*.

Ainsi le saisissement créateur se manifeste-t-il de différentes façons.

Il peut s'agir d'une crise, d'une secousse ou d'un choc.

On peut citer à ce propos Virginia Woolf, qui écrit :

« Je persiste à croire que l'aptitude à recevoir des chocs est ce qui fait de moi un écrivain. »

Il peut aussi se manifester sous la forme d'un déplacement, d'un décalage.

Jean Genet raconte son entrée en écriture à partir d'une carte postale, dans son ouvrage *L'ennemi déclaré*.

Il était alors en prison, seul, et décide d'écrire une carte postale à une amie pour Noël, et :

« Je l'avais achetée dans la prison et le dos de la carte, la partie réservée à la correspondance, était grenue. Et ce grain m'avait beaucoup touché. Et au lieu de parler de la fête de Noël, j'ai parlé du grenu de la carte postale, et de la neige

⁴⁹ LEDOUX M., (1992), *Corps et création*, Paris, Les belles lettres, 216 p., Confluents psychanalytiques

⁵⁰ ANZIEU D. (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 377 p., Bibliothèque de l'inconscient.

que ça évoquait. J'ai commencé à écrire à partir de là. Je crois que c'est le dé clic...enregistrable.⁵¹ »

Le décalage, le déplacement de quelque chose de corporel, matière sensorielle enfouie, vient se lier à l'auteur réagissant alors à cette sorte de « dérangement ressenti », d'une manière de se tenir au plus près de ce qui paraît aller à l'encontre de ce qu'il sait ou connaît déjà, sans le savoir.

L'entrée dans le processus créateur peut aussi passer par ce que l'on appelle un état passager de dépersonnalisation, rencontre avec le double, « je est un autre », docteur Jeckyl et Mister Hyde...

Nous pouvons ici citer un auteur comme Fernando Pessoa et ses hétéronymes, pour qui l'écriture est le lieu qui lui permet de faire entendre ses multiples voix. Pessoa se laisse aller à l'éclatement interne sans jamais perdre son intégrité psychique.

Pessoa a confié qu'enfant, il s'inventait des personnages qui pour lui n'étaient pas vraiment de l'ordre de l'imaginaire mais avaient une existence dans la vie réelle. Avec l'écriture, il retrouve ses personnages projetés et fait exister ce qui n'a pu exister.

Ce qui serait spécifique au créateur serait alors sa façon de tolérer l'angoisse face à ce moment de crise qui serait en quelques sortes de nature psychotique mais pas dans le sens du pathos.

Si la frontière est fragile, D. Anzieu souligne que le créateur a la capacité de préserver pendant la phase de régression un dédoublement vigilant et la capacité de s'auto-observer, de se placer dans un certain écart par rapport à soi, une distance « suffisamment bonne » sans laquelle ne peut advenir cette création.

Concernant cette première phase, le saisissement créateur peut encore se présenter selon D. Anzieu sous la forme d'une régression affective. Un affect puissant est revécu et fait remonter tout un tas d'éléments qui vont servir le processus créateur. Il n'y a pas de meilleur exemple pour illustrer cette secousse que celui de la madeleine de Proust.

Pendant cette première phase du saisissement créateur, l'auteur est dans un état d'immobilité. C'est comme s'il mettait toute action en suspens pour pouvoir laisser libre cours à ce qui doit advenir de son imagination.

Ce travail dans la solitude représente une confrontation avec soi-même pour le créateur. C'est cette confrontation qui permettrait de reconnaître l'autre en soi.

Semprun écrit :

« L'écriture, si elle prétend être autre chose qu'un jeu ou qu'un enjeu, n'est qu'un long, qu'un interminable travail d'ascèse, une façon de se déprendre de soi en prenant sur soi : en devenant soi-même parce qu'on aura reconnu, mis au monde l'autre qu'on est toujours. »

Ce moment de solitude est nécessaire à la création, mais c'est une solitude habitée par la pensée et les idées, « une solitude habitée par une relation constante avec le public interne » (M. de M'Uzan, 1977).

Dans cette plongée au fond de lui-même pour y retrouver ce qui n'a pas eu lieu, il y a aussi l'idée pour celui qui crée qu'il va peut-être rencontrer quelque chose qui serait commun à tous les êtres humains. A ce moment là, la création devient une façon de partager une intimité universelle.

⁵¹ GENET J. (1991), *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, NRF.

A ce propos Charles Juliet souligne :

« Ecrire pour être moins seul. Pour parler à mon semblable. Pour chercher les mots susceptibles de le rejoindre en sa part la plus intime. Des mots qui auront peut-être la chance de le révéler à lui-même, de l'aider à se connaître et à cheminer. »

Il faut maintenant au créateur sortir de cet état d'immobilité pendant lequel il se laisse aller à tout ce qui vient à lui et c'est là la deuxième étape du processus créateur selon D. Anzieu.

D'abord le créateur est saisi, puis ensuite « ça vibre »...

Le créateur va ici tenter de saisir une image mentale ou un affect par une voie qui peut être qualifiée d'hallucinatoire. Le créateur rentre alors dans un état d'illusion, une sorte de phase d'exaltation euphorique.

A ce moment du processus créateur, celui qui crée est totalement impliqué dans son expérience, physiquement et corporellement.

Pour illustrer cette idée, certains créateurs dont H. Michaux décrivent ce moment mieux que la théorie. C'est assez douloureux, mais dans le poème « Magie », il explique comment il entre...dans une pomme ! Il s'agit d'une belle métaphore du saisissement créateur, mais Michaux parle aussi du froid qui l'accompagne et du repli narcissique qu'il induit :

« J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie : Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité ! Ça a l'air simple. Pourtant il y a vingt ans que j'essayais [...]. J'en viens à la pomme. Là encore il y eut des tâtonnements, des expériences : c'est toute une histoire. Partir est peu commode et de même l'expliquer. Mais en un mot je puis vous le dire. Souffrir est le mot. Quand j'arrivai dans la pomme, j'étais glacé. ⁵² »

Dans cette seconde phase et avec le passage de la passivité à l'activité, tout ce qui est autour du créateur semble se mettre en résonance avec sa création et entre en vibration.

Dans son ouvrage *Ecrire*, M. Duras témoigne de cette symbiose entre l'environnement et le texte en cours de création :

« Tout écrivait quand j'écrivais dans la maison. L'écriture était partout. Et quand je voyais des amis, parfois je les reconnaissais mal...Ca rend sauvage l'écriture. Ca va très loin l'écriture...jusqu'à en finir avec. C'est quelquefois intenable. Tout prend un sens tout à coup par rapport à l'écrit, c'est à devenir fou. Les gens qu'on connaît, on ne les connaît plus et ceux qu'on ne connaît pas on croit les avoir attendus. [...] Ecrire, ça ne sauve de rien. Ca apprend à écrire, c'est tout. ⁵³ »

La seconde phase du travail de création est la prise de conscience des éléments inconscients. Le créateur a rapporté de l'état de saisissement créateur un matériel inconscient, réprimé ou refoulé, ou même encore jamais mobilisé, sur lequel la pensée, le conscient, vont reprendre leurs droits.

D. Anzieu dit que c'est comme si créer, c'était « lever soi-même un refoulement. »

⁵² MICHAUX H. (1963), *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard.

⁵³ DURAS M. (1993), *Ecrire*, Saint-Amand, Gallimard, 123 p.

L'œuvre va alors se structurer à partir d'évènements qui ont marqué l'inconscient. Dans cette phase, le créateur est supposé entretenir un « *rapport de liberté avec l'inconscient* », selon la formule que rapporte H. Bauchau. Il ne s'agit pas que la trappe se referme...

A cette étape, il faut que le Moi conscient du créateur, qui avait été mis de côté pour que le saisissement créateur puisse avoir lieu et qui s'est dédoublé, ramène les éléments de la période de saisissement et les fixe.

Rimbaud, dans *Une saison en enfer* écrit :

« **Je fixe mes délires.**⁵⁴ »

Dans cette phase, il s'agit donc d'arrêter l'errance interne, de ressaisir et de fixer ce que le créateur affronte et qui est « remonté. »

C. Tarkos, poète contemporain, a une formule qui à ce propos sonne très juste, il dit que :

« **Le poète est celui qui sait arrêter le poème, au contraire du fou.**⁵⁵ »

En fixant, le créateur fait taire ce qui le harcèle. R. Roussillon (2002) écrit à ce propos qu'il s'agit là de pouvoir :

« **[...] oublier et faire cesser le harcèlement interne qu'exerce sur le moi ce qu'il n'a pas intégré.**⁵⁶ »

Cette seconde phase du saisissement créateur, c'est aussi la phase du risque de l'échec, si l'inconnu échappe, il faut tout recommencer.

Donc au départ du processus créateur, il y a une vocation, une nécessité, mais aussi un risque. Françoise Sagan qui affectionnait ce risque disait que la raison pour laquelle elle écrit, c'est pour connaître la suite.

Cette phase pendant laquelle le créateur fixe une idée ou une intention est souvent accompagnée de sentiments de honte ou de culpabilité et gênée par le poids de la connaissance et des acquis.

Dans cette phase, contrairement à la première qui requière un état de solitude, le créateur supporte alors mal cette solitude. On pourrait même dire qu'à ce stade de la création, la solitude serait néfaste, car sont en jeu des mouvements actifs d'autodestruction, à travers le doute notamment.

Après avoir laissé remonter et fixé, le créateur doit alors composer. Il s'agit là de la troisième phase du processus créateur.

A ce stade là, l'incrété, le *formlessness* de Winnicott, ce quelque chose qui avait été écarté a été saisi et se transforme en œuvre d'art. C'est la phase de composition de l'œuvre. Anzieu parle alors d'instituer un code et de lui faire prendre corps.

Il est ici question de la forme. Contrairement au quelque chose de subjectif, à l'énigme interne, la forme ne préexiste pas à la production de l'œuvre (c'est aussi ce que souligne H. Maldiney). Dans cette phase il s'agit de déguiser l'expérience source pour qu'elle devienne art. Ainsi créer, c'est aussi et surtout transformer l'expérience première en la sortant de son contexte particulier. Dans cette phase il s'agit pratiquement d'effacer la source première,

⁵⁴ RIMBAUD A. (1873), *Une saison en enfer*, in *Oeuvres complètes, Bibliothèque de la pléiade*, 2009.

⁵⁵ TARKOS C. (2008), *Ecrits poétiques*, POL, 432 p.

⁵⁶ ROUSSILLON R. (2002) *Le transitionnel et l'indéterminé*, in CHOUVIER B. et al., *Symbolisation et processus de création*, Paris, Dunod, 286 p., p. 61-76

inventer pour le créateur un langage qui n'a jamais existé. Il y aurait quelque chose de l'ordre du démiurge dans cette phase, le créateur pouvant se prendre pour Dieu...

Cette troisième phase est surtout faite d'un compromis avec le réel. Il faut au créateur se soumettre aux contraintes de sa création. C'est une phase pendant laquelle l'auteur va transformer les éléments inconscients en noyau central, pour décoder la réalité. Le corps de l'œuvre devient aussi bien celui du créateur (nous retrouverions là le rapport spéculaire propre à l'originare décrit par Aulagnier).

Même si l'un des enjeux de la création est celui d'une libération, la création n'est pas libre puisqu'elle doit se soumettre aux contraintes de l'expérience subjective qu'elle fait ressurgir.

Cette phase, qui montre qu'il faut inventer quelque chose qui n'a jamais existé, permet de mieux comprendre la différence entre création et créativité.

La créativité s'appuie sur des choses connues, utilise un code familier, touche l'anecdotique, le périphérique, l'aléatoire, le désordre, le non-relié, la créativité est le simple talent en quelques sortes.

La création propose quant à elle quelque chose de radicalement nouveau, en amont, devant le réel. Dans la création l'incrédé est central, essentiel, constitue le nécessaire. Créer est structurant et source d'ordre pour le créateur.

Pour terminer cette phase de composition, l'œuvre prendra peut-être différentes formes mais les images, les sensations ou les affects rencontrés pendant le saisissement créateur suivent en général le créateur dans toute son œuvre.

La production de l'œuvre n'épuise pas sa source.

La quatrième phase est celle du corps à corps avec le matériau, c'est le travail du style. Il ne faut pas oublier l'inconscient pour autant, la trappe est encore ouverte, mais c'est une phase de mouvement, une phase de « rédaction », l'œuvre se déploie.

Dans cette phase il s'agit d'établir des liens entre le matériel issu de l'inconscient, mis en forme dans la phase précédente et les formes, couleurs, mots, langage.

Le matériau de la création c'est le langage analogique qui ne nomme pas et donc existe, fait exister. Dans cette phase le créateur trouve son style, trouve une langue dans laquelle l'incrédé va pouvoir s'actualiser. Céline disait dans une interview que :

« Etre écrivain, c'est mettre sa peau sur la table. »

Dans cette phase l'œuvre prend alors une forme concrète, dans un rythme propre au créateur.

Elle peut comprendre des moments de va et vient, des temps d'aller et retour, la fulgurance restant assez rare.

La cinquième et dernière phase consiste pour le créateur à détacher l'œuvre de lui, surmonter la honte et l'inhibition. La résistance inconsciente revient à la charge dans cette dernière phase. Il s'agit de faire partager un état subjectif, avec le risque de ne pas être compris. Il s'agit pour le créateur de détacher définitivement l'œuvre de lui, de se détacher d'elle, d'affronter les jugements et les critiques, d'accepter que l'œuvre n'ait peut-être qu'une survie éphémère...

L'œuvre produira un certain nombre d'effets sur le spectateur ou le lecteur : stimulation de la fantaisie consciente, déclenchement de rêves nocturnes, accélération d'un travail de deuil ou de symbolisation, voire enclenchement d'un travail de création...

Il faut laisser ce qui échappe au créateur s'échapper, accepter que l'œuvre contienne une part inachevée, et faire du spectateur le dépositaire de ce que l'œuvre et son créateur n'ont pas pu exprimer...

Dans cette dernière phase, c'est alors au spectateur, au lecteur, de prendre en charge et à son compte l'incrédé, à partir de son corps et de sa propre psyché.

6.2 La chair sublimée

Le peintre Paul Cézanne écrivait :

« Je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant. Je veux peindre la virginité du monde. »

Quelles sont les conditions d'émergence de la créativité qui permettent à un sujet de s'inscrire comme créateur ?

Quels sont les indices dans le travail d'un artiste qui renseignent la psychanalyse sur ce qui fait la rencontre d'un sujet avec les formes et les couleurs de son être ?

La production d'un objet est une tentative de formalisation. Formalisation de quoi ? Et que se transmet-il dans toute création ?

Il s'agit de la transmission d'un impossible à dire, d'un indicible, invisible qui réclame pourtant un besoin de mise en forme à travers un langage plastique (images, sons, couleurs, mots) pour s'évoquer.

Il est question d'un acte : acte de création.

C'est par ce biais de l'acte que nous proposons la question de savoir qui crée, quel est l'opérateur, qu'est-ce qui cause une œuvre. Nous nous référons à la théorie de la sublimation telle que l'a reprise J. Lacan⁵⁷.

On peut désigner le lieu de toute création comme étant le sujet de l'inconscient, pure énonciation, et son outil : la fonction signifiante. Ce qui dit ce qu'est le sujet, c'est l'énigme, le hors signifié, l'expulsé du sens.

Ce qui est cause de toute création, c'est le transfert comme « émergence du désir comme tel » : désir de l'Autre dans la cure analytique, désir à l'Autre dans la création artistique pourrait-on dire. L'émergence du désir comme tel est ce qui motive toute création, c'est le désir, soit le manque à être.

Ce sujet du désir pense dans la logique du manque, qui est la logique du signifiant et non la logique du sens, pense dans ce renvoi à l'être qui ne peut se voir ni se saisir mais seulement s'évoquer.

Mais pour que la problématique du désir surgisse, il faut qu'il y ait destruction dans un premier temps, la destruction venant mettre en cause tout ce qui existe mais étant aussi volonté de création, de recommencement.

Si l'on peut dire qu'un rêve image le symbole en mettant le discours symbolique sous une forme figurative, le symbolique quant à lui indexe le réel, l'indicible et l'invisible. On serait là du côté du travail de tout créateur, ou de ce qui travaille tout créateur.

⁵⁷ Lacan J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973.

La jouissance d'un objet même réussi est toujours structurellement ratée. C'est ce qui permet à tout créateur de ne jamais cesser de créer.

Ce qui établit la connexion entre notre corps et ce qui l'entoure n'est pas de l'ordre des mots mais appartient aux registres sensori-affectivo-moteur et perceptif : c'est là que se perçoit, se rencontre ce vide, ce manque à être avant qu'il n'y ait aucun mot à la portée du sujet pour l'exprimer.

Cette perception du sujet c'est-à-dire de l'insaisissable réside en chacun de nos gestes, perceptions, au niveau inconscient, elle se traduit par des mouvements divers, des productions diverses pour assurer cette unité que nous cherchons et n'atteignons jamais. Le discours a alors pour fonction de nous protéger de cette perception intime de l'absence d'unité en soi.

L'acte est le répondant de ce hors sens qui nous constitue. Mais l'acte suppose un « lâcher prise », il n'y a pas d'acte sans perte. L'acte fait coupure : après ce n'est plus comme avant, nous n'avons plus tout à fait la même vision du monde. Ce qui a fait acte réduit au silence et échappe au discours. On peut considérer que l'acte est mouvement, au sens d'un transfert. Le transfert est le lieu de l'acte : mise en acte de la réalité de l'inconscient, de l'existence de ce sujet toujours entrevu comme surprise. La touche du peintre est quelque chose où se termine un mouvement. L'œuvre d'art est objet, signe, coupure, signe de l'acte et de la perte.

Il n'y a pas d'unité possible pour le sujet, c'est le renoncement à faire Un qui va ouvrir la voie du mouvement, de la quête, de la créativité. L'artiste propose une solution esthétique, il symbolise par l'image ou la forme, son fantasme, c'est-à-dire sa représentation du monde, qui est la forme sur laquelle s'appuie son désir. L'inconscient ne jaillit pas en direct sur une toile, un artiste travaille sur la limite et à la limite de la représentation. Il s'agit pour lui de repousser les limites de la représentation.

L'accès au désir est central pour l'accès à la créativité. Tous les chemins sont possibles du moment que le sujet accepte le change d'objet, ce qui définit la sublimation.

A propos des quatorze toiles d'Aki Kuroda intitulées « Les ténèbres », Marguerite Duras écrit ceci :

« On dirait que pendant cette minute de peinture Aki Kuroda écrit la phrase décisive qui lui permettra de laisser là la peinture à d'autres qu'à lui. Le silence est aussi fait par Kuroda sur l'intelligence de la peinture même. Il dit qu'il y a là à comprendre mais sans jamais savoir quoi, qu'il y a là à dire mais sans jamais savoir comment. La tentative que je fais en ce moment, je la vois comme relevant du silence établi par Kuroda. Kuroda est en avance sur le silence...⁵⁸ »

En écoutant le discours de certains artistes au sujet de leur création, il apparaît que les sens et la matière partagent une relation d'intimité, on pourrait dire d'intimité originelle.

Notre travail de recherche s'organisant autour de la sensorialité et de ce qui s'adresse au corps, à la corporéité naissante, il nous a semblé pertinent d'aborder la question du travail des sens dans la création.

Nous proposons d'introduire notre propos à partir de la peinture, puis en viendrons à aborder plus spécifiquement la sculpture et le travail d'un artiste en particulier, Camille Claudel.

⁵⁸ Article de Marguerite Duras, (1980), *Les ténèbres d'Aki Kuroda*, p 7, 8 et 9 du catalogue de l'exposition Kuroda à Tarascon, Maeght Editeur, Paris, 1992.

C'est la matière même de la peinture, qui par le corps du peintre touche nos sens.

Dans ce travail, il y a transmutation de l'excès de la chair en exaltation cérébrale. Bacon admet que :

« Peindre, c'est tenter de rendre la sensation.⁵⁹ »

La peinture incarne (« in-carne »), à un point tel que le peintre américain De Kooning a pu dire que la chair est la raison pour laquelle fut inventée la peinture à l'huile.

Pratiquement toutes les représentations, y compris celles abstraites, témoignent de l'intrusion en quelques lieux de la toile, de la marque d'un acte que l'on peut qualifier de charnel, qui serait « symptomatique » de la peinture.

Il y a dans la toile la trace de la manifestation corporelle. Sous le motif, la pulsion échappe au corps gestuel conforme pour surgir dans une déformation.

C'est dire que la peinture est un acte qui ne tient pas à l'identification de ses éléments, car la forme est dominée par la matière. La tâche de la peinture est de s'astreindre à rendre visibles des forces qui ne le sont pas et qui sont en rapport avec des sensations.

Aussi s'aménagent des intensités qui captent notre regard, jusqu'en notre intérieur.

Rencontres de forces, de sensations, d'intensités, d'inconscients.

C'est l'insolite de la toile qui, dans son premier temps d'exposition, inscrit un élan charnel. Se défait ce que l'on imagine d'une cohérence. Ca ne ressemble pas, ou plus, rien n'est plus pareil à l'ordonnance des codifications.

Sans cet arrimage inconscient, sans l'enjeu des sens, nul ne saurait rendre la sensation. La peinture travaille le paradoxe de nous le faire savoir à partir de l'indistinct initial.

Deleuze dit que la peinture est le langage analogique par excellence, car la ressemblance sensible y est produite non pas symboliquement (par code), mais sensuellement.

La peinture tire sa source des sens et sa réalisation produit des sensations dans une logique ordonnée notamment par la couleur.

La peinture partirait donc du corps du peintre à celui du corps de sa réalisation pour transiter jusqu'au corps de celui qui regardera.

Corps pensants, corps pensés, corps en pensée.

Nous retrouvons ainsi la marque de l'originaire, transmuée par la prématuration humaine qui portera l'être à inaugurer du sens, du fait de son impuissance première. De ce fait la chair se fait sensible et tire la sensation vers le sens.

Ce trajet, jamais épuisé, est inscrit en filigrane dans la matière première picturale détournée de son office (de la toile, de l'huile...) pour rendre compte d'un trajet « acharné » à la transformation.

Ne peut-on dire que dans la peinture la chair sensibilisée s'adresse en différents temps et différents lieux sous différents aspects ?

Du corporel s'éprouve si l'on veut bien entrer dans le tableau. Mais alors surgit l'informe car la matière règne, bouleversant les limites de la pensée habituellement acquise. Nos yeux enregistrent des faits qui défont l'évidence habituelle répertoriée par le regard. Notre corps, nos sens reçoivent une charge qui dénivelé l'ordonnance plus tempérée de nos présences

⁵⁹ Deleuze G. (1984), *Francis Bacon. Logique de la sensation, Editions de la Différence, Entretien avec Bacon, p. 85.*

courantes. Il y a en peu d'espace une accumulation sensible et elle ne dépend pas du sujet traité, mais bien plutôt du traitement de l'objet, de la croyance qui l'a fondé, des sens qui l'originent, qui l'affectent.

Si quelque chose nous émeut à nous en approcher, à pénétrer la toile, c'est que nous y trouvons les mouvements, la corporéité désirante d'un autre, du peintre. Jusqu'aux limites que le peintre s'est imposées, son geste le trahit, l'avancée de l'auteur est là, exposée dans sa retenue même.

Le rendu de la sensation est ce qui subsiste du mouvement du peintre. Cette translation nous informe, à travers une texture, qu'un sujet en mouvement a voulu transmettre. Ce mouvement dit bien qu'il s'agit d'aller vers l'autre, mais pas dans une pulsion ingouvernée et tiraillante, car si le peintre est parti des sens, il tire vers le sens. C'est ainsi qu'il nous adresse son corps pensant, troublant, d'une intelligence inscrite par une main éloquente.

Pourtant le verbe n'est pas là en son énonciation courante et c'est d'ailleurs de qui fait cette éloquence propre à l'art, cette éloquence quasi « silencieuse. »

Dubuffet écrit :

« C'est le peuplement des intervalles (par les projections mentales qu'il suscitent) à quoi je porte le plus constamment mon effort. Figurer le rien, figurer du moins ce qui n'a pas de nom, l'indéterminé, m'apparaît la tâche essentielle du peintre. »⁶⁰

Les artistes semblent nous dire que cette aire de l'informe permet l'agencement de l'inaccessible, qui n'est pas le signe du chaos, mais le mouvement d'un trait qui vient à signer l'espace propre à chacun à partir de l'insensé. C'est de là, de l'entre-deux, que s'adresse l'artiste.

S'approchant des sensations premières, la peinture en vient à tenter de transmettre quelque chose de l'origine de la vie. Peut-être alors que ce que l'on nomme l'adresse du peintre tient plus à l'évocation de ce lieu qu'à une technique affûtée.

Il nous adresse l'ordre de sa pensée, au tamis des sens, mais également le désordre d'un dérangement occasionnée, justement par l'origine de son œuvre, à notre savoir habituel.

S'approchant des corps peints par Bacon, Deleuze dans le chapitre « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir animal »⁶¹, écrit que la viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est de ce « fait » cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. Il cite d'ailleurs Bacon qui dit :

« C'est sûr nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal... ».

Cette « viande intime », masse de chair ambulante jusqu'à la chair putréfiée de la mort est présente en nos actes. Comment tenir et de l'animal et de l'esprit, comment l'esprit tient-il l'animal en nous tapi ?

Le problème n'est pas nouveau, son expression se renouvelle pourtant en chacun. Impossible à localiser entre vivre et mourir, organe de plaisir et de torture, la chair humaine appelle, dit Deleuze, « la pitié » expressive en l'œuvre de l'artiste.

⁶⁰ Dubuffet J. (1986), *Bâton rompus*, Paris, Les éditions de minuit.

⁶¹ Op. cit.

La forme peut parfois être défendue comme moyen de survie psychique dans des conditions extrêmes (le peintre Zoran Music et son vécu des camps de concentration par exemple). Nombreux sont les créateurs qui ont écrit, dessiné dans des conditions de détention ou des situations de privation de liberté.

Alors si le sens de la vie c'est vivre ou mourir pour une forme, comment donner forme à l'informé, à ce qui se fait et se défait constamment ?

Il s'agit de tailler dans la multitude, dans le trop-plein d'excitation, de fragmenter l'arrière-fond de la vision pour en détacher un morceau pour soi. Pour trouver une image, il faut trouver le monde des images déjà là.

Lorsque Bacon présente dans ses peintures les corps et les visages exaltés d'ondes dénivelantes, remplissant nos yeux puis nos nerfs de forces intenses et submergeantes, il touche par l'intérieur même de l'être, l'être toile en face de nous. Sur ses toiles, il n'y a pas encore, ou plus du tout de corps structurés de face ou dessinés. Une géométrie, une topologie nouvelle s'insurgent pour éveiller la pensée hors de l'architecture éternelle de la vision de l'autre, de l'autre en soi. Ces représentations touchent jusqu'à notre propre motricité dans une retrouvaille de l'élémentaire, de l'ambigu premier quand la pulsion gagnait l'ensemble de l'être en le muant. C'était avant qu'il ne croise dans le miroir son image pour se représenter une stabilité de ce reflet vu dehors, et d'un coup identifié à celle de l'autre humain qui le côtoie. L'élémentaire apparaît donc quand l'organique règne sans organisation et que pourtant la sensation nous détermine.

Il est intéressant de parler de Bacon à propos du miroir car il peut nous faire ressentir l'altération et le désinvestissement possible de ce que nous croyons tenir par l'image du miroir. L'inconsistance des personnages dont la substance se délite nous rend la douleur primordiale de l'être au-delà des vicissitudes des histoires, des parcours.

Bacon montre que la peinture n'est pas miroir mais décomposition originelle et qu'elle ne répare rien de l'insoutenable fragmentation du tout imaginaire. L'effroi est partageable, car les toiles alors nous effractent et nous affectent, au-delà du masque quotidiennement endossé. La meurtrissure tenue en ces quelques signes, en ces couleurs décisives, s'avise d'établir un pont avec la nôtre, en deçà des mots, dans le choc en retour, innommable mais communicable pourtant.

Partir de l'informe pour que du beau advienne et se partager n'est pas donné. Cela se paie d'une perte d'illusion, mais s'y gagne de la signifiante, puisque le fond de la chose prend alors forme. Ce déplacement n'est pas sans effets, laissant des traces pour l'auteur alors divisé par son acte créatif. Cette rigueur initierait le travail de la pensée. Elle naît d'une régulation du surgissement initial. Travail régulant qui fait passer les sens, l'émotion, la pulsion vers une trace non pas désorganisée mais rigoureuse, retenue. Il n'est plus question d'immédiateté ni d'exhibition.

Il faut franchir un espace, s'affranchir de ce qui alourdi. Il ne s'agit pas pour le peintre de se débarrasser d'un trop-plein, mais bel et bien de créer un creux.

Le travail du peintre consiste, tout en ajoutant jour après jour sur la toile, à biffer, à recouvrir, par destructions successives ce qui fut déjà élaboré. Il faut sacrifier, perdre, regretter parfois un temps de l'œuvre recouvert et pour toujours disparu, enseveli.

Par ces mouvements se marque un écart, plusieurs possibles s'inscrivent. Ici affleurent, dans leur contradiction, leurre de l'avoir et désir de perdre. Il y a « allègement » par cette perte consentie de la présentation vers la représentation.

S'est inscrit dans ce labeur un changement d'état. Il est vrai que la sublimation est un certain type de mutation chimique rapide, de l'état solide à l'état gazeux.

Alors, ne pourrait-on dire que le terme « sublime » pourrait s'appliquer à ce processus d'arrachement perpétuel à soi ?

Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle.

La pulsion est dite sublimée dans la mesure où :

« Elle est dérivée vers un but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés. ⁶² »

L'allègement est celui de la chair qui s'amenuise et devient manquante dans son épaisseur, sa densité habituelle, ses besoins élémentaires. Extraite de l'animalité, la forme inventée s'éthère, en devient épurée. Couleurs et lignes visent à l'essentiel, se sont affranchies de leur origine pulsionnelle.

Reste la force inscrite, la poussée endiguée, la chair travaillée, le travail acharné. On n'entend pas le peintre dire qu'il veut faire quelque chose de beau par son travail. Le désir est autre et si la beauté advient, c'est par surcroît. Le travail pour le peintre est de s'affranchir d'un non-advenu, un non-exprimé, parfois d'un non-dit, d'arracher à l'innommable quelques parcelles, de se défaire d'une masse l'alourdissant, à l'origine primitive.

Il y a une élévation par l'acceptation d'une perte. Moins de jouissance, une création : c'est une voie parmi d'autres de sublimation. Ce travail de l'artiste nous fait connaître, une fois encore, qu'il peut y avoir transmission de l'humanisation. Perte de chair, de sa proximité, de la jouissance ancienne, perte voulue, alors et seulement, acquise.

François Rouan parle d'inscrire la trace :

« [...] des effets de vérité... Le tableau signe le passage du bordel de notre corps à l'organisation de la jouissance terrible de la pensée. ⁶³ »

Ces traces viennent de loin, d'une descente ancienne, elles s'animent en forme liée à une question, nous venons de le voir, intime, originaire.

La beauté naîtrait de l'élévation, non sans avoir su et vu en face l'enfer, la viande, la mort, sous condition que se reflète l'intimité terrible, mais pensée ou pensée alors, du peintre.

Il faut qu'il y ait le « pensement » du peintre sur la blessure narcissique ancienne, car comme l'affirmait Michaux :

« Qui laisse un trace, laisse une plaie. ⁶⁴ »

Bernard Chouvier⁶⁵ nous dit que le rapport au soi et à son intimité au cours de l'acte créateur produit insensiblement une position paradoxale. En s'appuyant sur la démarche exclusive de quelques créateurs pour qui « créer et vivre sont devenus consubstantiels », il met en évidence que pour le créateur, se confronter en tant que sujet à l'expression de soi, c'est donner prise à ce qui, en soi, est de l'ordre de l'altérité. Il souligne :

⁶² Laplanche et Pontalis (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.

⁶³ Rouan F. (1991), *Interview*, in *Cahiers de l'Abbaye de Sainte Croix*, n°69, Musée des Sables d'Olonne.

⁶⁴ MICHAUX, H. (1981) *Affrontements*, Paris, Gallimard.

⁶⁵ CHOUVIER B. (1998) Introduction : sens de l'intime et travail de l'universel, in CHOUVIER B. et al., *Symbolisation et processus de création*, Paris, Dunod, p. 1-7.

« Peut-être n'y a-t-il de travail psychique dans la création qu'au travers des opérations de transformation du noyau primaire d'étrangeté qui habite le sujet. » (p. 8)

La question se pose, enfin, du statut de l'économie créatrice. N'est-il pas opportun de proposer un retournement épistémologique de la fonction énergétisante de la libido dans les symbolisations ici à l'œuvre ?

On pourrait dès lors, comme le fait René Roussillon, distinguer deux grands types de processus créateurs. Les premiers, opérant directement à partir du trauma, déterminent l'engagement dans la création comme une nécessité interne qui relève de la compulsion de répétition. Les seconds, au contraire, inscrivent la production de l'œuvre dans le prolongement direct de l'activation fantasmatique interne. Dans un cas, la rupture entre la matérialité de l'œuvre et la substance psychique impose le recours à l'éternel recommencement, alors que dans l'autre, la fluence créatrice est telle que l'œuvre devient programmatrice de l'élaboration psychique elle-même dans une continuité de sens entre le dehors et le dedans.

« Un tel repositionnement de la problématique symbolisante ne va pas sans réactiver la question d'une hiérarchie implicite des activités créatrices, ainsi que celle de l'existence d'une structuration psychique spécifiquement repérable chez les créateurs. »

Ce dernier questionnement constitue la transition qui nous permet maintenant d'aborder plus spécifiquement la sculpture, ainsi que l'œuvre de Camille Claudel.

6.3 L'art de la sculpture à partir de l'œuvre de Camille Claudel

6.3.1 Introduction

Camille Claudel (1864-1943) est incontestablement l'un des plus grands artistes de la fin du XIX^{ème} siècle. Aborder la création en nous imprégnant de cette artiste et de ses œuvres en regard d'éléments biographiques, nous permet de traiter la question des processus de symbolisation sous un angle différent de celui dont nous avons fait le choix avec les patients présentés dans le dispositif (bien qu'il n'y fût pas question de création mais plutôt de reconstruction, à partir de ce qui se déroulait dans le moment présent de « l'être ensemble »), et donc à partir d'éléments historiques.

Cette brève étude (il ne s'agit pas d'une nouvelle biographie, ni d'écrire « une thèse dans la thèse ») nous éclairera aussi sur les rapports entre les processus de création et la réactualisation, l'inscription d'éprouvés archaïques ayant trait au corps et à la relation à l'objet primaire dans le travail de la matière.

Elle nous permettra également de revenir sur les processus psychiques impliqués dans l'art de la sculpture en particulier, dont certains ne sont pas sans rappeler les actes symboliques décrits dans notre recherche.

Cliniquement, nous nous interrogerons, toujours à partir des éléments biographiques, afin d'élaborer des hypothèses quant à l'éclosion de la psychose chez Camille Claudel, mais

aussi sur la nature de cette dernière. En effet, Camille Claudel était atteinte de paranoïa, avec les mécanismes de défense qui lui sont propres (le délire dit « en secteur » en particulier).

Qu'est ce qui a fait qu'à un moment de son histoire, les mains de Camille n'ont plus pu faire jaillir cette force incarnée, acharnée, du désir mû dans la matière ?

Un sentiment de grande proximité avec l'artiste se dégage de la contemplation de ses œuvres, comme si elle avait eu le pouvoir de mettre en forme et dire quelque chose que nous portons tous tapi au fond de nous, ce « nous » étant entendu comme quelque chose d'intime qui en vient à rejoindre un éprouvé universel.

En observant plus avant ses sculptures, il nous a semblé qu'il est possible d'y relever un mouvement qui semble se répéter et qui concerne le déséquilibre du personnage féminin (en particulier dans *la Valse*, *l'Age mûr* et *la Fortune*, et peut-être aussi déjà dans le *Sakountala*).

Aussi, il nous est apparu que certaines sculptures réalisées à des moments particuliers de son parcours personnel racontaient quelque chose de son lien à l'objet primaire, de son histoire (outre le lien à l'objet primaire, sa relation très forte avec le sculpteur Auguste Rodin), mais aussi de ses blessures et de sa décompensation. Son œuvre est une représentation des grands moments de sa vie.

La sculpture de Camille Claudel raconte quelque chose de vivant, nous parle d'émotion, de sentiments et de drames humains. Cette œuvre traduit la recherche d'une vérité intérieure. Camille Claudel est en cela l'élève accomplie de Rodin, dont l'enseignement primordial était de suivre *la vérité de la nature*.

Pour Camille, cette vérité n'est pas restée extérieure à elle-même : elle ne s'inspire pas de la vie sociale, mais chaque sculpture rayonne des émotions d'une chair vivante, où le sentiment illumine la matière et raconte une histoire puisée aux sources de l'expérience vécue par l'artiste. C'est un art de l'âme où vie et expression s'interpénètrent.

Ces impressions premières nécessitent, pour être décollées de la fulgurance sensorielle, émotionnelle et affective qu'elles nous ont procuré, d'inviter le lecteur à la rencontre de Camille Claudel à travers son histoire.

6.3.2 Enfance

6.3.2.1 La famille

La mère de Camille Claudel, Louise Athanaïse Cerveaux, vit une existence jalonnée par les décès familiaux, entre autres celui de sa propre mère à l'âge de trois ans, et aussi plus tard celui de son premier-né, Charles-Henri, quinze jours après la naissance. Camille naîtra seize mois après le décès de ce frère.

Louise Athanaïse donnera à son deuxième fils le prénom de son frère mort (Paul, ce fils est celui qui deviendra le célèbre écrivain).

Selon Paul Claudel, sa mère était :

« [...] le contraire d'une femme du monde, d'un bout de la journée à l'autre en train de coudre, de tailler des vêtements, faire la cuisine, s'occuper du jardin, des lapins, des poules ; pas un moment pour penser à elle ni énormément aux autres,

hors de la famille. [...] Douceur, gentillesse, suavité [...], ces manières n'étaient pas en usage à la maison. Notre mère ne nous embrassait jamais.⁶⁶ »

La mère est décrite dans les biographies comme une femme maussade, sans aucune prétention.

Comme tant de bourgeoises de cette époque, elle avait une idée rigoureuse du devoir qui la poussait à s'occuper continuellement dans la maison ou au jardin et à éviter les distractions plus joyeuses. Dénuée de tolérance, elle manquait aussi apparemment de curiosité intellectuelle. En tant que mère, elle appréciait le conformisme de Louise, sa fille cadette, mais elle ne comprit jamais le génie de Camille et de Paul.

Le père, Louis-Prosper Claudel, orphelin de père à l'âge de trois ans, après des études brillantes, intégrera l'administration des finances. Affecté à différents postes, il se retrouvera à Fère en Tardenois comme receveur de l'enregistrement, où il prendra place dans le cortège des notables locaux.

De son mariage en 1862 à trente six ans (il a quinze années de plus que sa femme), naîtront quatre enfants : Charles-Henri, Camille (née le 8 décembre 1864), Louise Jeanne et Paul (6 août 1868).

Paul Claudel brossera le tableau suivant de son père :

« [...] une espèce de montagnard nerveux, ironique, amer [...] insociable et fier.⁶⁷ »

Néanmoins, toujours selon Paul Claudel :

« [...] il avait pour ses enfants de grandes ambitions. Il rêvait d'une Camille s'illustrant dans la sculpture, d'une Louise virtuose du piano, et moi, Paul, il m'imaginait normalien, professeur en Sorbonne. »

Camille était beaucoup plus proche de son père. Comme elle, Louis-Prosper est décrit imaginaire, prompt à s'emporter, et doté d'un humour sarcastique. Par son appartenance à la bourgeoisie masculine, il avait reçu une éducation solide dans un collège de Jésuites et acquis une riche bibliothèque, dont les auteurs laissent à penser que Louis-Prosper était un grand humaniste. Cet homme conservateur et frugal comprenait les rêves de ses enfants et devint une force incontournable derrière leurs succès artistiques.

Pour eux, il acceptera de se séparer de sa famille et de faire face non seulement à de fortes dépenses, mais aussi à la réprobation sociale. Pour Camille, il fut le plus libéral des pères et resta son plus fervent allié jusqu'à sa mort en 1913. En effet, toute sa vie Camille sera assaillie par des problèmes d'argent. Son père, qui a toujours été convaincu du génie de ses enfants, lui en enverra régulièrement.

Il semble bien qu'il y ait du côté du père un véritable sacrifice, qui questionne d'ailleurs sur l'entente du couple parental, la mère faisant penser à la description faite par Sami Ali *de la mère présente-absente*, c'est-à-dire d'une mère qui est présente dans la réalité du quotidien, dans l'agir, qui s'occupe de toutes les tâches familiales, mais qui est absente émotionnellement pour ses enfants et pour son mari.

Celui-ci, malgré une vive sensibilité, ne sera pas plus capable d'un partage émotionnel direct, et privilégiera l'activité artistique de ses enfants peut-être, mais en sacrifiant sa fonction paternelle. Il tentera néanmoins de soutenir Camille, jusqu'au moment où

⁶⁶ CLAUDEL, P. (1954) *Mémoires improvisées*, Paris, Gallimard.

⁶⁷ *Ibid.*

l'autoritarisme de la mère sera le plus fort. Ceci nous donne l'impression d'un balancement de Camille de l'un à l'autre. Au final, la parole du père ne pourra pas soutenir sa fille. On se trouve là dans une défaillance de la fonction paternelle.

Camille et sa mère formaient par contre un contraste surprenant : leur apparence, leur personnalité, leur comportement, tout les opposait.

Paul Claudel mentionne dans ses écrits au sujet de Camille :

« Le front superbe, surplombant des yeux magnifiques, de ce bleu foncé si rare à rencontrer ailleurs que dans les romans..., cette grande bouche plus fière encore que sensuelle, cette puissante touffe de cheveux châtain, le vrai châtain que les Anglais nomment auburn, qui lui tombait jusqu'aux reins. Un air impressionnant de courage, de franchise, de supériorité, de gaieté. Quelqu'un qui a reçu beaucoup. ⁶⁸ »

Paul oubliait de mentionner que sa sœur boitait légèrement (de la jambe droite, suite à une poliomyélite contractée à l'âge de cinq ans) et que cette petite imperfection l'avait d'autant plus incitée à chercher la perfection dans son art.

Les portraits psychologiques dressés de Camille révèlent aussi une fierté ardente, même de l'arrogance. Camille pouvait être imprévisible avec son entourage. Très impulsive, elle s'emportait facilement, parfois violemment. Paul fit allusion à sa « violence effroyable de caractère » et à « l'ascendant souvent cruel » qu'elle exerça sur son enfance.

C'est ainsi que la jalousie de sa sœur Louise, prendra bien plus tard pour Camille une tournure folle : Louise sera désignée dans le délire de Camille comme complice du persécuteur Rodin, accusée d'avoir fait alliance « scellée de baisers sur la bouche » avec lui pour la dépouiller de son œuvre et la déposséder de son héritage

La petite fille de Paul, Reine-Marie Parisécrivit :

« Camille s'affrontera d'emblée avec sa mère et sa sœur cadette de deux ans, Louise, la préférée de sa mère, formant au sein de la famille un clan des Louise qui ne se séparèrent jamais. ⁶⁹ »

Avec son frère Paul, la relation est complexe. Une complicité les lie depuis le plus jeune âge, même si Camille exerce sur lui « un ascendant cruel. » A l'audace de Camille qui défie son milieu par la pratique d'un art réservé aux hommes et par sa relation avec Rodin, Paul, en plus de son métier de diplomate qui l'amènera à voyager à travers le monde, oppose une conversion religieuse et se consacre au théâtre et à la poésie où, paradoxalement, l'image de Camille est sans cesse présente.

On peut certainement penser que Paul et Camille aient eu une relation d'allure incestuelle. S'il l'abandonnera à son triste sort d'internée, Paul sera toujours fasciné par sa sœur.

Camille de son côté l'a admiré et aidé socialement. Les différents départs de Paul pour l'étranger furent pour Camille des pertes d'appui décisives.

6.3.2.2 La glaise : rencontre avec la matière

A douze ans, Camille découvre vraiment la sculpture, essentiellement pratiquée par les hommes à cette époque.

⁶⁸ CLAUDEL, P. (1965), « Ma soeur Camille », in PARIS R-M (1984), *Camille Claudel, Paris, Gallimard.*

⁶⁹ PARIS R-M. (1984), *Camille Claudel, Paris, Gallimard.*

Tout débute à Villeneuve sur-Fère où la famille vivra quelques années. Malgré une série de déménagements imposés par les fonctions de Monsieur Claudel, la famille passait les étés à Villeneuve et finit par hériter de la confortable maison qui appartenait au père de Louise Athanaïse. Pour les enfants, et pour Camille en particulier, Villeneuve demeurera non seulement une maison de vacances, mais surtout un milieu de stabilité.

Pour la petite Camille, le trésor de ce lieu était la riche argile rouge que les ouvriers transformaient en tuiles. Le grand-père de Camille avait fait construire dans sa propriété un four capable de contenir 25000 tuiles. Evidemment, la petite fille se moquait bien des tuiles, mais elle constatait qu'on pouvait modeler l'argile pour en faire des formes fascinantes qui, si on les mettait au four, devenaient permanentes. Camille en fit d'abord des jeux, mais assez vite des créations plus sérieuses. Comme le souligne le journaliste Mathias Morhardt, qui deviendra l'ami protecteur et le premier biographe de Camille, elle développa « une passion véhémence... qu'elle impose despotiquement autour d'elle »⁷⁰.

Elle n'hésitait alors pas à enrôler comme assistants les gens imprudents qui se trouvaient près d'elle, généralement son frère ou sa sœur, et quand las de ces jeux ils parvenaient à s'échapper, elle se tournait vers les servantes.

Les paysages alentours (grottes, rochers) où elle allait galoper en compagnie de Paul, devinrent aussi d'étranges sculptures naturelles qui furent les premiers exemples d'un art qui allait l'absorber tout entière. Le rocher du Géyn (dont la forme nous a de manière stupéfiante rappelé la forme conglomérat du patient de notre étude dénommé Paul), inspirera Camille.

En grandissant, elle enrichit sa production artistique en s'aidant de gravures anciennes et de modèles anatomiques. Elle créa ainsi des personnages antiques tels qu'Œdipe et Antigone ou des figures historiques comme Napoléon et Bismarck. Mathias Morhardt put voir la dernière pièce de ces premiers essais : une sculpture de David et Goliath faite lorsqu'elle avait treize ans. Il en admira la fougue romantique, exprimée surtout par le geste victorieux de David et la « robustesse de ses muscles nouveaux »⁷¹.

Cette œuvre attira surtout l'attention du statuaire Alfred Boucher, dont la rencontre sera décisive pour la carrière future de Camille (c'est aussi celui qui lui fera rencontrer Rodin), lorsque la famille Claudel emménagea à Nogent sur Seine en 1876.

Ce que Boucher vit dans l'atelier de Camille fut suffisamment impressionnant pour qu'il décide de donner des leçons à une jeune fille apparemment très douée.

Parallèlement, Camille et son frère suivent l'enseignement d'un professeur, Monsieur Colin, engagé pour donner des leçons aux enfants Claudel, et sous sa direction, elle pourra aller bien au-delà de l'éducation médiocre généralement réservée aux femmes à cette époque. Camille aime lire, et les lectures qu'elle fit alors la menèrent à questionner les valeurs sociales de la bourgeoisie et à rejeter les croyances religieuses établies.

Malgré les rapides progrès sous la supervision d'Alfred Boucher et de Monsieur Colin, Camille faisait face à une limitation majeure à Nogent : la difficulté pour les femmes d'acquérir une formation artistique solide.

Par exemple, la réussite d'un tableau ou d'une sculpture de nu était la preuve de la compétence d'un artiste. En interdisant aux femmes l'accès au modèle vivant nu, la société leur refusait la possibilité de devenir de véritables artistes.

⁷⁰ MORHARDT, M. (1898), *Mademoiselle Camille Claudel*, Mercure de France, p. 708-755.

⁷¹ Op. cit.

Heureusement, on trouvait à Paris diverses écoles privées et des ateliers d'artistes où les femmes pouvaient outre faire des études solides, accéder au nu.

Alfred Boucher et Colin savaient qu'il fallait trouver le moyen d'envoyer Camille à Paris.

Dans *Mémoires improvisées*, Paul Claudel écrira :

« Et puis s'est produit le cataclysme dans la famille. Ma sœur trouvant qu'elle avait une vocation de grande artiste (ce qui était malheureusement vrai), ayant découvert de la terre glaise, elle avait commencé à faire de petites statues qui ont frappé Alfred Boucher le statuaire. Alors ma sœur, qui avait une volonté terrible, a réussi à entraîner toute la famille à Paris, elle, voulant faire de la sculpture, [...], enfin bref la famille s'est séparée en deux : mon père est resté à Wassy, et nous, nous sommes allés à Paris, boulevard Montparnasse, où nous nous sommes installés. ⁷² »

Madame Claudel déménagea donc à contrecœur à Paris et Camille, qui n'avait alors pas tout à fait dix-sept ans, commença ses études à l'académie Colarossi.

Chez Colarossi, les hommes et les femmes payaient le même prix (ce qui était loin d'être le cas ailleurs), et les femmes pouvaient avoir accès au modèle vivant nu.

Boulevard Montparnasse où logeaient la mère et ses trois enfants, Camille décide de transformer en atelier la chambre de la fidèle servante qui avait suivi la famille, envoyant la pauvre fille vivre dans le grenier, laquelle atterrée rendra son tablier.

Quelques mois après, Camille trouva un atelier qui lui plut rue Notre-Dame-des-Champs. Deux autres femmes artistes y rejoignirent Camille, ce qui lui permit de partager le loyer et le coût du modèle. Alfred Boucher continuait de donner gratuitement des leçons à Camille et à ses deux amies, et venait les voir une à deux fois par semaine. Il se montrera de plus en plus impressionné par le travail de la jeune Camille.

L'aide de Boucher se terminera lorsqu'il gagnera le grand prix du Salon en 1881 et quittera Paris pour Florence un an plus tard. Avant son départ, cependant, il demandera à son ami Auguste Rodin de prendre sa place à l'atelier Notre-Dame-des-Champs, et c'est ainsi qu'en 1882, Auguste Rodin entrera dans la vie de Camille.

6.3.3 La relation avec Rodin

Camille a dix-huit ans lorsqu'elle rencontre Rodin âgé de quarante deux ans.

La force physique nécessaire à la pratique de la sculpture fait qu'au XIX^{ème} siècle, celle-ci semble n'être qu'un métier d'homme. Dans ce contexte, la grande beauté, la jeunesse et l'apparente fragilité de Camille rendent encore moins crédible son talent.

Les liens complexes de maître à élève, la rivalité artistique et la jalousie inféreront dans le couple Camille Claudel-Auguste Rodin.

En effet, s'ils se fréquentent pendant quinze années durant, il est étonnant de constater que la passion heureuse ne durera réellement que quelques années et qu'elle sera violente et féconde pour les deux artistes. Une gémellité spirituelle les fait se retrouver dans une même passion pour la sculpture. La fusion dans l'art et la passion amoureuse leur inspire des œuvres dont certaines se ressemblent.

⁷² CLAUDEL P. Op. cit.

A l'amour absolu et intransigeant de la jeune Camille, Rodin oppose une vie amoureuse multiple entre une maîtresse, Rose Beuret, compagne des jours difficiles dont il a un enfant (qu'il n'a jamais reconnu), et des liaisons avec des modèles et des femmes du monde.

Malgré les souhaits de Camille et les promesses de Rodin, il ne quittera jamais Rose Beuret, ce qui provoquera sûrement la rupture, en 1898, en particulier suite à un avortement présumé.

Après avoir travaillé pendant deux ans sous la direction de Rodin, Camille modelait brillamment le corps humain, surtout les mains et les pieds. En 1885, Rodin reçut une commande pour ce qui deviendra *Les Bourgeois de Calais* et constata qu'il avait besoin d'assistants en qui il pouvait avoir entière confiance. Il invita donc Camille, âgée de vingt ans, à se joindre à son atelier de la rue de l'Université. Sans aucune hésitation et sans égard pour la « décence » de l'époque, la jeune artiste s'intègre à l'atelier qui n'avait jusqu'à présent vu que des sculpteurs masculins.

Camille ne tardera pas à devenir l'assistante la plus estimée de Rodin (il lui confie la réalisation des mains et des pieds de ses personnages).

Elle deviendra sa « féroce amie », celle à qui il écrira des lettres dont le ton est tour à tour inquiet et passionné :

[...] ta main Camille pas celle qui se retire, pas de bonheur à la toucher si pour l'avenir elle ne m'est le gage d'un peu de ta tendresse. oh divine beauté, fleur qui parle, et qui aime fleur intelligente ma chérie. ma très bonne à deux genoux devant ton beau corps que j'étreins. »

« A deux genoux devant ton beau corps que j'étreins », évoque *L'Eternelle Idole*, une des figures de *La Porte de l'enfer* que Rodin reproduira plus tard en marbre.

Camille avait inspiré cette femme mélancolique, adorée de son amant vaincu, et perdue dans ses pensées. Elle était celle qui embellissait la vie de Rodin et la « divinité malfaisante » qui le tourmentait par ses réactions imprévisibles.

En 1883, Auguste Rodin a quarante trois ans, Rose Beuret trente neuf ans et Camille Claudel à peine dix neuf ans. Rodin, prototype de l'imago paternelle, est aussi né la même année que la mère de Camille Claudel.

La relation tumultueuse de Camille Claudel et Auguste Rodin est fascinante, mais elle n'est pas le centre de notre propos. Pour plus d'éléments à ce sujet, nous renvoyons le lecteur aux biographies respectives des artistes.

Sans relater le déroulement de la relation dans son intégralité, il nous faut cependant retenir deux événements importants, en particulier celui de l'avortement présumé et celui de la rupture amoureuse qui suivra.

Camille fera le silence sur cette liaison. A-t-elle eu des enfants avec Rodin ? Il semble indéniable que Camille ait subi au moins un avortement, provoquant la rupture de sa liaison, et peut-être (en lien avec d'autres événements dont la rupture aussi avec la mère) le déclenchement de la décompensation de Camille.

Le secret fut collectivement bien gardé. Mais les sculptures parlent : la jeune femme agenouillée aux bras tendus, appelée *le Dieu envolé* (1894), et celle qui lui est apparentée, *l'Implorante* (1899), ont chacune le même ventre arrondi de femme qui connut peut-être la maternité. Ce personnage de l'implorante deviendra « la jeunesse » dans le groupe à trois de *l'Age mûr*.

La liaison de Camille Claudel avec Rodin fut longtemps dissimulée aux parents de Camille, mais dès qu'elle fut révélée, Madame Claudel s'autorisa à faire éclater sa haine. La protection du père se révélera impuissante. Cet événement est peut-être l'un de ceux qui précipitèrent Camille dans la décompensation.

Camille fait alors le choix difficile de quitter Rodin pour s'affranchir sur le plan artistique (leurs œuvres sont tellement proches qu'on accuse Camille de « faire du Rodin »). Elle va vivre seule et se consacrer entièrement à son travail.

Contrairement à la légende romancée et à ce que peuvent mentionner certains écrits au sujet de Camille Claudel (dont certains très « féministes » accusant Rodin de tous les maux de Camille), elle traversera une période d'épanouissement artistique de plusieurs années avant que soudainement, cette force qui lui avait permis de se libérer se retourne contre elle, et se cristallise en pensées obsessionnelles sur celui qui deviendra la cause majeure de ses difficultés.

6.3.4 La rupture et l'Age mûr

En 1893, Camille et Rodin quittent leur atelier, lieu de rendez-vous amoureux. Camille loue un appartement avenue La Bourdonnais.

Elle a déjà exposé plusieurs fois, elle est reconnue comme la talentueuse et prometteuse élève du grand sculpteur, ce que lui reproche d'ailleurs son frère. Elle tentera alors de s'affranchir délibérément de l'emprise du maître.

Toute une série d'œuvres s'amorcent et convergent vers ce qui sera *l'Age mûr*. Il y eut deux versions de l'âge mûr. La première, en plâtre, est ainsi décrite par Reine-Marie Paris et Arnaud de la Chapelle :

« L'homme en position centrale domine les deux femmes, et ses deux immenses bras les couvrent comme deux branches, de cet arbre de la fatalité qui est lui-même. La vieillesse est représentée debout en sosie de Clotho sans chevelure. La jeunesse à genoux mais encore droite n'est pas séparée de l'homme, dont elle garde la main. ⁷³ »

Pendant deux ans une seconde version s'élabore. Dans celle-ci, l'homme s'est séparé de la jeunesse, et la vieillesse l'entraîne dans son redoutable envol.

Cette scène triangulaire présente l'acte du déchirement en Camille. C'est parce qu'il y a du passionnel qu'il va y avoir acte de déchirement.

Cette sculpture donne à voir la résonance entre la situation réelle Auguste Rodin-Rose Beuret et Camille Claudel, mais aussi et surtout le lien père-mère-fille, où l'homme, tiraillé entre la femme et la fille, finit par se délier de cette dernière.

La jeune femme de l'œuvre, en déséquilibre, est comme suspendue au détachement qui vient de se créer.

La commande de la traduction en bronze de cette œuvre, après avoir été promise par l'Etat sera supprimée d'une manière totalement inattendue (elle constituerait une atteinte à la vie privée de Rodin), et pendant des années, Camille s'obstinera à réclamer la commande de l'État pour le fondre en bronze.

⁷³ PARIS R-M. *Op. cit.*

Cette œuvre marqua l'entrée de Camille dans le délire de persécution et le début du déclin de son activité artistique.

Selon Marie Magdeleine Lessana :

« La facture artistique du scénario devait avoir une fonction déclarative et contre-persécutive. En produisant dans le plâtre une interprétation de la scène qui la persécute, Camille tentait de parer au risque de la persécution qui s'amorçait : en serrant dans la matière fabriquée le dispositif à trois, l'œuvre retient l'acte en s'y substituant, en quelque sorte. Ce devait être, pensons-nous, une œuvre de franchissement. Mais le geste artistique en jeu dans cette œuvre-là ne pouvait pas rester en suspend, il ne devait pas flotter, il devait être tenu jusqu'au bout, c'est-à-dire aboutir à son public anonyme. L'œuvre ayant été reçue comme un message personnel de haine, fut interrompue sur son parcours de publication. Elle fut détournée et retournée à l'expéditeur. Ainsi, par le ricochet de l'annulation, l'œuvre a pris valeur de passage à l'acte. ⁷⁴ »

Cette œuvre marqua l'entrée de Camille dans le délire de persécution et le début du déclin de son activité artistique.

Dans le même temps, Camille avait achevé la sculpture de *La Valse*, représentant l'emportement d'un couple amoureux, dans une danse aérienne défiant la pesanteur. Le personnage féminin en déséquilibre est maintenu par le personnage masculin dans le mouvement même de la danse. Mais le déséquilibre est déjà là.

Si certains y ont vu une représentation de Camille Claudel et Rodin, d'autres de Camille et Claude Debussy, nous émettons l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'une représentation de Camille et du père. Ce dernier soutiendrait dans un mouvement œdipien sa fille déjà en position de déséquilibre. Ceci nous permettrait de comprendre alors la suite des œuvres comme la mise en scène du déséquilibre psychique, traduction du sentiment de la perte d'identité chez Camille.

Si *l'Age mûr* a souvent été comparé à la triade Camille Claudel-Auguste Rodin-Rose Beuret, comme nous l'avons souligné, la sculpture traduirait aussi une triangulation impossible Camille-Père-Mère, montrant une Camille implorante et enceinte.

Nous pouvons nous questionner sur cet enfant impossible, avorté, comme une possible tentative de donner à la mère un enfant.

Concernant Camille Claudel, il pourrait être aussi remplacement du premier enfant mort de la mère, à travers un désir de réparation de celle-ci, mais aussi peut-être une identification à cet enfant mort, l'enfant chéri de la mère. Car derrière l'homme de *l'Age mûr*, il y a la vieille femme, *Clotho*.

Selon Henry Asselin, à partir de 1906, Camille détruisait systématiquement et chaque été, à coups de marteau, les œuvres de l'année, puis enterrait les débris. Elle mettait ensuite la clé sous le paillason et disparaissait pendant de longs mois sans laisser d'adresse.

Camille évoquait alors la « *bande à Rodin* », qui manipulerait tous ceux qui sont en contact avec elle : sa concierge, les collectionneurs... Il lui ferait, selon elle, « *une guerre acharnée* ». Le ton de ses lettres est de plus en plus incisif, violent et ironique.

Elle exige de l'argent de son marchand, sinon elle va « *disparaître dans un cataclysme* » : elle a reçu une facture qui « *menace de l'engloutir tout entière.* » Dans ce style qu'elle

⁷⁴ LESSANA M.-M. (2000), *Entre mère et fille : un ravage, Paris, Pauvert.*

qualifie elle-même de « littérature exubérante », elle déverse sa rage sur « *le premier qui se trouve à sa portée* », (c'est-à-dire plutôt Rodin que sa mère), tels sont ses propres termes.

En 1909, Camille Claudel vit seule à Paris, démunie et dans la peur.

Les persécuteurs seront Rodin et sa sœur Louise, la persécution par Rodin protégeant jusqu'au bout Camille d'avoir à accuser sa mère. L'élément majeur est l'impossibilité pour Camille d'affronter sa mère en face.

6.3.5 La mère « Méduse »

Revenons sur la relation de Camille à sa mère durant son enfance. Toutes les biographies nous parlent d'une mère froide, encore en deuil au moment de la naissance de Camille, certainement dépressive, ou luttant contre la dépression, « mère-morte » au sens de A. Green, c'est-à-dire incapable d'investir affectivement son enfant tant elle devait être prise par sa propre douleur interne.

Il semblerait que les ruptures successives qu'a vécu Camille au moment de *l'Age Mûr*, c'est-à-dire l'avortement, la rupture avec Rodin, celle d'avec les parents, le départ de Paul Claudel à l'étranger, la rupture du contrat de commande de l'État, aient provoqué sa décompensation, ces ruptures successives venant réactiver une première rupture insupportable et traumatique pour Camille.

Cette rupture première, concernant la mère et datant des premiers mois de la vie de Camille était resté clivée tout ce temps, grâce au rôle secondaire mais néanmoins étayant joué par la relation au père.

La relation de Camille à sa mère peut faire penser qu'il y a eu, dans la vie psychique de Camille, un échec dans l'établissement d'un objet interne tel que D. Meltzer (1967) l'a décrit sous la terminologie de *sein-toilettes*, c'est-à-dire d'un objet interne dans lequel le sujet puisse évacuer l'excès intolérable de sa souffrance psychique manifeste et surtout latente. La fonction du *sein-toilettes* consiste à contenir la projection de la souffrance psychique du bébé, à l'origine du besoin d'un objet externe accueillant et contenant.

Selon Jean Bégoïn (1997) :

« Cet objet interne doit posséder les capacités d'absorber et de contenir l'excès de la souffrance essentiellement dépressive, dont l'impact brut serait mortel.⁷⁵ »

Cet objet interne, peut-être absent ou défaillant chez Camille, pourrait expliquer la destruction systématique qu'elle opérera à la fin de sa carrière sur ses œuvres à chaque frustration.

Si l'on suit Bion, les modes auditifs, visuels, tactiles, olfactifs et gustatifs de la relation à la mère sont en même temps investis comme autant de points d'ancrage à l'objet et à son rôle psychique primaire de contenant.

Ce seront aussi les points d'ancrage des processus de symbolisation comme nous l'avons souligné à travers notre travail de recherche.

Cette sécurité de base qui manquait à Camille Claudel a fait que tout événement douloureux pouvait menacer son équilibre, et c'est ce qu'elle traduisait peut-être, dans le déséquilibre spatial de ses personnages.

⁷⁵ BEGOÏN J. (1997), *Vivre le manque, souffrir l'absence, Cahiers de psychologie clinique, n° 8, L'absence, De Boeck Université, Bruxelles, p. 25-48.*

De plus, si le personnage de *Clotho* constitue une représentation maternelle, on peut s'interroger sur « l'investissement esthétique de l'objet », au sens de D.Meltzer, c'est-à-dire l'investissement de la beauté de la rencontre, où le bon objet devient aussi le beau, investissement qui fonde le plaisir de vivre.

Or nous avons vu que *Clotho* est plutôt une figure de la mort. Lorsque les conditions d'environnement ne sont pas suffisamment favorables, l'aspect esthétique de l'amour primaire mutuel ne peut pas être créé.

Selon Jean Bégoïn :

« En lieu et place, se développe le négatif de l'admiration et de l'éblouissement primaire : l'horreur, figurée dans la mythologie par la figure de Méduse au pouvoir paralysant et mortel, qui a été évoquée par F. Pasche et P.C. Racamier comme image de l'irreprésentable, et où l'on peut aujourd'hui voir, avec E. About, l'image du trou noir de la dépression primaire et d'une menace d'avortement de la naissance psychique.⁷⁶ »

Or, après *l'Age Mûr*, c'est bien *Persée et la Gorgone* que sculpte Camille Claudel. Le personnage de Persée, décapitant la tête de la Gorgone en utilisant un miroir (son bouclier selon la légende), pour ne pas être pétrifié, constitue une tentative désespérée de donner corps à la Méduse et de l'affronter pour ne pas sombrer. Mais cette tentative se soldera par un échec pour Camille Claudel.

Selon E. About (1994) :

« Au conflit esthétique proposé par D. Meltzer la rencontre avec la Méduse vient opposer son aspect négatif. Derrière l'apparente beauté, le conflit esthétique offre l'ombre d'une nature plus complexe. Cependant, l'attrait de la beauté garde sa force pour entraîner le nouveau-né vers la recherche de ce qui se dissimule à l'intérieur de cette apparence. La rencontre avec la méduse, elle, offre l'aspect effrayant, qui peut faire craindre que l'intérieur soit pire encore que l'apparence. Une relation Méduse s'établit entre la mère et son enfant lorsque la mère, absente de sa propre pensée, soumise à une pensée extérieure, ne peut faire transparaître ses aspects de beauté et de bonté qui permettraient à son enfant de s'engager sur la voie de la découverte du monde. Commence alors pour l'enfant une période de terreur dans laquelle il sera confronté à deux perspectives possibles de son développement ultérieur : soit il accepte la rencontre avec une telle souffrance, il accepte alors de porter son regard vers cet aspect terrifiant de la mère, et d'attendre l'apparition d'un aspect de bonté et d'une rêverie possible, soit il se laisse entraîner dans la pensée de sa mère, choisissant ainsi la moindre souffrance psychique.⁷⁷ »

Camille écrira en 1938 à Paul, après la mort de leur mère et alors qu'elle est internée en psychiatrie :

« À ce moment des fêtes, je pense toujours à notre chère maman. Je ne l'ai jamais revue depuis le jour où vous avez pris la funeste résolution de m'envoyer dans les asiles d'aliénés. Je pense à ce beau portrait que j'avais fait d'elle dans l'ombre de notre beau jardin. Les grands yeux où se lisait une douleur secrète,

⁷⁶ Op. cit.

⁷⁷ ABOUT E. (1994), *Rencontre avec Méduse*, Paris, Bayard.

l'esprit de résignation qui régnait sur toute sa figure, ses mains croisées sur ses genoux dans l'abnégation complète : tout indiquait la modestie, le sentiment du devoir poussé à l'excès, c'était bien là notre pauvre mère. »

Camille avait compris la souffrance de sa mère, traduite dans ce portrait détruit par la mère elle-même (alors que Camille est persuadée que c'est Rodin qui l'a volé), souffrance traduite aussi par la figure de *Clotho* qu'elle cherchait en vain à toucher par l'intermédiaire de l'homme dans *L'Age Mûr*. Elle attendra toujours l'apparition d'un aspect de bonté et d'une rêverie possible chez sa mère.

Pour établir un lien avec nos travaux de recherche et au sujet de la constitution de l'enveloppe psychique, nous pourrions aussi désigner, en référence à D. Anzieu, la faillite d'une peau commune entre Camille et sa mère. La peau psychique qui devrait être somptueuse devient flétrissement dans la *Clotho*.

Les ruptures successives que Camille a traversé ont fait resurgir la « mère Méduse. »

6.3.6 Les dernières œuvres

Après *Persée et la Gorgone* suivra *La Fortune*, silhouette défiant les lois de l'équilibre. Lancée le pied sur une roue, valseuse qui a perdu son partenaire, elle a les yeux bandés.

La dernière œuvre majeure de Camille sera la *Niobide blessée* (1907), dont le titre n'est pas hasardé.

Dans le livre des métamorphoses, Ovide raconte le massacre des Niobides. Les sept garçons puis les sept filles de Niobé vont périr sous les flèches d'Artémis et d'Apollon. Les dieux jumeaux vengent leur mère Latone, que Niobé a orgueilleusement défiée de par sa fécondité. Face au spectacle du massacre de ses enfants morts, Niobé restera prostrée dans la pierre.

Camille Claudel, elle aussi alors déjà prostrée, en était-elle réduite à méditer sur cette fécondité anéantie ?

Avec l'échec de *L'Age Mûr*, l'art de Camille succombera à son impossibilité d'atteindre sa mère, celle qui retient l'homme par le bras pour l'empêcher d'agir en sa faveur. Camille, telle la *Niobide blessée*, s'effondrera et détruira les êtres de pierre auxquels elle avait donné corps, devenus inaptes à toucher sa propre mère.

Les actes de destruction deviennent alors systématiques après la *Niobide blessée*. Camille décrit ce rite comme un sacrifice. Dans une lettre à un oncle, alors qu'elle vient d'apprendre la mort d'un cousin, elle écrit :

« [...] Beaucoup d'autres exécutions capitales ont eu lieu aussitôt après, un morceau de plâtras s'accumule au milieu de mon atelier, c'est un véritable sacrifice humain. »

En détruisant ses propres créations, Camille affirme avec véhémence son droit de vivre en dehors des valeurs de son temps. Pendant ces brefs moments de liberté illusoire, motivée par sa mission destructrice, elle peut croire qu'elle contrôle sa destinée. Quand le massacre est accompli et que les débris ont été enlevés, elle disparaît parfois des jours ou même des mois. Elle vit dans la crasse, fouillant dans les poubelles à la recherche de nourriture et pestant contre Rodin et « sa bande. » Pour se protéger contre eux, elle a transformé son atelier en forteresse :

« *Des chaînes de sûreté, des mâchicoulis, des pièges à loup derrière toutes les portes* », confie-t-elle à la veuve de son cousin Henri.

Plus que jamais, Rodin apparaît comme « l'ennemi suprême » dans l'esprit de Camille. Rien ne reste du compagnon d'autrefois ou du mentor généreux, rien d'autre qu'un être diabolique prêt à tout pour la détruire.

6.3.7 La chute et le délire de persécution

« L'enlèvement » de Camille à l'asile de Ville-Evrard aura lieu le 10 mars 1913, une ambulance et des infirmiers viennent alors la chercher à son domicile, accompagnés de son frère Paul.

Des contacts avaient déjà été pris avec le directeur de l'asile et sur les sollicitations de Paul.

Le Docteur Michaux, qui vivait à l'étage au-dessus de l'atelier de Camille, rédigea à la demande de Madame Claudel (mère), le certificat nécessaire à l'hospitalisation.

Il est vrai que Camille était arrivée au point où elle ne pouvait plus s'occuper d'elle-même. Ses lettres obsessionnelles, ses récriminations contre presque tout le monde, ses disparitions régulières et la saleté dans laquelle elle vivait démontraient clairement qu'elle avait besoin d'être soignée.

La première observation enregistrée le jour de son arrivée à Ville-Evrard allait dans le sens du certificat du Docteur Michaux et déclarait l'artiste atteinte « de délire systématisé de persécution basé principalement sur des interprétations et des fabulations, d'idées vaniteuses et de satisfaction.⁷⁸ » Comme elle l'avait souvent fait, Camille blâmait Rodin pour tous ses problèmes, mais ses récriminations virulentes contre lui présentaient une nouvelle dimension délirante, car elle avait perdu la notion du temps et ne voyait aucune différence entre un millénaire et une décennie. Selon elle, Rodin avait commencé à l'exploiter trois mille ans auparavant, même avant le Déluge. Il l'avait obligée à travailler dans son atelier lorsqu'elle n'avait que dix-huit ans, il l'avait battue, lui avait donné des coups de pieds ; il avait essayé d'empoisonner tous les membres de sa famille. De plus, il l'avait fait interner pour voler le peu qui restait des sculptures de son atelier. En tant que chef d'une bande de voleurs, il était très puissant et pouvait influencer tout le monde, même les membres de la famille Claudel⁷⁹.

Selon la loi, la destinée de Camille était entre les mains de son frère Paul. En tant que seul homme de la famille, il avait toute autorité pour agir en sa faveur. Mais le choix de Paul était limité : il pouvait soit l'emmener avec lui de consulat en consulat, soit la laisser dans un asile. A cette époque, Paul était déjà père de quatre enfants. De plus, entre ses livres et la diplomatie, sa vie n'était qu'un tourbillon incessant. Soirées, cérémonies, inaugurations, répétitions de pièces de théâtre, tout cela absorbait son temps et le maintenait sous le regard du public. Dans ces conditions, il aurait été impossible d'emmener sa sœur avec lui. Pourtant, bien que l'internement ait été, sans aucun doute, nécessaire, rien ne justifiait

⁷⁸ Docteur Truelle, certificat médical, archives de Ville-Evrard, dans Rivière, Gaudichon et Ghanassia, 2001, p.306, 10 mars 1818. Les dossiers médicaux ne seront accessibles aux chercheurs que 150 ans après la naissance de Camille, soit en 2014. Une partie de ces dossiers fut publiée par Reine-Marie Paris, petite nièce de Camille Claudel, avec l'accord des autres membres de la famille. Plus récemment, les archives complètes de Ville-Evrard et celle de Montdevergues furent publiées dans la troisième édition du *Catalogue raisonné* par Rivière, Gaudichon et Ghanassia et la *Correspondance* de Camille Claudel par Rivière et Gaudichon en 2003.

⁷⁹ Docteur Truelle, rapport médical, Ibid., p. 305, 10 mars 1913.

dans le comportement de Camille la décision de la couper totalement du monde extérieur. Sa séquestration fut décidée uniquement pour éviter le scandale.

Lequel scandale éclatera cependant quand les journaux feront part de la situation de Camille Claudel.

Informé par ce biais, au début de juin 1914, ainsi que par ses connaissances, M. Morhardt comprendra vite que le sort de Camille est inextricable et demandera de l'aide à Rodin, afin de trouver un lieu d'exposition pour rendre un hommage à l'œuvre de Camille. Auguste Rodin, alors septuagénaire et dans un état de santé précaire, acceptera d'envoyer dans un premier temps de l'argent.

Le sculpteur avait l'intention de renouveler le geste tous les ans, et surtout de proposer un lieu d'exposition dans sa vaste demeure au rez-de-chaussée de l'hôtel Biron rue de Varennes. Mais divers événements l'en empêcheront : en août 1914, la Grande Guerre commençait. Rodin quitte Paris. Lorsqu'il y reviendra trois ans plus tard, il sera en très mauvaise santé.

Certaines biographies mentionnent qu'après une première congestion cérébrale en mars 1916, puis une deuxième attaque en juillet, Rodin serait resté plusieurs semaines prostré, dans un état second et demandant à Rose Beuret où était sa femme, « sa femme qui était à Paris, ne manquait-elle pas d'argent ? »

Comme l'état de santé du sculpteur empirait, l'Etat comprit qu'il n'y avait plus de temps à perdre, et les documents pour la donation furent signés le 1^{ier} avril 1913, trois mois après la dernière congestion de Rodin. Après tant de fausses alertes, l'hôtel Biron devenait enfin le Musée Rodin.

Ce n'est pas par manque d'intérêt qu'on ne réserva aucune salle pour l'œuvre de Camille Claudel, Mathias Morhardt et Auguste Rodin désiraient fortement rectifier l'injustice faite à l'artiste en la lui consacrant, mais ils se heurtèrent à l'opposition ferme de la famille Claudel.

Rodin, alors homme démuné, devenu l'ombre du sculpteur plein de vigueur et aux multiples conquêtes, épousa enfin Rose Beuret. Ils se marièrent le 29 janvier 1917. La maison de Meudon où ils s'étaient réfugiés n'étant pas chauffée à cause du rationnement, le vieux couple se blottit dans le seul endroit encore douillet qui leur restait : leur lit. Le gouvernement, qui aurait pu leur venir en aide, se contenta de remercier le plus grand sculpteur du siècle de sa générosité (Rodin avait alors fait don de toutes ses œuvres), en le privant de chauffage. Deux semaines plus tard, Rose mourut d'une pneumonie. Rodin la suivit le 17 novembre 1917, décédé, lui aussi, de complications dues au froid glacial de la maison.

Camille devait passer les trente dernières années de sa vie dans un asile à Montdevergues. Trente ans à désirer la présence d'une mère qui ne vint jamais. Trente ans à attendre les visites irrégulières de son frère. Trente ans à survivre malgré tout.

Les médecins avaient constaté que si les idées délirantes de persécution et d'empoisonnement résistaient, elles étaient devenues moins virulentes (les autres secteurs de sa personnalité étaient bien conservés, ce qui est le propre de la psychose paranoïaque). Camille présentant un état mental stable, les médecins demandèrent à sa famille si elle ne pourrait pas leur rendre d'éventuelles visites, ce qu'elle réclamait depuis si longtemps, voire même envisager une sortie. La mère s'y opposa farouchement et violemment (les lettres écrites aux médecins et directeur de l'asile témoignent du rejet et de la haine véritable de

la mère envers sa fille aînée), jusqu'à sa mort le 20 juin 1929. Camille n'assistera pas aux obsèques de sa mère, ne la reverra jamais, elle ne remettra jamais un pied dehors.

Suite au décès de la mère, un violent conflit éclatera entre Paul et Louise, sœur cadette, au sujet de la pension de Camille à payer à l'hôpital et donc de décider qui serait responsable de cette dépense.

Avant 1940, l'asile de Montdevergues tirait suffisamment de revenus de ses fermes, ses vignobles et champs où travaillaient les pensionnaires (la plupart des malades étaient mis au travail) ; mais ensuite, les réquisitions de l'armée allemande ne permirent plus à l'asile de subvenir aux besoins des pensionnaires. Chaque jour, au moins cinq d'entre eux mouraient de faim. En 1943, 800 patients sur 2000 étaient morts.

Au cours de l'été 1942, Paul Claudel réfugié en zone libre vient de s'offrir un domaine somptueux à Brangues. Il reçoit un premier bulletin médical alarmant quant à l'état de santé de Camille, qui mentionne l'installation progressive d'un syndrome d'affaiblissement intellectuel, ainsi qu'un fléchissement de l'état physique général, dû aux restrictions alimentaires.

En décembre, une nouvelle lettre du médecin informe Paul que Camille va encore plus mal et qu'elle s'affaiblit progressivement, une complication cardiaque étant redoutée.

Paul est aux prises avec sa culpabilité, mais pour autant, il ne rend pas visite à sa sœur. C'est la belle-mère de la fille aînée de Paul qui ira rendre visite à Camille, après un très long voyage et lui apportera un peu de nourriture qu'elle aura pu se procurer. Elle restera une semaine entière auprès de Camille et écrira à Paul pour l'inciter à venir. Elle décrira une Camille « en paix », « un visage si reconnaissant et si épanoui par une simple visite. »

Paul se décide à rendre visite à Camille le 20 septembre 1943. Camille a alors 80 ans.

« Elle me reconnaît, profondément touchée de me voir, et répète sans cesse : Mon petit Paul, mon petit Paul ! [...] Sur cette grande figure où le front est resté superbe, génial, on voit une expression d'innocence et de bonheur. Elle est très affectueuse. Tout le monde l'aime, me dit-on. Amer, amer regret de l'avoir ainsi si longtemps abandonnée ! »

Le 19 octobre 1943, deux télégrammes partirent de Montdevergues. Le premier parvient à Paul dans la matinée : « Sœur très fatiguée. Jours en danger. Médecin-chef. » Le second arriva en fin d'après-midi : « Votre sœur décédée. Inhumation jeudi 21 octobre. »

Paul ne se rendra pas à l'enterrement. Seules quelques religieuses suivront silencieusement la procession, menée par l'aumônier de Montdevergues. Camille sera enterrée au cimetière de Montfavet, à l'endroit réservé à l'asile.

Sur sa tombe, une simple croix portant l'année de la mort de l'artiste et le numéro de la tombe : 1943-392. Une prière fut dite, c'était fini.

6.4 Spécificité des processus psychiques en œuvre dans l'art de la sculpture

A partir de l'œuvre de Camille Claudel, qui constitue selon nous « l'œuvre princeps » mais aussi à partir d'autres œuvres, nous proposons d'étudier la spécificité des mécanismes psychiques mis en œuvre dans le travail de la sculpture.

La réalisation d'une sculpture place le sculpteur dans des conditions particulières, mettant en œuvre des processus psychiques spécifiques, lesquels semblent ne pas être dénués de bénéfices secondaires pour l'artiste.

Tout d'abord, la transformation de la matière implique de se soumettre aux lois physiques, au principe de réalité. La matière première se travaille selon deux modalités possibles : en partant du plein (« per via di livare ») ou du vide (« par ajout »).

Comme nous le verrons dans la dernière partie avec Camille Claudel, on peut sculpter en travaillant l'argile, le plâtre, le marbre, la pierre.

La « taille » consiste à partir du plein de la matière première et de « l'attaquer » dans un geste qui sera définitif pour en révéler le cœur et le travailler. Lorsque le bloc de matière brute sorti de la carrière arrive au sculpteur, il travaillera par retraits successifs, à l'aide d'outils qui l'aideront à donner corps à la forme qu'il souhaite représenter. La taille directe est une attaque violente et définitive qui engage celui qui s'y adonne dans une lutte physique (un corps à corps) exigeant une maîtrise parfaite qui ne permet aucun droit à l'erreur.

Cette technique fut entre autres celle usitée par Michel-Ange, satisfaisant à la fois l'exigence de maîtrise qu'il s'imposait à lui-même et son aspiration à réaliser des œuvres titanesques dont il voulait qu'elles soient parfaites. Lutte et mesure avec la matière lui permettent de soumettre cette dernière à la forme qu'il avait choisie pour elle.

L'illusion offerte de dominer la nature et de conquérir une liberté et le combat pour Michel-Ange laissent à penser qu'il chercherait peut-être à travers la matière à se mesurer à la création divine...

Mais le sculpteur est avant tout un bâtisseur. La matière dure perdure, résiste aux effets du temps et de l'érosion, signifiant un caractère possible d'immortalité pour son auteur.

Il est question d'assouplir la rigidité de la pierre pour procurer une illusion de mouvement à ce qui n'est que statique.

Autre est le mouvement de celui qui « monte » la sculpture en terre, lui offrant une colonne vertébrale, un squelette qui tient debout là où il n'y a rien au départ. Celui qui sculpte par ajout part du vide pour le remplir. La peau en contact direct avec la matière terre humide se réfère à une construction plus sensuelle, qui, par ajouts successifs va donner forme et tenue à la matière molle et malléable.

Ce type de tempérament convient bien à celui qui a envie de pétrir et de donner chair.

Modeler, c'est remplir l'espace vide de chair. Tailler, c'est dévider le plein pour trouver en son noyau la forme vivante.

Rodin par exemple, qui savait faire vibrer la matière-terre grâce à son modelé disait :

« Je m'efforçais de faire ressentir dans chaque renflement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau »⁸⁰.

Sa sensualité exacerbée guidait ses mains qui sculptaient le corps. Se penchant sur une sculpture « comme s'il en eût été amoureux », rapporte le témoin Paul Gsell, ce dernier dit :

« C'est de la vraie chair [...] on la croirait pétrie sous les baisers et les caresses! »⁸¹

⁸⁰ Cité par CLADEL J. (1936), *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Paris, Grasset.

⁸¹ GSELL P. (1911), *Auguste Rodin : l'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset.

Puis, mettant la main à plat sur la hanche de la statue, il ajouta :

« On s'attendrait presque en tâtant le torse à le trouver chaud »⁸².

Rodin cherche la chair partout. Il dénude, fusionne. Il tente d'abolir la distance entre lui et le corps de l'autre. Les représentations d'un Balzac ou d'un Victor Hugo, pourtant commandes officielles, seront livrées nues, non pour être désacralisées mais bien au contraire devenir emblématiques de notre incarnation sublimée.

Modeler la terre humide, c'est aussi revenir aux jeux des enfants qui pétrissent la boue, l'écrasent dans leurs mains, la font couler... Jeux sans fin qui nourrissent un plaisir qui n'est pas sans rapport avec la pulsion anale.

Le contact avec la terre « prima materia », satisfait donc à plusieurs titres une tendance régressive.

Chaque sculpteur, selon sa personnalité, ira instinctivement vers tel ou tel matériau. Rien d'étonnant qu'un Giacometti, hanté par les squelettes, ait privilégié le plâtre qu'il ajoutait avec parcimonie sur des fils de fer, jouait le rôle du squelette souvent à peine recouvert. Pour lui, les femmes ne sont pas de chair mais d'os. La forme qu'il cherche, poussée à son extrême, c'est le fil. Là où Rodin ôte les vêtements, il ôte la chair elle-même.

Comme le souligne H. Jousse⁸³, la matière, qu'elle soit dure ou tendre, impose sa loi et renvoie le sculpteur à ses limites : sculpter est une mise en acte par excellence, une confrontation au réel.

Affronter les lois de la pesanteur, de l'équilibre, de la résistance d'un matériau (pierre ou marbre), du temps de séchage d'un autre (terre), nécessite d'y investir tous ses moyens physiques et intellectuels, son temps, ses efforts, sa patience (savoir cesser de travailler pour reprendre plus tard). Cet affrontement entre soi et les éléments permet certes de mesurer son pouvoir sur le réel, mais, à contrario, les limites de celui-ci.

Les contraintes imposées par la nature placent le sculpteur dans la lutte entre les éléments naturels et ses aspirations. En ce qui concerne les figures de Michel-Ange, le philosophe de l'art Georg Simmel souligne :

« Pesanteur tirant vers le bas et énergies spirituelles aspirant vers le haut, se démarquent mutuellement avec rudesse et hostilité »⁸⁴.

Le sculpteur est un homme de combat, d'action. Sculpter, c'est mettre en acte, dépasser les contradictions de sa condition. Le travail soumet l'activité du sujet aux exigences du matériau.

En se mesurant à la matière, l'artiste cherche à mesurer son pouvoir sur les éléments, sur le monde dont il est issu.

Il doit passer non pas à l'acte, mais par l'acte. Il n'a pas le choix. Michel-Ange, qui ne prenait guère le temps de manger et ne dormait que quelques heures précise :

« Je m'épuise de travail, comme jamais homme n'a fait, je ne pense à rien d'autre qu'à travailler jour et nuit ».

⁸² *Ibid.*

⁸³ JOUSSE H. (2008), Spécificités des processus psychiques en oeuvre chez le sculpteur, *Topique*, 2008/3, n°104, p. 173-100.

⁸⁴ SIMMEL G. (1990) *Michel-Ange et Rodin, Petite bibliothèque Rivages.*

Sans aucun doute, l'ambition d'un Michel-Ange, d'un Giacometti, ou d'un Rodin laisse à penser que le fantasme de toute puissance ne leur était pas étranger. Giacometti rêvait de réaliser « un petit univers semblable au grand univers. »

Quant à Rodin, regardons *La main de Dieu* qu'il sculpta. Qui est le Dieu ?

Enfin, les œuvres titanesques de Michel-Ange illustrent par elles-mêmes la tentation démiurgique de leur auteur.

Le sculpteur qui, comme le créateur au sixième jour modela de la terre pour faire l'homme, n'est-il pas secrètement tenté de se prendre lui-même pour ce premier sculpteur des temps ? Derrière ce fantasme de toute puissance, c'est de repères, d'un cadre au sein duquel se mouvoir librement que cherche le sculpteur un peu tel un enfant en mal de limites.

Se confronter aux lois de la physique, c'est un peu être en quête de sa propre mesure.

En tentant de soumettre la matière à son action pour trouver la résistance, pour délimiter, celui qui œuvre chercherait à se circonscrire lui-même, trouver les cotes de l'humain, étalonner le réel.

Par ailleurs, la sculpture a privilégié le corps en tant que repère élémentaire. Sculpter permet de se confronter à l'image du corps, impliquant le Moi-peau, la frontière dedans-dehors.

C'est le volume du corps humain, c'est-à-dire la forme de l'artiste lui-même, qui sert de volume de départ, même chez les artistes qui plus tard s'en sont éloignés (abstraction).

Regarder le corps humain dans les traits d'un modèle ramène dans sa nudité et son dénuement au schéma corporel en soi. Est-il continu, morcelé, délimité par un Moi-peau suffisamment consistant ?

Soulignons aussi l'obsession de certains artistes pour une partie du corps en particulier. Giacometti était obsédé par les yeux qui révèlent le monde visible, Camille Claudel par les pieds et les mains qui permettent la préhension du réel.

Les destructions violentes, irrémédiables, et systématiques que Camille Claudel infligeait au corps de ses sculptures à une certaine période de sa vie pourraient être interprétées comme autant d'autodestructions.

H. Jousse⁸⁵ souligne que Giacometti souffrait d'un manque de consistance et de continuité de son schéma corporel. Elle dit qu'il ne cessait, à travers son travail de sculpteur, de mettre en forme l'informe du corps, de son propre corps.

Il disait :

« Je ne sais plus qui je suis, où je suis, je ne me vois plus, je pense que mon visage doit apparaître comme une vague masse blanchâtre, faible, qui tient tout juste ensemble portée par des chiffons informes qui tombent jusqu'à terre »⁸⁶.

Le Moi-peau de Giacometti semble ne pas remplir sa fonction. Le corps est sans cesse ressenti comme menacé de se vider. Rien n'est vraiment retenu à l'intérieur, les contours sont flous, « vagues » et l'ensemble est sans vie (« masse blanchâtre », c'est-à-dire vidée de sang). Il ne reste plus à Giacometti qu'à rechercher dans la structure osseuse de quoi soutenir un corps que la seule peau ne contient pas. De là, son obsession du squelette.

⁸⁵ Op. cit.

⁸⁶ cité par JOUSSE H., Op. cit.

Sculpter permet une confrontation au schéma corporel, ainsi qu'une réélaboration permanente de celui-ci et du Moi-peau qui l'enveloppe, permettant de (re)délimiter le repère dedans-dehors. Sculpter constitue la mise en œuvre, en acte, de la recherche et la définition permanente de cette frontière. Elaborer un volume, c'est décider d'un contour qui va délimiter le vide du plein.

Regarder une sculpture, c'est voir tout ce qui n'est pas le vide et qui le comble si l'on regarde l'espace autour de l'objet, mais c'est aussi voir tout ce qui est plein si l'on choisit de regarder la matière elle-même. Entre les deux, une ligne imaginaire sépare, distingue, confère son existence au visible, constitue le trait qui délimite. Cette frontière recherchée peut aussi se toucher.

Cette quête est parfois mêlée d'angoisse. Giacometti qui cherche dans la sculpture la permanence de ce qui lui semble sans cesse se défaire écrit :

« Les têtes, les personnages ne sont que mouvement continu du dedans, du dehors, ils se refont sans arrêt, ils n'ont pas une vraie consistance, leur côté transparent [...], forme changeante et jamais tout à fait saisissable. »

L'intégration de la limite corporelle dedans-dehors est favorisée, nous l'avons vu, par la nécessité devant laquelle se trouve l'artiste de développer une perception du dessin de la ligne qui sépare ce qui est plein de ce qui est vide. Devant cet impératif, le psychisme du sculpteur va privilégier la constitution d'un Moi-peau. Si ce dernier joue efficacement son rôle, le sculpteur aura à sa disposition, et à la faveur de sa création, une enveloppe contenant des éléments sensoriels et émotionnels, une barrière protectrice de son identité et de son autonomie, un filtre des échanges intérieur/extérieur et enfin une surface d'inscription des excitations.

On pourrait dire de la sculpture qu'elle est la seule œuvre d'art qu'un aveugle pourrait voir, au sens de pouvoir se la représenter intérieurement en la touchant. La mise en acte du sens tactile et du toucher dans le travail de la sculpture permettrait de vérifier que « le réel est tangible. » La sculpture favorise l'appréhension tactile, le toucher étant le sens qui est prédominant dans cette forme artistique. L'approche sensuelle de la sculpture ne peut échapper tant à celui qui sculpte qu'à celui qui observe la sculpture.

Paul Claudel parle de la « fureur érotique » des œuvres de Rodin.

Le toucher du sculpteur peut parfois s'apparenter à ce que nous avons trouvé dans nos ateliers avec les patients qui semblent produire des « formes autistiques » avec lesquelles le créateur pourra jouer.

Nous ne pouvons pas d'avantage ignorer l'attrait régressif qu'elle exerce sur nous, provoquant un moment de résurgence de l'enfant en nous, mu par l'envie irrépressible de toucher.

Paul Claudel, l'écrivain et le frère de Camille écrit à ce sujet :

« La sculpture est le besoin de toucher. Avant même qu'il sache voir, l'enfant brandit ses petites mains grouillantes. La joie presque maternelle de posséder de la terre plastique entre ses mains, l'art de modeler, de posséder, désormais durable entre ses dix doigts, ces formes rondes, ces belles machines vivantes qu'il voit se mouvoir alentours, c'est de quoi le désir apparaît chez lui le premier, satisfait de la première arche et de la première poupée »⁸⁷.

⁸⁷ CLAUDEL P. (1905), *Camille Claudel statuaire*, in *PARIS R-M. (1984), Camille Claudel, Gallimard, 383 p., NRF, p.11-16.*

Ces « formes » dont parle Paul Claudel ne sont pas sans rappeler les formes autistiques décrites par Frances Tustin⁸⁸. Toucher, c'est régresser au moment de notre enfance où ce sens était primordial, c'est-à-dire toucher pour vérifier l'existence des choses. C'est le cas des petits garçons qui se touchent le pénis, aussi celui des psychotiques qui se touchent compulsivement le visage et le corps pour vérifier leur propre permanence.

Le sculpteur aurait-il besoin de cette réassurance ?

L'individu qui sculpte est plongé, par l'entremise de cet acte, dans une situation exceptionnelle et unique qu'aucune autre forme d'art ne pourrait lui offrir, et de laquelle va découler un ensemble de processus psychiques saisissant l'inconscient du sculpteur. Nous pouvons aussi mettre en exergue que le travail de la sculpture permet de placer l'objet créé en trois dimensions dans l'espace et de s'assurer de sa permanence (H. Jousse, 2008).

Le sculpteur doit « se figurer » sans cesse cet espace à trois dimensions et créer son œuvre en son sein.

Mais si sculpter c'est « remplir l'espace », ce dernier se résume-t-il à des coordonnées mathématiques, au vide, ou bien est-il à « trouver-crée » à chaque nouvelle pièce qui s'élabore ? Le sculpteur doit préalablement s'en faire sa propre représentation, réinventer l'espace, en quelque sorte.

Giacometti avait élaboré une solution pour figurer l'espace autour de ses sculptures : une cage sans barreau, une boîte qui n'aurait que des arrêtes et pas de plans, afin de voir au travers. L'espace est une notion abstraite et pour le moins difficile à appréhender. Elle s'assimile pour certains au vide.

En 1924, Giacometti notait la résolution suivante dans son journal :

« Ne plus faire de trous dans le vide. »

Il semble donc qu'il pouvait concevoir le vide comme une quasi substance.

Le sculpteur ne peut faire l'économie de penser l'espace. Percevoir la profondeur relève d'un apprentissage. Si nous ne sommes pas comme l'enfant ou comme le psychotique qui croit que ce qui n'est plus visible a disparu, c'est parce que nous « savons » par expérience que ce n'est pas le cas, et parce que nous avons acquis le sens de la permanence de l'objet. Toute la difficulté en sculpture consiste à toujours garder présent à l'esprit ce qui pourtant n'est pas apparent mais vit derrière, sur l'autre versant. Sculpter exige de représenter ce qu'on ne voit pas dans l'immédiat, de tenir compte de la face cachée, de pressentir que de l'autre côté, il existe autre chose.

Les sculpteurs utilisent d'ailleurs une « tournette » (planche qui tourne sur elle-même) sur laquelle ils placent l'œuvre en cours de réalisation qui leur permet d'intégrer en permanence cet espace à trois dimensions, l'œuvre se présentant alors en tant que volume, évitant par là même le risque du statisme.

Sculpter serait ainsi s'assurer de la permanence de l'objet. Chaque profil, tour à tour, apparaît puis disparaît pour ensuite réapparaître, tout comme la bobine dont Freud décrit l'usage qu'en fait l'enfant qui en joue du bout de son fil pour vérifier qu'elle est toujours là, bien que non visible, puisqu'il peut la faire réapparaître, prélude aux jeux de cache-cache.

Ainsi, l'image du corps mise en jeu par la sculpture, va pouvoir trouver un point d'unification là où il y a morcellement, continuité là où il y a discontinuité, permanence là où il y a mouvance.

⁸⁸ TUSTIN, F. (1989) *Le trou noir de la psyché*, Le seuil.

Le travail de la sculpture permet dans un premier temps de reconstituer le tout à partir d'un morceau de corps (cf. sur ce point les résonances avec les travaux de Pankow qui utilise le modelage dans la cure psychanalytique avec des patients psychotiques et que nous allons aborder ensuite).

Le sculpteur se sert d'une partie du corps qu'il parvient à réaliser pour reconstituer le corps dans sa globalité. Il s'agirait d'une forme de métonymie sculptée (Jousse).

Giacometti tout comme Rodin en faisait une obsession dans son travail de représentation :

« Je suis réduit aux têtes pour le moment parce que si l'on avait une tête, on aurait tout le reste. »

Ou encore :

« Ce qui m'a amené à faire la sculpture de la jambe ? [...] Il ne m'était pas possible, à l'époque de faire une grande figure avec les différentes parties bien déterminées et pourtant j'avais le désir de définir un bras, une jambe, un ventre. Il ne me restait que la possibilité de faire une partie pour le tout. »

Ceci est à la fois un aveu d'impuissance à faire autre chose que des morceaux mais c'est dans le même temps la révélation d'une stratégie du psychisme qui se sert de ce bout de corps façonné pour s'assurer de la représentation mentale de l'ensemble.

Quant à Rodin, il raconte comment il s'y prenait pour se constituer une « collection » de morceaux de corps. Il demandait à ses modèles de prendre des positions multiples en les alternant arbitrairement. Tout à coup, son attention était retenue par un bras levé de telle manière, par l'angle d'une articulation, par un geste, une façon de plier un membre ou de faire une torsion. C'est alors uniquement cette partie qu'il retenait dans l'argile, à l'exclusion du reste. Puis parfois longtemps après surgissait devant lui la vision intérieure de tout un corps issu de la partie conservée.

Ici, c'est le corps morcelé que l'esprit du créateur reconstitue. Tout le corps est pour lui contenu dans le morceau comme si une même logique préexistait à la partie et au tout.

Ces données s'articulent tout particulièrement avec notre clinique et les formes produites à l'atelier de médiation par la terre. Cette notion de « partie pour le tout » ainsi que celle du morcellement concerne bien les sujets auxquels nous avons à faire.

Sculpter est une activité du moi d'autant plus valorisante narcissiquement que la sculpture met en jeu l'image du corps, l'image de soi et permet de restaurer celles-ci.

Ces mécanismes projectifs, introjectifs et identificatoires font de l'activité de sculpter une activité du moi particulièrement revalorisante dès lors qu'est écarté le danger que comporte la « déliaison. »

La dimension projective de la sculpture ne peut échapper à celui qui la regarde. Cet « écran en trois dimensions » qu'est la sculpture va favoriser les mécanismes de projection. Que dire alors de celui qui a créé cet espace, le sculpteur lui-même ?

Le « double », autre soi même, serait chez le sculpteur sa propre sculpture, l'irréductible de ce qu'il est, un concentré de son être, la projection remaniée de l'idée qu'il se fait de lui-même. Tout se passe comme si le sculpteur confiait à sa sculpture la charge de le représenter pour ensuite s'identifier à cette réincarnation idéalisée de lui-même et qui le dépasse déjà.

Il se trouve que le moi idéal est souvent marqué chez les sculpteurs, par un idéal de toute puissance narcissique, un rêve de démiurge (nous l'avons mentionné au sujet de Michel-Ange).

Si la sculpture en cours est un objet idéal de projection, ceci l'est à plusieurs titres.

Tout d'abord, elle n'a pas encore de forme propre, et peut donc « prêter le flanc », sans les limites d'un objet préconçu, à la projection de toutes les émergences inconscientes.

Ensuite, elle est à la fois une chose et une personne lorsqu'elle représente un corps humain, sans revêtir les caractéristiques dangereuses d'une personne réelle sur laquelle l'inconscient peut hésiter à projeter. On a à faire à une projection sans que cela prenne pour autant l'aspect paranoïaque et pathologique qu'elle pourrait avoir.

Mais encore, elle prend forme peu à peu sous les effets modulateurs des projections successives.

Elle est mise à distance idéale, celle-ci étant choisie à chaque instant par le sculpteur qui peut, selon la force des affects en jeu, se rapprocher ou s'éloigner de l'objet, se confondre ou s'en distinguer plus ou moins.

Enfin, la situation modèle-sculpture-sculpteur peut permettre des projections superposées très intéressantes : le sculpteur peut projeter aussi bien sur le modèle vivant que sur la représentation qu'il va en faire. Son inconscient peut également « se servir » de l'énorme capacité suggestive et évocative de l'objet-modèle pour laisser émerger des éléments enfouis qui pourront ainsi être projetés sur l'objet-sculpture.

Nous pourrions aussi émettre l'hypothèse de cet autre cas de figure caractérisé par un processus en trois temps :

S'opère dans un premier temps une transformation de cette projection par transformation de la matière, qui permettrait l'acceptation de ce qui était inacceptable avant d'être transmué, cela concernerait alors l'introjection des éléments métabolisés grâce à cette transformation de la matière.

Ensuite, par ce processus, l'image du projeté devenue tolérable serait réappropriée par le sujet. Prenons l'exemple de l'image du corps. Si celle-ci n'est pas acceptée, il se peut que la vue du modèle réveille des projections qui vont venir se fixer sur la sculpture elle-même. Mais celle-ci, n'étant pas « définitive », la projection de l'image du corps pourrait être modelée et ainsi rendue acceptable.

Enfin, elle devient donc possible à introjecter, et ceci qu'il s'agisse des affects eux-mêmes, de la cause des effets ou des qualités dont est investi l'objet lui-même.

La création par elle-même engendre une régression, comme nous l'avons abordé avec D. Anzieu. Le préalable de toute création est un état de crise qui a pour origine un bouleversement intérieur (dû à un événement déclencheur) qui, en quelque sorte « exacerbant » la pathologie latente de l'individu, va mettre en question les structures existantes et entraîner une régression.

Ainsi, le sculpteur comme tout créateur est soumis à ce processus régressif, mais, dans son cas, il est amplifié par le fait que l'activité de sculpter est déjà en soi une activité régressive.

En effet, du fait de la manipulation de la matière, à fortiori lorsqu'elle est humide (terre ou plâtre), s'attaquer à la matière, c'est accepter de replonger dans les entrailles de la terre mère, de la « prima materia. » La simple manipulation peut réveiller des affects enfouis

depuis le début de l'histoire, début de sa propre vie intra-utérine, débuts de l'histoire de l'humanité (les premières œuvres d'art ont été façonnées d'argile ou de pierre).

Mais aussi, la sculpture confronte le créateur au travail tridimensionnel sur l'espace, travail qui ramène à l'espace originel, la matrice. Le premier espace que nous ayons expérimenté fut prénatal. C'est par le contact du corps logé dans le volume d'un autre corps qu'il nous fut révélé.

La sculpture oblige à une « régression » du fait que son travail renvoie de façon privilégiée au schéma corporel qui s'est constitué en amont, dans des temps archaïques où le corps était une découverte, l'expérience corporelle primaire avec la mère, voire des sensations de vide ou de manque peuvent être ravivées à cette occasion.

La petite fille Camille Claudel passait quant à elle le plus clair de son temps *au Geyn* (cette roche géante sculptée par la nature et l'érosion du temps), cette haute pierre dressée dans la lande champenoise. Cette expérience nous a été rapportée par elle-même et par son frère qu'elle entraînait dans ses explorations du géant.

Sculpter, c'est favoriser la régression parce que c'est toujours cette terre ou pierre originelle que va chercher à retrouver le sculpteur au travail. La crise créatrice n'est pas sans danger car l'artiste peut ne pas sortir indemne de la phase régressive de la crise, pour peu qu'il y rencontre le vide. Le risque de décompensation voire de mort psychique est réel.

Mais à l'exclusion de ce risque, l'activité du moi particulière qu'est l'activité de sculpter, produit chez le sculpteur des effets dont il est bénéficiaire.

Quels sont les bénéfices secondaires sur le plan psychique de l'art de sculpter ?

Les bénéfices sont secondaires en ce sens qu'ils sont des effets non recherchés mais inhérents au fait de sculpter.

Nous pouvons tout d'abord avancer que l'art de la sculpture permettrait à la psyché du créateur d'harmoniser une dualité interne entre diverses instances psychiques, dont la source serait le conflit entre le Moi idéal et le Surmoi.

Le Moi idéal se pose comme source du monde et de soi. Or, lorsque l'artiste sculpte un être humain, qui pour autant qu'il en porte les caractéristiques n'en est pas moins magnifié, ce double de l'artiste représenterait le Moi idéal, alors que le sculpteur devant sa sculpture incarne le Moi conscient.

Dans une telle situation, le Moi, sous la juridiction du Moi idéal laisserait celui-ci lui redorer son blason, lui panser ses blessures narcissiques, restaurer l'image qu'il se fait de lui.

Le Surmoi a beau tenter d'imposer la loi, son ordre restrictif, ses complexes ou ses inhibitions mentales, son joug sera amoindri parce qu'il a face à lui un adversaire qui serait « masqué. » En effet, le Moi idéal, fort de son incarnation sculpturale serait d'autant plus à même de mener à bien la lutte qui l'oppose au Surmoi pour gagner les faveurs du Moi conscient, médiateur et, en dernier ressort décideur.

Ensuite, le travail de la sculpture permettrait une restauration narcissique de l'image de soi. Grâce à cette influence de l'Idéal du moi sur le Moi qu'elle permet, grâce aux objets socialement valorisés qu'elle vise, grâce à la dimension narcissique qu'elle incarne, grâce à la projection de l'image de soi qu'elle favorise, ainsi qu'à l'expérience de castration qu'elle incite à dépasser, à son pouvoir d'unification et de liaison, la sublimation par la sculpture est une occasion inespérée de réparer des manques archaïques et des blessures narcissiques.

A partir des positions décrites par M. Klein (en particulier la position dépressive, qui fait suite à la position schizo-paranoïde), on peut dire que se présente à travers la sculpture une possibilité de réparation de l'objet. La pulsion d'agressivité (envers l'objet maternel) étant sublimée car dérivée vers un autre but, la sculpture, peut être dépassée. L'objet (la mère) ainsi déchargé d'agressivité, va pouvoir redevenir « bonne », la capacité d'identification possible et la « position dépressive » abandonnée.

Combien de *Piéta* le maître Michel-Ange a-t-il dégagé de la pierre comme pour retrouver au cœur de celle-ci l'amour d'une mère cruellement absente de la vie du sculpteur orphelin d'elle à l'âge de six ans ? Et la douleur de l'enfant face à la mort de sa mère n'est-elle pas à lire, en sens inverse, dans les traits de la vierge qui regarde son fils « sans vie » en apparence ?

La surpuissance émotive de la *Piéta* de Saint Pierre de Rome pourrait-elle être interprétée comme le résultat d'une judicieuse inversion des rôles, qui permet à Michel-Ange de recevoir le regard et l'amour qu'il n'a pas eu et qu'il prête à sa mère s'il était mort avant elle ?

La mère, cet être de nos origines qui marque à jamais de son empreinte la figure féminine qui vit en nous, nous la retrouvons chez nos sculpteurs derrière les traits de la vierge, de la madone, de la jeune fille, de la femme mure...

De la *Piéta* de Michel-Ange, aux courbes magnifiques des femmes et jusqu'à à la *Clotho* de Camille Claudel, en passant par les « femmes tas d'os » de Giacometti, l'histoire toujours remaniée, transformée, de ces premières relations dramatiques deviennent à travers leurs représentations l'incarnation d'un « trouvé-créé » avec l'objet maternel qui était resté « en rade » et le dépassent dans l'acte même de la création, chaque spectateur pouvant ainsi le reprendre à son compte.

La sculpture est antérieure aux mots comme le rappelle Michel Serres⁸⁹ et qu'elle se laisse plus difficilement interpréter qu'un texte. Elle résiste au sens propre et au sens figuré. Elle dérive du rocher, de la pierre ou du pétrissage de matières plus malléables comme la terre. Elle fait partie de la masse qui la conditionne et en ce sens, elle relève autant du regard que du toucher. Michel Serres rappelle que le mot « masse » dérive du mot grec qui signifie « la pâte que l'on pétrit » et que pétrir et masser en grec sont un même verbe. La statuaire est, dans l'imaginaire collectif, au croisement du maternel et du phallique : par la « masse » véritable métaphore de l'inconscient, façonnée, travaillée par le sculpteur qui lui donne forme. En ce sens, cette pratique humaine est probablement celle qui a le plus d'affinités profondes avec le travail psychanalytique.

Le sculpté émerge de la masse, comme le « moi » du « ça. »

Freud, en un sens, ne s'est intéressé à la sculpture que pour les thèmes qu'elle véhicule, d'une manière pour ainsi dire littéraire, dans la mesure où celle-ci faisait partie d'un « texte » mythologique, religieux ou narratif, comme c'est le cas pour le « Moïse » ou la « Gorgone. » Il ne s'est pas intéressé à l'aspect tactile ou formel de la statue, préférant le signifiant au signifié et le mot au geste et à la matière. En ce sens, on pourrait dire que Freud ne s'est pas intéressé à l'acte du sculpteur, pourtant si proche de celui du psychanalyste, mais plutôt à son résultat, et à la forme organisée et insérée dans un discours, plutôt qu'à la forme naissante. Michel Ange et Freud sont, dans cette perspective, à la fois antithétiques et parfaitement complémentaires dans leurs démarches de « découvreurs » et de créateurs.

⁸⁹ SERRES M. (1993), *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, Champs Flammarion, p.96.

Représentation phallicisée du Dieu, du héros ou du prince, identification aux ancêtres, lien à la mort, mimétique des attributs corporels, ce sont là les fonctions de la statuaire classique connues par Freud et qui constituent la base de sa collection, ainsi qu'un apport essentiel à certains aspects de la théorie psychanalytique, comme les notions d'organisation « phallique », de phallus « maternel » et d'imago. Cette sculpture a cependant détourné Freud de certaines fonctions plus archaïques de la sculpture qui ne sont qu'apparues après sa mort, en particulier avec la découverte de l'art sumérien.

En 1930, la majorité des œuvres sumériennes n'étaient pas encore connues, comme le rappelle André Malraux⁹⁰. Celles-ci n'ont été découvertes et publiées qu'après la guerre. En connaissant et peut-être en collectionnant ces œuvres n'aurait-il pas abordé plus précocement la problématique précœdipienne, comme l'ont fait les psychanalystes de la génération suivante, qui a été confrontée à une sculpture plus complexe et moins rationnelle ?

Entre Jérusalem, Athènes ou Rome, que peut nous apprendre une statuaire antérieure à l'écrit (pour le sumérien ancien) et complètement étrangère au monde gréco-romain et même en grande partie à l'égyptien ?

Les premières statues de l'art sumérien, comme les premières statues de l'histoire, sont féminines. Il s'agit des statues des « déesses-mères » qui remontent au VI^{ème} et IV^{ème} millénaire. L'écrit semble avoir eu des conséquences capitales sur la représentation des corps dans la statuaire. L'écriture cunéiforme ou les hiéroglyphes imposent une structuration du corps spécifique (séparation de la tête, des membres et du tronc) et une mise en page que l'on ne trouve pas dans les statuettes de déesses-mères qui sont toutes en courbes et en fluidité.

C'est la faible importance de la tête, véritable appendice d'un corps hyper sexualisé, aux seins et aux cuisses proéminentes, que l'on remarque en premier, dans cet art, ainsi que la position accroupie que certains spécialistes ont pu rapprocher de l'accouchement. Les « déesses-mères » sont une gestalt de la femme fantasmatique, assimilée aux seins, aux cuisses et aux fesses. Le sexe est rarement représenté ou simplement évoqué par une zone pubienne. Ce n'est pas le sexe qui représente l'élément dominant de la féminité (celui-ci ne figure que dans quelques statuettes comme une fente rapidement faite, peu profonde, juste ébauchée) mais plutôt des seins bombés que la divinité entoure souvent de ses mains, et surtout le nombril fortement marqué, véritable métaphore du sexe.

L'hypertrophie des formes, tout comme l'absence des têtes ou leur anonymat est-elle une expression du désir comme nous pourrions le formuler d'une manière moderne, une figuration d'objets de culte ou s'agit-il d'un ex-voto exprimant un souhait de fécondité ? Cette « sculpture des origines » est probablement aux confluent de ces trois dimensions auxquelles il convient d'ajouter la dimension tactile fortement présente dans ces figurines : les déesses-mères sont des objets faits pour être touchés, voire manipulés contrairement aux sculptures classiques plutôt destinées à être regardées.

Les statues des déesses-mères posent par ailleurs une question d'ordre phylogénétique : pourquoi la sculpture des origines débute-t-elle par des représentations féminines, la mère-nourricière semblant être représentée au début de l'humanité plutôt que le phallus ou la mère phallique ?

S'agit-il d'une représentation de la mère toute-puissante ou d'un prolongement de la palpation du sein par l'enfant dans le contact avec la terre cuite ou même la pierre dure ?

⁹⁰ MALRAUX A. (1981), Préface à *Sumer L'univers des Formes*, Gallimard, p. 9.

On pourrait s'interroger, dans ce cas, sur l'utilisation par l'artiste de l'une ou l'autre matière pour signifier la plasticité ou la rigidité de la mère.

Nous pensons ici à Camille Claudel qui excellait dans l'art de sculpter le marbre et l'onyx, matériaux réputés difficiles, « froids » mais qu'elle a su animer, et qui ne donnent pas droit à l'erreur dans la taille.

Pour revenir à Freud, la mémoire phylogénétique est décrite par lui comme patrilinéaire, avec le « père de la horde », la « coalition des frères » et le meurtre puis l'idéalisation du père. Les « déesses-mères » pourraient représenter une phylogenèse d'un autre ordre, essentiellement lié à la mère, à l'enfantement et à la symbolique du sein. En ce sens, cette mémoire phylogénétique serait, comme celle du « père de la horde », associée à la survie de l'espèce, cette fois-ci non pas par la guerre et la coalition mais par la présence de la mère idéalisée, permanente et préservatrice.

6.5 Eléments pour une conclusion

A l'asile, ce renoncement à la création à laquelle et pour laquelle Camille avait pourtant tout sacrifié jusqu'alors, soulève d'importantes questions, sur lesquelles nous terminerons avant de proposer une conclusion pour cette courte étude.

De nombreux portraits de Camille frappent par leur tendance à incarner les âges de la vie : enfants, jeunes filles, femmes et vieille femme. Une vieille femme dont le corps abîmé, décharné, prend sens par rapport à son nom : *Clotho*, l'une des Parques, référence au temps imparti à chacun de nous, image du destin.

L'âge mûr, qu'on a trop facilement attribué à une représentation de Rodin arraché à la jeune Camille par la vieille Rose Beuret, s'inscrit dans cette thématique du temps qui passe, une dominante qui révèle une angoisse démesurée chez le créateur.

A l'asile, le temps est comme suspendu, Camille est alors prostrée, comme « hors du temps » (le temps circulaire de la psychose).

Peut-être Camille s'est-elle rapprochée des origines de la création au point de se confondre avec elles ?

Camille était-elle devenue à son tour, dans cet asile, « une créature », à l'existence minérale et atemporelle ?

Peut-être qu'à l'asile de Montdevergues, pendant ses trente longues années de silence, Camille Claudel a créé inlassablement, farouchement et passionnément le Néant ?

A ce propos nul ne sait et ne saura rien.

En écrivant ces quelques lignes à son sujet, cette première mise à distance que permet l'écrit ne suffit pas à calmer l'intensité de l'émotion qui est la nôtre à l'évocation de son parcours et de ses œuvres.

Il fallait un courage fou pour affronter une telle destinée !

Le défi était peut-être le trait personnel le plus visible de Camille Claudel. Elle défia les préjugés de la société dans laquelle elle vivait dans presque tout ce qu'elle entreprit.

Tout d'abord sa carrière de sculpteur, ensuite son entrée dans un atelier où, avant elle, ne travaillaient que des hommes. Plus encore, sa liaison avec le maître de cet atelier, ainsi

que sa détermination à sculpter le nu avec la même liberté que ses collègues masculins, mais aussi son insistance à solliciter les commandes de l'Etat pour des œuvres qui ne pouvaient que choquer la morale sexiste du monde de l'art.

Chacun de ses choix défiait les préjugés de son époque.

Il lui fallut un courage immense pour continuer à rejeter les restrictions qu'on voulait imposer à sa liberté d'expression, malgré les représailles réelles dont elle était la victime, et qui constituèrent malheureusement le creuset de ce qui prendra une tournure tout à fait délirante (au sens psychopathologique du terme).

En refusant de s'incliner devant ce que la société du XIX^{ème} siècle attendait d'une femme dans le domaine de la création artistique, Camille Claudel s'accorda la liberté de créer des œuvres capables de rivaliser avec celles des plus grands artistes et elle put leur donner une profondeur émotionnelle et sensuelle entièrement originale.

C'est d'ailleurs elle qui libéra la nouvelle sensualité que l'on trouve dans les plus grandes œuvres de Rodin.

Le génie de Camille Claudel se reconnaît également dans son talent exceptionnel à tailler la pierre, dans son sens inné de la forme et dans la hardiesse avec laquelle elle interprétait le nu.

Pour terminer, je propose et prends le risque d'une conclusion en prose poétique, que ce parcours et la rencontre avec l'œuvre de Camille Claudel m'a donné envie de composer...

« L'avare terre qui ne ment jamais. Lorsque la lune passe au travers de l'asile où elle a perdu la notion du temps, Elle respire l'odeur de la terre. Regardez-la
⁹¹
à genoux, cette douleur de femme ensevelie dans la lumière . Elle gratte de ses deux belles mains à la terre arrachée du sol, la terre de Villeneuve. Elle qui sera tour à tour belle Intransigeante, Féroce amie, Pourquoi la douleur a-t-elle eu raison d'elle ? Sa famille autour est un monde de silence ou de conflits dont Elle se fiche. Entendue par le père qui accède à sa demande. Une respiration, Un geste émergent. Une main s'approche de la chose informe, la réchauffe et la transforme, Contact-toucher la matière. Un premier rythme. S'en imprégner et tour à tour s'en détacher ? Sentir en son corps le mouvement, Celui de l'Irreprésentable à mettre en forme, ordonner. Corps à corps, incarner les sensations, de l'émotion touchée au partage. Dans la sphère fusionnelle et une, seule, volcanique, jusqu'à l'Intermédiaire. Goût, odeur, mouvance, humide, peau, tactile, les sens en errance, se regroupent. Le bloc. Prima matéria. T'attaquer pour mieux t'apprivoiser ! Sauras-tu expérimenter, réceptionner en ton sein, à partir et au delà du corps à corps charnel, sensuel, érotique et cruel, cet espace-carapace entre-deux ? Peur d'être envahie. Elle a peur de perdre ce qui la rattache à cette communauté des vivants. Elle redoute qu'on la suive de trop près. Elle est muse intransigeante, plus que cela, Elle crée. Elle veut et cherche obstinément le Fond, à partir duquel la profondeur et la résonance des corps-matière se déploient et pas seulement l'écho du miroir. Elle recherche avec acharnement à incarner dans la pierre une différence, celle qui signerait le volume à partir de l'érotisme fusionnel et magnifique avec la peau

⁹¹ CLAUDEL P. L'endormie.

maternelle et jamais vécu en son temps, que le passage au trois, plus loin que la soustraction et la division, Est Un possible, et que s'y crée, par surcroît, un petit Plus de Rien du Tout, une Adversité toujours tumultueuse, Quand bien-même le Tourment qui la distord tendra sournoisement à couper tous les liens, L'œuvre-signe restera. Défiant la fosse commune où Elle gît. La Trace inconditionnelle presque domptée, celle aussi du Désir partagé et jamais abouti, Trace et Signe d'une blessure féminine,

Manque, à jamais refermée, inscrite en son sein et comme ouverte, et pour toujours, Fendue. »

Conclusion générale

« Peut-être quelques lecteurs auront-ils suivi avec étonnement d'abord, avec effroi ensuite cet exposé ; et ils en auront tiré la conclusion qu'il s'agit à nouveau d'une psychogenèse de la maladie mentale [...] Or, c'est justement cela que j'ai voulu éviter de faire : étudier des malades mentaux et les rencontrer dans leur monde, ne signifie en aucune façon présenter une psychogenèse des maladies mentales. Pour moi, j'établis une distinction très nette entre ces deux méthodes. Mon travail vise uniquement à manifester la possibilité de saisir la manière d'être des malades dans la rencontre, en particulier dans le dialogue avec le médecin. Mais cela n'implique pas du tout que la cause de la maladie mentale soit psychique. La psychose a un niveau qui s'ouvre au dialogue, et par conséquent, à une thérapie, à un traitement par la parole. » (p. 29)⁹²

Cette citation de Gisela Pankow (1969) nous semble tellement bien restituer l'orientation et la tonalité générales de notre travail, que nous avons souhaité la faire apparaître en « caractères gras » pour mieux la mettre en avant.

Nous avons en effet parfois craint de sidérer le lecteur ou auditeur à travers l'élaboration et le développement de notre pensée. A plusieurs reprises, il nous est apparu que le contenu de cette recherche : tenter d'émettre des hypothèses à partir de ces « histoires de miettes ou de boudins » était complètement « farfelu. »

Il n'empêche que tout d'abord, cette pensée au pu être communiquée et partagée à plus d'une reprise et trouver des échos, des renvois qui l'enrichissaient.

Et surtout, du côté des patients, il m'apparaissait, sous forme d'une conviction quasi inébranlable, qu'il se passait quelque chose qui n'était réductible ni à la détermination de leurs pathologies qui les enfermaient, ni à un seul effet psychomoteur résultant du travail de la matière terre dans l'ici et maintenant.

Tout cela résonnait, quelque part, « ailleurs, et autrement. »

Et il aurait été impensable de passer à côté.

Si la médiation constitue un dispositif préétabli, dispositif matériel, technique, d'espace, de temps, comme le souligne M. Rodriguez :

« La quintessence de la médiation est immatérielle, elle est dans les processus qui visent au déploiement de l'activité représentative »⁹³.

A partir d'une situation thérapeutique préétablie décrite par D.W. Winnicott (le jeu de la spatule), M. Rodriguez définit certains des mécanismes en jeu dans le processus de médiation.

L'auteur repère trois fonctions principales de médiation.

⁹² PANKOW G. (1969), *L'homme et sa psychose*, Paris, Aubier.

⁹³ RODRIGUEZ M. (1999), *La médiation : un processus thérapeutique, L'information psychiatrique*, n° 8, p. 822-825.

Tout d'abord, la première fonction vise à constituer un objet d'attention conjointe, c'est-à-dire à faire converger les regards vers un même point, une même activité, autrement dit à déplacer la séduction de l'adulte vers un élément particulier du dispositif. L'objet médium, à l'image de la spatule, devient un objet qui s'interpose entre le thérapeute et le patient, un objet convergent qui vise à instaurer une triangulation thérapeute-patient-dehors.

Ensuite, la deuxième fonction concerne la capacité à pouvoir utiliser, manipuler, à l'image d'un objet concret, une partie du dispositif afin d'exercer sur celui-ci l'empreinte de sa subjectivité (appréhension de l'objet médium), du côté de la création ou de la destruction. Dans la médiation, il y a aussi cette idée d'utiliser un élément du cadre pour expérimenter, symboliser l'expérience de la rencontre ou de la non-rencontre avec l'autre. Il faut que l'objet survive à la destruction pour que le sujet puisse l'utiliser. L'attitude du thérapeute, qui doit se montrer suffisamment malléable, utilisable dans le jeu intersubjectif, permet le déploiement de l'activité représentative, en acceptant d'être, au même titre que l'objet médiateur, un support des projections.

Enfin, la troisième fonction concerne les conditions nécessaires au déploiement de cette activité représentative. Si celle-ci a besoin, pour être perçue et appréhendée par le patient, de se donner des représentants concrets, c'est au prix de son propre effacement : ce représentant doit accepter de ne rien représenter par lui-même si ce n'est d'être un médiateur, un représentant de la représentation.

1. La symbolisation

A partir de la matière terre « à l'état brut », cette première « mise en forme de l'informe » au sein du dispositif autorise et invite à une dimension d'adresse (singulière) à travers les modelages. Ces derniers, à partir de leurs mouvements d'apparition et de traitement de la forme, réactivent par l'entremise du travail du médium malléable, ainsi que nous l'avons présenté, le lien à l'objet primaire.

Témoignant du lien spéculaire qui unit celui qui produit de ses mains la forme à la matière qui l'incarne et qu'il illustre en retour par le geste, à travers elle et les empreintes qu'il y laisse, se reflètent bien les états de son « monde interne », selon les degrés de désorganisation mais aussi de structuration psychique possibles qui lui sont propres.

Ces formes, adressées et partagées avec le thérapeute, mais surtout avec et à partir du groupe, dans l'espace du cadre-dispositif à médiation par la terre, sont des formes empruntées (*empreintes*) d'une tentative d'organisation de ce monde chaotique et s'adressant à un autre, à d'autres.

Au sein du dispositif, les personnes qui utilisent la matière terre montrent comment l'image du corps peut être révélée, modifiée ou restructurée par la mise en forme plastique. Entre ceux comme Boris qui dévorent le matériel, certains en prennent connaissance par la bouche, d'autres pour se remplir (remplir un corps, un trou sans fond), et ceux qui ont pu utiliser la matière pour véhiculer l'agressivité et décharger des tensions (Paul qui frappe à grands coups ses formes), on voit bien que le corps est partout dans cette rencontre entre la personne et la matière.

Si certains ne pourront toujours pas, par phobie du contact, toucher la matière avec les doigts en fin de prise en charge (Louise), pour d'autres comme Victor, nous assisterons

à la naissance des premiers contenants avec leurs limites (passage de formes vides de contenus et béantes, aux formes en trois dimensions et fermées).

Le corporel représente le lieu possible de perception des éléments bruts, perceptions qui se mentalisent ensuite. C'est-à-dire qu'en plus de « mettre la main à la pâte », le thérapeute doit être à l'écoute de son corps et de sa propre sensorialité. La neutralité devient alors un travail de dégagement dans l'après-coup. C'est pourquoi l'analyse des mouvements et réactions sensoriels est primordiale. Le côté primitif de la relation est fondé sur le sensoriel et donne au contre-transfert une tonalité toute particulière : vécus très intenses d'impuissance, de désespoir ou de colère, d'inaccessibilité, mais aussi parfois de petites joies « de rien du tout » qui permettent de « retrouver le fil » et de relancer le tissage du lien...

Il faut aussi supporter de ne pas, ne plus rien y comprendre, c'est-à-dire être dans la maîtrise par la non maîtrise et de s'exposer à des ressentis parfois désagréables.

Le rôle des soignants peut parfois s'apparenter à une simple « conjonction de subordination », mais signifiant le travail de création qui permet des liens de continuité entre représentants psychiques et affects (travail qui renvoie à la stratégie du préconscient). Le soignant met à disposition son appareil psychique, contenant, qui donne un cadre et un sens aux échanges archaïques.

Quant au travail en cothérapie, celui-ci permet de modeler, d'aménager le paysage dans lequel se déroule la rencontre, de manière à pouvoir retrouver ou trouver un sens caché, perdu et incompréhensible, à la trajectoire du sujet en souffrance. Et il s'agit bien là d'un travail au cas par cas, sur-mesure pourrait-on dire, à partir et en partance des accordages sensoriels et affectifs entre thérapeutes.

S'il faut une matrice psychique pour favoriser l'émergence du sens, le thérapeute ne doit pas non plus tout accepter de cet univers chaotique : faut-il se laisser régresser jusqu'à ne plus penser ?

Si « penser la cohérence » s'apparente parfois à une défense (en un certain sens le désir initial de cette recherche y participerait), il s'agit de continuer à penser, car le plus grand risque avec les sujets désignés « déficitaires » est le désinvestissement : le regarder et penser à autre chose, laisser faire les stéréotypies, ou pire, se lancer dans un activisme forcené.

Accompagner l'expérience régressive, se laisser porter par le tumulte ou l'apathie manifestes, « laisser faire » et se proposer soi-même comme matière malléable, « bonne pâte » pourrait-on avancer sans péjoration, seraient les maîtres mots de l'expérience de la pratique singulière avec ces sujets.

Mais ceci ne va pas forcément de soi (cf. la séance au cours de laquelle j'ai l'impression de veiller des agonisants). Survivre au chaos et ne rien comprendre est un premier pas : contenir le chaos, c'est « être avec. » Il faut que le thérapeute puisse trouver, se créer, maintenir et préserver une continuité interne, face aux discontinuités du sujet déficitaire.

En ce sens, il fut très important de pouvoir non seulement partager cette expérience en cothérapie, mais aussi faire état de mes recherches et trouver une écoute et un écho dans le cadre des séminaires mensuels à l'université.

Les personnes du dispositif « commenceraient à penser », en ce sens où ils exposent en langage préverbal les représentations primitives de l'établissement des premières relations construisant le Moi-corporel et l'espace. Chez le sujet qui n'a pas accès à la parole, l'image du corps est une médiation pour dire les fantasmes qui habitent et organisent son monde

interne, cette manière de dire restant à décoder. Toute la difficulté est de ne pas interpréter d'emblée du matériel plastique, mais de considérer l'enchaînement des productions (comme les associations d'idées dans la cure analytique).

En effet, l'image du corps et les traces de l'originaire ne sont pas représentés dans le modelage, elles ont à se révéler par le dialogue analytique avec le patient (enchaînement des productions, chaînes associatives groupales).

Par ailleurs, le toucher et le contact participent aussi à la construction intrapsychique en ce sens que les processus psychiques primaires sont à l'œuvre dans l'association des idées, qui se font par contiguïté et par similitude.

La manière de modeler, propre à chaque sujet, peut être considérée comme signifiante et le modelage final comme un signifiant corporel en ce sens où l'activité plastique obéit à des « lois de composition » dont nous avons dégagé une structure spécifique.

Le modelage constitue un support pour la symbolisation primaire.

La symbolisation primaire rend donc compte du temps premier de la constitution des premières formes de représentants psychiques de la pulsion, premier travail de métabolisation de l'expérience pulsionnelle (transformation des traces perceptives en représentations de chose).

Mais que se passe-t-il quand cette symbolisation primaire est défaillante, comme c'est le cas dans les organisations psychotiques ou les troubles autistiques ?

Pour pouvoir se déployer correctement, le travail de la symbolisation primaire a besoin d'objets psychiques singuliers et disponibles qui puissent être investis et utilisés. Il existe aussi des objets matériels qui, de par la nature même de leur matérialité, servent de manière privilégiée à la symbolisation primaire dont ils permettent de percevoir certaines caractéristiques fondamentales. En particulier, les objets qui ont les caractéristiques du médium malléable permettent ce mouvement de symbolisation primaire.

L'utilisation de la figure sensorielle plastique permet à l'observateur clinicien d'accéder à la symbolisation primaire (par l'entremise du médium malléable). Pour le patient, elle peut être à la fois une étape de recherche active de Moi-auxiliaire partiel et une étape de récupération d'une *fonction alpha* partielle (Bion). Cette utilisation permet une première réappropriation du corps propre, structure dont il est crucial d'assurer la permanence et la continuité (apparition et disparition de formes dans un jeu permanent de formation, déformation, adaptation d'elles-mêmes).

2. La psychose : une affaire de groupe

Cette première « mise en forme » de la matière, adressée et reprise dans le cadre-dispositif à travers la transformation psychique offerte par le travail de groupe et aussi celui de mise en pensée des thérapeutes, a donné lieu à des formes concrètes capables d'affronter le temps. Les formes produites rendent compte des chaînes associatives, d'une séance à l'autre, témoignant tour à tour de la spatialité psychique du sujet ainsi que de celle des processus ayant trait à la constitution du groupe et de ses enveloppes.

Les différents temps décrits de la construction de notre mise en pensée du groupe, à partir des états de la matière, risqueraient de négliger qu'au fond, « le groupe » en lui-même, était présent d'emblée, ainsi qu'à partir des effets de la groupalité interne qui s'y

inscrivaient et dont les résidus métonymiques constituaient un lieu de dépôt, de mise en forme, mise en sens.

Alors, sans le groupe : pas d'issue pour la pensée ?

Nous avons expérimenté que le groupe, en particulier dans le cadre d'une pratique avec des personnes psychotiques, semble d'emblée offrir une dimension symbolisante.

Les *actes symboliques* décrits à partir des sphères plus individuelles témoignent des différents temps de la groupalité. Les uns et les autres se sont construits en étayage. Nous avons pensé intégrer à notre grille de repérage *des actes symboliques* les « états du groupe », mais cela présentait le risque de stigmatiser, figer le groupe dans un temps particulier et de négliger les rapports toujours complexes d'inclusion, de superposition ou d'exclusion des processus psychiques à l'œuvre.

Or, ce sont bien les va-et-vient entre la constitution du groupe, hic et nunc, qui permettaient le déploiement des *actes symboliques*, non seulement en fonction de ce dont les sujets pouvaient témoigner, mais aussi et toujours de ce que la situation groupale avec les chaînes associatives et les processus qui lui sont propres pouvaient engendrer (c'est la fonction « conteneur » du groupe).

Les processus de la symbolisation auraient trouvé matière à s'incarner. Mais les *actes symboliques* décrits, rappelons-le, ne valent que parce qu'ils se déploient et s'inscrivent dans le cadre du dispositif groupal à médiation par la terre, parce que la mise au travail du *médium malléable* leur donne une possibilité d'utilisation, d'empreinte, de résistance.

Les personnes psychotiques nous auraient-elles permis d'appriivoiser notre propre groupalité interne ? Pourquoi avoir mis tant de temps pour parvenir à penser cette question ?

Il s'agirait dans un temps premier d'une position contre-transférentielle quasi aussi rigide que celle propre aux processus autistiques auxquels nous nous confrontons.

Rien ne nous assurait aux débuts du groupe qu'il existait une membrane capable d'inscrire et de conserver les traces de ce qui apparaissait.

Un groupe est une enveloppe qui fait tenir ensemble des individus. Tant que cette enveloppe n'est pas constituée, il peut se trouver un agrégat humain, il n'y a pas de groupe, nous dit D. Anzieu.

Rappelons alors que dans le cadre du groupe archaïque, il me fallait souvent au début faire appel à ma mémoire pour vérifier que tout le monde « était bien présent » (et il n'y avait jamais d'absents à ce moment là.) Cette première « recomposition du groupe » dans ma tête était bien la preuve que le groupe commençait à exister à travers cette première délimitation et ce « portage en interne », dans mon propre appareil psychique. Le groupe commencerait à exister « dans la tête » du thérapeute, qui peut contenir et transformer ce matériel, en convoquant et mettant au travail sa propre groupalité psychique interne.

Si le *pâteux* a menacé de rendre poreuses les frontières entre les êtres et de nous diluer tous ensemble dans ce magma, c'est aussi la groupalité psychique des autres membres du groupe liée à celle des thérapeutes, qui a permis de contourner ce risque. Les processus s'emboîtaient les uns dans les autres, devenant de plus en plus élaborés et plus complexes, à l'image des *formes sensorielles* qui s'enchaînaient au fil des séances, ainsi que prenait corps la réalité psychique groupale.

Et c'est bien à partir de « cette boue originare » (le *pâteux* de la barbotine), qu'a pu naître le groupe, dont les appareillages singuliers au sein d'une entité qui les dépassait et les mettaient en forme et au travail, la réalité psychique groupale, déroulait alors des

chaînes associatives témoignant de la construction d'une histoire, plus encore, d'une trame symbolique.

Il y aurait quelque chose d'évident dans la mise en rapport du groupe et de la psychose, qui renverrait sans cesse l'un à l'autre, tout comme il nous apparaît maintenant que l'image du corps est d'abord et avant tout groupale.

Les sculptures de Camille Claudel sont-elles, à ce titre, des représentations de groupe ? Répondre à cette question permettrait de lier émotion intime et histoire personnelle se dégageant de ses œuvres, à des éprouvés partagés et une histoire universels.

Lorsque sa création se tarit et alors qu'elle est dans l'isolement le plus complet et dans la peur extrême parce que déjà enfermée dans un délire de persécution (ses persécuteurs sont-ils une projection de sa groupalité psychique ?) et qu'elle détruit ses œuvres à coups de marteau, Camille tente-t-elle de préserver quelque chose de son unité intérieure menacée, ou bien s'attaque-t-elle à réduire à néant ce que ses œuvres portent de la multiplicité ?

Soulignons que nombre de ses créations sont des scènes à trois, qui donnent à voir quelque chose du groupe.

Nous oserons dire qu'il y a en tous les cas « du groupe à s'en émouvoir » dans son œuvre, car quand bien même elle sombra dans la psychose (folie qui, aujourd'hui, on peut s'autoriser à l'imaginer, ne serait pas guérie mais peut-être mieux soignée), nous nous sentons toujours aussi proche d'elle.

Les œuvres de ces créateurs, dont certains ont souffert le martyr, sont aussi à notre sens partie constitutive du patrimoine de notre groupalité psychique interne à laquelle ils participent.

Et si nous sommes universellement sensibles aux signes qui émanent de leurs œuvres, que ces signes nous touchent et trouvent un écho dans notre intimité la plus profonde, et au-delà des souffrances abominables que les auteurs ont pu endurer, c'est bien qu'il y a dans cette rencontre la marque du semblable, du partage.

Sans cette « pâte commune » et qui résonne, la vie serait peut-être bien ennuyeuse...

Alors avec beaucoup d'humilité, que ce travail leur soit aussi dédié.

3. Laisser venir les fantômes...

Parvenue au terme de cette recherche, j'aurais envie de dire, en proie à une joie certaine, mais déjà aussi à un peu de nostalgie : « *Quelle aventure !* »

Vient maintenant le temps de la séparation...

Je puis à mon tour affirmer, au sujet de l'activité spéculaire du psychisme propre à l'originaire que P. Aulagnier (1975) a mis en évidence, qui jusqu'alors concernait dans mon travail les personnes psychotiques dans leur rapport à la matière brute, avoir moi-même expérimenté ce rapport dans l'élaboration de cet écrit. Cette composition a mobilisé ma sensibilité, à partir de ma propre sensorialité.

L'élaboration de ma pensée se construisait d'abord et avant tout « en miroir » de la matière clinique brute qui se présentait à moi, pour la modeler à mon tour, la mettre en forme et l'organiser. Néanmoins, je ne restais pas prisonnière de cet effet spéculaire.

Ecrire implique un bouleversement qui nécessite de s'organiser (voire se réorganiser) « en interne », mais aussi à l'extérieur de soi un environnement particulier, qui serait propre à chacun. Pour ma part, il m'aura fallu « me mettre au vert » en retrouvant dans une maison généreusement prêtée à la campagne des lumières, des odeurs, qui m'ont permis de retrouver le rythme apaisant de la nature mère. Se couper un temps du monde pour se laisser « doucement régresser » à un état intérieur à partir duquel s'originerait bien toute création psychique. Le *formlesness* de Winnicott constitue le point de départ, le « point aveugle » à partir duquel tout un chacun doit composer.

Ce moment de « douce régression » fut pour ma part joyeux. Mais je n'ai pu m'empêcher de penser que face à cette question, nous ne sommes pas égaux. Ceux qui sont dans la nécessité de la création pour survivre le diraient probablement avec d'autres mots, à partir d'autres maux.

Si Camille Claudel, et aussi les patients psychotiques, m'émeuvent tant, c'est peut-être parce qu'ils ont la capacité de faire resurgir en moi comme en tout un chacun « du semblable, du même », mais aussi et surtout de nous emmener (pour ne pas dire parfois de nous « rapter » émotionnellement, comme c'est le cas avec Camille), en nous permettant de trouver une « impulsion » à partir de ce noyau (psychotique), pour aller plus loin.

Aller plus loin, toujours avec eux, mais aussi et surtout dans la rencontre de l'altérité interne, propre à chacun et présente entre les êtres, constituant cet espace de manque à jamais irréductible, lequel nous « pousse » à chercher, bâtir, penser, créer, enfanter...

C'est sûr, ce qui « pousse » les créateurs à faire œuvre, peut-être aussi ce qui interroge le psychologue et tous ceux qui y sont sensibles, c'est bel et bien cette « *prima materia* » à mettre en forme. Des uns aux autres, la matière brute, si elle semble partir du même point d'origine, ne serait pas la même et pas ressentie ni transformée au même endroit, quoi que...

Il n'empêche que cette « *prima materia* », tout comme la psychose, pourrait nous prendre tout entier dans ce risque de la fascination, par un effet de miroir, si nous ne tentions, à partir de nos parcours singuliers (et à ce titre notre histoire intime est elle aussi et avant tout la *prima materia* qui oriente nos routes), de nous en dépendre.

Partant de la même illusion que celle qui anime l'enfant qui ramasse dans la boue une substance dont il s'imagine faire des empires, lesquels se solderont dans la confection du « pot à crayons » trônant et perdurant sur le bureau d'une mère ou d'un père qui accueilleront avec tendresse et émerveillement cette « petite création de rien du tout » qui leur est adressée, nous aurions tous une désillusion à affronter.

Mais à partir de l'illusion désillusionnée de l'empire qui n'existera peut-être bien que dans l'imaginaire de l'enfant, le pot à crayons symbolise : c'est encore un trajet qui part du vide et du plein qui s'affrontent, une histoire de contenants, de peau.

Du pâteux qui nous menace sous forme de retour à la matière à l'élaboration du pot, la subjectivité au travail s'inscrirait dans les processus qui mènent au « produit fini » et témoignent de la symbolisation à l'œuvre et d'un mécanisme sublimatoire ?

Il y a le temps de l'éprouvé du *formlesness* (que nous pourrions à juste titre rapprocher de l'état *pâteux* de la matière et de « l'informe » dont il a été question dans notre travail), temps de désorganisation nécessaire à la mise en forme et à la tentative d'organiser au dedans une première cohérence de ce qui se dessine au dehors.

Il y a les moments de jubilation pour ne pas dire de jouissance propres à l'élaboration formelle, le « modelage de la pensée » qui s'organise et l'écriture semble alors couler naturellement et spontanément, s'incarne dans le déroulement du texte et y prend corps,

trouvant un rythme qui rejoindrait celui du cosmos, de la nature mère et des sensations premières.

Il y a aussi les moments de doute atroce, la cohérence étant menacée par un retour surmoïque qui viendrait dire que « c'est insensé », que tout cela n'est que le produit d'une défense monumentale érigée contre le vide, nous ramenant au noyau psychotique en quelque sorte, menaçant de nous coincer à nouveau dans le rapport spéculaire, condamnant la pensée à l'errance, au « sans corps » et sans enveloppe de contenance.

Il s'agirait alors d'une redite du « *Miroir, mon beau miroir...* », à travers une version soumise à variations. Cette dernière correspondrait à l'expérience de Persée, qui contemple dans l'image renvoyée par son bouclier celle de la Gorgonne. S'il l'a tuée par ce stratagème, alors qu'elle avait le pouvoir de foudroyer de son regard ceux qui s'y laissaient prendre, c'est bien aussi sa propre image qu'il contemple. La sculpture de Camille Claudel à ce sujet, lorsque l'artiste commence à se sentir « coincée » dans son processus de création et que la folie la guète nous le fait bien ressentir.

Il est alors nécessaire de se trouver un nouveau souffle, d'aller « se réinjecter de l'Autre » pour que la boucle ne se referme pas sur elle-même. Puis alors l'extérieur, « l'Autre » (un directeur de recherches, un(e) ami(e), une sœur, un collègue ou encore un psychanalyste), qui nous entend ou qui nous lit, nous permet de rebondir et de mettre à distance ce risque de renoncement ou de « torpillage » de ce qui se construit alors. Les défenses s'assouplissent (entre autres le recours compulsif à la théorie), et « le public interne » (interlocuteur ou lecteur imaginé, véritable groupe interne qui condense les personnages susnommés) est convoqué, et cette dimension d'adresse à un autre permet alors d'inscrire dans un espace plus juste, nous « décalant du miroir », pour se proposer comme un espace au-delà de la fusion psychotisante, un espace à « plus de deux ».

D'ailleurs, ne dit-on pas que dans une rencontre, on est toujours « plus que deux ? »

C'est donc finalement à partir de, et dans mon corps, que j'aurai aussi laissé « nicher et incuber » les éléments hétérogènes issus de la rencontre avec les patients, éléments qui ont constitué tour à tour le socle et le creuset de mon propre questionnement, le besoin de les élaborer dans une pensée pour leur donner une cohérence, à nouveau « un corps », et à partir de cette mise en forme, leur permettre de croître pour envoyer en retour, à partir du « même », un écho différent, modelé aux formes de l'altérité.

Au terme de ce travail, les associations qui me viennent témoignent de la groupalité psychique interne à laquelle j'avais résisté. Ce travail semble s'emboîter avec les éléments de mon histoire personnelle et ceux de mon parcours professionnel. Les processus psychiques s'appareillent bel et bien les uns aux autres d'abord et avant tout selon un lien de contiguïté avant de pouvoir être pensés dans un lien de continuité et être mis en forme, en histoire, insérés dans une trame symbolique qui alors pourra inclure de l'Autre en son sein et croître.

Mais pour cela, il faut « laisser venir les fantômes »...

Fantômes de notre histoire personnelle, fantômes de l'histoire de l'institution, et surtout fantômes auxquels la psychose nous confronte. Au sein de la psychose, la froideur de ces entités nous fait ressentir que ces fantômes y sont en errance. Ils menacent toujours et encore de « mortifier en retour » celui qui s'y colle, pour qu'enfin advienne le corps singulier d'une pensée qui fait sens et d'une émotion partagée.

Enfin, avec une émotion certaine, il faudra nous déprendre de « cette aventure » pour composer, avec nos mots, la conclusion qui s'impose. Moments d'angoisse aussi, qui nous

met dans un vécu d'insécurité, de fragilité, nous donnant presque l'impression « d'être toute nue », mais il est temps maintenant « d'ouvrir » et de proposer alors à d'autres de prendre connaissance de ce travail, de le lire, d'accepter de se risquer à l'altérité, et tout simplement, de ponctuer par un point final, aussi pour pouvoir « grandir » et passer à autre chose...

Epilogue

Alors que je compose les dernières lignes de ce travail, je viens de reprendre après cinq semaines de congés d'été mes fonctions de psychologue en institution (auprès des adolescents pour ce jour).

Cet après-midi même, j'ai reçu dans mon bureau pour un premier temps de rencontre un jeune adolescent (14 ans), diagnostiqué autiste (je ne sais encore par qui ni comment, préférant m'octroyer un premier temps d'intuition avant de me pencher sur son dossier). Comme ce dernier n'a pas de langage (il émet des lallations ou des syllabes en imitation), j'ai sorti de mon tiroir un morceau de pâte à modeler que je lui ai proposé. Il s'en est saisi spontanément, l'a pétri, malaxé, séparé en deux morceaux, a rempli le contenant que je lui ai tendu pour y mettre ses morceaux, m'a renvoyé la boule de terre que j'ai fait rouler jusqu'à lui, et encore mieux, me l'a lancée spontanément en l'air.

Enfin, lorsque j'ai modelé pour lui un petit bonhomme en pâte à modeler, accompagné de paroles affectivées : « Bonjour, je m'appelle untel...et toi, qui es-tu ? », il a pris ce bonhomme entre ses mains, a prélevé de petits morceaux de pâte à modeler à partir du sien, et a rajouté à mon bonhomme des yeux, un nez, et une bouche...

L'espace d'un instant, je me suis dit que les éducateurs allaient détester que je leur dise que ce garçon n'est peut-être pas si « autiste » qu'on le croit...

Et quand bien même je m'en suis défendue « corps et âme » et que je continue à le faire, je ne peux m'empêcher de penser que cette grille de repérage sera un outil diagnostic très pertinent.

La recherche d'une certaine qualité d'être au monde s'apparenterait-elle à la quête perpétuelle d'une mise en forme ?

Bibliographie

- ABOUT E. (1994), *La mère Méduse*, Paris, Bayard.
- ALLOUCH E. (1999), *Au seuil du figurable. Autisme, psychose infantile et techniques du corps*, Paris, PUF, 248 p. Voix nouvelles en psychanalyse.
- ALVAREZ A. (1992), *Une présence bien vivante*, trad. fr., Larmor-Plage, Ed. Du Hublot, 1997.
- ANZIEU D. (1975), *Le groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal*, Paris, Dunod, 260 p.
- ANZIEU D. (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 377 p. Bibliothèque de l'inconscient.
- ANZIEU D. (1985), *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 285 p.
- ANZIEU D. et al. (1987), *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 2000, 275 p.
- ANZIEU D. et al. (1993), *Les contenants de pensée*, Paris, Dunod.
- ANZIEU A., BARBEY L., BERNARD-NEZ J. et DAYMAS S. (1996), *Le travail du dessin en psychothérapie de l'enfant*, Paris, Dunod.
- ARNOUX D. (2001), *Camille Claudel, l'ironique sacrifice*, Paris, EPEL, 339 p.
- ATTIGUI P. (1993), *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique. Jeu, transfert et psychose*. Paris, Denoël, 221 p. L'espace analytique.
- ATTIGUI P. (2004), De l'acte théâtral au transfert : une interprétation passionnée. *Passion, Amour, Transfert. Cliniques méditerranéennes*, n°69, 2004, Erès, p.139-158.
- ATTIGUI P. (2007), Entre illusion et réalité, le tracé théâtral d'une efficacité symbolique, *L'évolution psychiatrique*, n° 72, 3, p. 503-514.
- ATTIGUI P. (2007), De l'espace psychique à l'espace scénique : une confrontation à l'énigme, in BRUN A., TALPIN J-M et al. *Cliniques de la création*, Bruxelles, De Boeck, p. 207-223.
- AULAGNIER P. (1975), *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, Presses Universitaires de France, 363 p, Le fil rouge.
- AYRAL-CLAUDE O. (2008), *Camille Claudel. Sa vie*, Paris, Hazan, 341 p.
- BACHELARD G. (1947), *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*, Paris, Corti, 412 p. Les Massicotés.
- BACHELARD G. (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 376 p. Les Massicotés.
- BALINT M. (1971), *Le défaut fondamental. Aspects thérapeutiques sur la régression*, Paris, Payot, 268 p.
- BAUCHAU H. (2000), *L'écriture à l'écoute*, Actes sud, 154 p.
- BAYRO-CORROCHANO F. (1999), Construction de l'image du corps par le dessin, *Le journal des Psychologues*, n°168, Juin, p. 60-63.

- BAYRO-CORROCHANO F. (2001), Les espaces intimes du corps rythmés par le vivant : de l'utilisation de l'argile en psychothérapie, *La Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale*. Paris, Tome V, n° 44, p. 49-52.
- BAYRO-CORROCHANO F. (2001), Les arts plastiques en psychothérapie, *Champ psychosomatique*, 3, n°23, p. 117-135.
- BEGOIN J. (1997), Vivre le manque, souffrir l'absence, *Cahiers de psychologie clinique*, n°8, *L'absence*, De Boeck Université, Bruxelles, p. 25-48.
- BICK E. (1968), The experience of the skin in early object relations, *The International Journal of Psycho-Analysis*, 49, p. 484-486, trad. fr., L'expérience de la peau dans les relations d'objets précoces, in. MELTZER D. et coll., *Explorations dans le monde de l'autisme*, Paris, Payot, nouv. Ed. 1984, p. 240-244.
- BION W.R (1961), *Recherches sur les petits groupes*, trad. fr. Paris, PUF, nouv. éd. 1982.
- BION W.R (1962), *Aux sources de l'expérience*, trad. fr., Paris, PUF, 1979.
- BION W.R (1967), *Réflexion faite*, Paris, PUF, 1983.
- BLEGER J. (1967), *Symbiose et ambiguïté*, trad. fr., Paris, PUF, 1981.
- BOLLAS C. (1989), L'objet transformationnel, *Revue française de psychanalyse*, n°4, p. 1181-1199, PUF.
- BOUBLI M., KONICHEKIS A. et al., (2002), *Clinique psychanalytique de la sensorialité*, Paris, Dunod, 216 p.
- BROUSTRA J. (1996), *L'expression. Psychothérapie et création*, Paris, ESF.
- BROUSTRA J. (2000), *Abécédaire de l'expression. Psychiatrie et activité créatrice : l'atelier intérieur*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 260 p. Des travaux et des jours.
- BRUN A. (1999), *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Le seuil, Les empêcheurs de tourner en rond.
- BRUN A. (2007), *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*, Paris, Dunod, 283 p.
- BRUN A. (2010), Introduction, *Le carnet psy*, n°141, février 2010, p. 24-27.
- CABASSUT J. (2005), *Le déficient mental et la psychanalyse*, Nîmes, Champ social, 151 p.
- CADOUX B. (1999), *Ecritures de la psychose*, Paris, Aubier-Montaigne.
- CASSAR J. (1987), *Dossier Camille Claudel*, Paris, Séguier, 512 p.
- CHARCOT JM. et RICHER P. (1887), *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, réed. Paris, Macula, 1984.
- CHOUVIER B. (2007), Dynamique groupale de la médiation et objet uniclivé, in PRIVAT P. et QUELIN-SOULIGOUX D. *Quels groupes thérapeutiques ? Pour qui ?*, Paris, Erès, 208 p., p. 19-32.
- CHOUVIER B. (1997), La capacité symbolique originaire, in ROMAN P. et al., *Projection et symbolisation chez l'enfant*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 188 p., l'autre et la différence, p. 15-25.

- CHOUVIER B. (2002), Le médium symbolique, in CHOUVIER B. et al., *Les processus psychiques de la médiation : créativité, champ thérapeutique et psychanalyse*, Paris, Dunod, 286 p., p. 1-7.
- CHOUVIER B. (2002), Les fonctions médiatrices de l'objet, in CHOUVIER B. et al., *Les processus psychiques de la médiation : créativité, champ thérapeutique et psychanalyse*, Paris, Dunod, 286 p., p. 29-43.
- CHOUVIER B. et al. (2002), *Symbolisation et processus de création*, Paris, Dunod, 286 p.
- CHOUVIER B. et al. (2000), *Matière à symbolisation*, Paris, Delachaux Niestlé, 287 p.
- CICCONE A. et LHOPITAL M. (1991), *Naissance à la vie psychique*, Paris, Dunod, nouv. éd. 2001, 317 p.
- CLADEL J. (1936), *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Paris, Bernard Grasset.
- CLAUDEL P. (1905), Camille Claudel statuaire, in PARIS R-M. (1984), *Camille Claudel*, Gallimard, 283 p., NRF, p. 11-16.
- CLAUDEL P. (1969), *Mémoires improvisées*, Paris, Gallimard.
- DELBEE A. (1982), *Une femme, Camille Claudel*, Domont, Fayard, 533 p.
- DELEUZE G. (1984), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Ed. De la Différence.
- DE M'UZAN M. (1977), *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Saint-Amand, Gallimard, 202 p.
- DUBUFFET J. (1986), *Bâtons rompus*, Paris, les Ed. De Minuit.
- DURAS M. (1993), *Ecrire*, Saint-Amand, Gallimard, 123 p.
- FEDIDA P. (2000), *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, Paris, PUF, 119 p., Petite bibliothèque de psychanalyse.
- FREUD S. (1990), *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1980, 300 p.
- FREUD S. (1901), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, PBP, 1983, 212 p.
- FREUD S. (1907), *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, folio essais.
- FREUD S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1977, Idées.
- FREUD S. (1914), «Le Moïse de Michel-Ange», *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio/Gallimard, 1985.
- FREUD S. (1923), « Le moi et le ça », in *Essais de psychanalyse*, Paris, PBP, 1983, 238 p.
- FREUD S. (1920), Au delà du principe de plaisir, in *Essais de psychanalyse*, 1948, Payot.
- GAGNEBIN M. (1987), *Les ensevelis vivants. Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel, Champ vallon, 202 p., L'or d'atalante.
- GENET J. (1991), *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, NRF.
- GIACOMETTI A. (2007), *Ecrits*, Hermann, Savoir Sur l'Art.

- GIMENEZ G. (1995), Objet de relation et gestion du lien contre-transférentiel avec une patiente hallucinée : les couleurs d'une rencontre, in *Actes des journées du COR : objet et contre-transferts*, Arles, Hôpital Joseph Imbert.
- GIMENEZ G. (2000), *Clinique de l'hallucination psychotique*, Paris, Dunod.
- GIMENEZ G. (2003), L'objet de relation dans la thérapie individuelle et groupale de patients schizophrènes, *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2003/3, n° 41, p. 41-62.
- GOLSE B. (1999), *Du corps à la pensée*, Paris, Presses Universitaires de France, 375 p., Le fil rouge.
- GSELL P. (1911), *Auguste Rodin : l'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset.
- HAAG G. (1987), Petits groupes analytiques d'enfants autistes et psychotiques avec ou sans trouble organique, *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 7-8, Erès, p. 73-87.
- HAAG G. (1990), Le dessin préfiguratif de l'enfant, quel niveau de représentation ? *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, n°8, p. 91-129.
- HAAG G., TORDJMAN S. et coll. (1995), Grille de repérage clinique des étapes de l'autisme infantile traité, *La psychiatrie de l'enfant*, vol. XXXVIII, fasc. 2, p. 495-527.
- HAAG G. (1998), Aspects du transfert concernant l'introjection de l'enveloppe en situation analytique individuelle et groupale : duplication et dédoublement introjection du double feuillet, Communication aux journées de l'APSYG Bordeaux, 10-10-1987, *Gruppo*, 4, p. 71-86.
- HAAG G. (1998), Travail avec les représentants spatiaux et architecturaux dans les groupes de jeunes enfants autistes et psychotiques. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 30, p. 47-62.
- HOUZEL D. (1987), Le concept d'enveloppe psychique, in ANZIEU et al., *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, p. 23-45.
- HOUZEL D. (1988), Autisme et conflit esthétique, *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, n°5, p. 98-115.
- JOUSSE H. (2008), Spécificités des processus psychiques en œuvre chez le sculpteur, *Topique*, 2008/3, n° 104, p. 73-100.
- KAES R. (1976), *L'appareil psychique groupal : constructions du groupe*, Paris, Dunod, réédit. 2000, 270 p.
- KAES R. (1993), *Le groupe et le sujet du groupe. Eléments pour une théorie psychanalytique du groupe*, Paris, Dunod.
- KAES R. (1994), *La parole et le lien. Processus associatifs et travail psychique dans les groupes*, Paris, Dunod, nouv. éd. 2005.
- KAES R., (1995), Corps/groupe, réciprocity imaginaires, *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°25, p. 35-50.
- KAES R. (2002), Médiation, analyse transitionnelle et formations intermédiaires, in CHOUVIER B. et al., *Les processus psychiques de la médiation : créativité, champ thérapeutique et psychanalyse*, Paris, Dunod, 286 p., p. 11-25.

- KIPLING R. (1901), *Kim*, Folio classique, 2005.
- KLEIN M. (1947), *Essais de psychanalyse*, Paris, trad. fr. Payot, 1968.
- KRAUSS S., (2007), *L'enfant autiste et le modelage . De l'empreinte corporelle à l'empreinte psychique*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 249 p.
- LEDOUX M. (1992), *Corps et création*, Paris, Les belles lettres, 216 p., Confluents psychanalytiques.
- LE GUEN C. (2000), *L'Oedipe originaire*, Paris, PUF.
- LESSANA M-M. (2000), *Entre mère et fille : un ravage*, Paris, Pauvert.
- MAHLER M. (1968), *Psychose infantile, Symbiose humaine et Individuation*, trad. fr., Paris, Payot, nouv. éd. 1977.
- MALDINEY H. (1993), Art, folie, thérapie, essais de conceptualisation, in *Actes du colloque de Montpellier* du 18 et 19 novembre 1993.
- MARCELLI D. (1983), La position autistique. Hypothèses psychopathologiques et ontogénétiques, *La psychiatrie de l'enfant*, vol. XXVI, fasc. 1, p. 5-55.
- MELTZER D., BREMNER J., HOXTER S., WEDDELL D., WITTENBERG I., (1975), *Explorations dans le monde de l'autisme*, trad. fr. 1980, Paris, Payot, 2002, 320 p.
- MELTZER D. (1992), *Le claustrum*, trad. fr., Larmor-Plage, Ed. Du Hublot, 1999.
- MELTZER D., HARRIS WILLIAMS M. (1998), *L'appréhension de la beauté. Rôle du conflit esthétique dans le développement psychique, la violence, l'art*, trad. fr., Larmor-Plage, Ed. Du Hublot, 2000.
- MICHAUX H. (1963), *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard.
- MILNER M. (1977), Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole, trad. fr. In *Revue de psychanalyse*, 1979, n°5-6, p. 844-874.
- MORGENSTERN S. (1937), *Psychanalyse infantile. Symbolisme et valeur clinique des créations imaginatives chez l'enfant*, Paris, Denoël.
- MORHARDT M. (1898), *Mademoiselle Camille Claudel*, Mercure de France, p. 708-755.
- PANKOW G. (1969), *L'homme et sa psychose*, Paris, Aubier Montaigne, 310 p.
- PANKOW G. (1981), *L'être là du schizophrène*, Paris, Aubier Montaigne, 274 p.
- PARIS R-M. (1984), *Camille Claudel*, Paris, Gallimard, 383 p.
- PIAGET J. (1935), *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Paris-Neûchatel, Delachaux et Niestlé, nouv. éd., 1977.
- PINOL-DOURIEZ M. (1984), *Bébé agi, bébé actif*, Paris, PUF.
- PRINZHORN H. (1922), *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer-Verlag Berlin, Heidelberg, trad. fr. *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Gallimard, 1984, 409 p., NRF.
- PRIVAT P., QUELIN-SOULIGOUX D. (2000), *L'enfant en psychothérapie de groupe*, Paris, Dunod, 151 p.
- RESNIK S. (1973), *Personne et psychose*, Paris, Payot.

- RESNIK S. (1986), Espace et psychose, *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°3-4, p. 9-16.
- RIMBAUD A. (1873), *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la pléiade, 2009.
- RIVIERE A., GAUDICHON B., GHANASSIA D. (2001), *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro.
- RODRIGUEZ M. (1999), La médiation : un processus thérapeutique, *L'information psychiatrique*, n°8, p. 822-825.
- ROUSSILLON R. (1991), Un paradoxe de la représentation. Le médium malléable et la pulsion d'emprise, in ROUSSILLON R. *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, Paris, PUF, 258 p, Quadrige, p. 130-146.
- ROUSSILLON R. (1995), Les fondements de la théorie du cadre et la spécificité du travail de symbolisation groupal à la latence, in sous la dir. de PRIVAT P. et SACCO F., *Groupes d'enfants et cadre psychanalytique*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 238 p., p. 15-22.
- ROUSSILLON R. (2000), Symbolisation primaire et identité, in CHOUVIER B. et al., *Matière à symbolisation, art, création et psychanalyse*, Paris, Delachaux et Niestlé, p. 61-73.
- ROUSSILLON R. (2002), Le transitionnel et l'indéterminé, in CHOUVIER B. et al., *Symbolisation et processus de création : créativité, champ thérapeutique et psychanalyse*, Paris, Dunod, 286 p., p. 61-76.
- SCHAUDER S. (2008), Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel, *Topique*, 2008/3, n° 104, p. 173-190.
- SERRES M. (1993), *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, Champ flammariion.
- SIMMEL G. (1990), *Michel-Ange et Rodin*, Petite bibliothèque Rivages.
- STERN D. (1985), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, trad. fr., Paris, PUF, 1989.
- SUDRES J-L (1998), *L'adolescent en art-thérapie*, Paris, Dunod.
- TARKOS C. (2008), *Ecrits poétiques*, POL, 432 p.
- TISSERON S. (1995), Traces-contact, traces-mouvement et schèmes originaires de pensée, in DECOBERT S., SACCO F. et al., *Le dessin dans le travail psychanalytique avec l'enfant*, Ramonville Saint-Agne, Erès, p. 117-132, 1995.
- TUSTIN F. (1972), *Autisme et psychose de l'enfant*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 1977.
- TUSTIN F. (1986), *Le trou noir de la psyché*, trad. fr., Paris, Le seuil, 1989.
- TUSTIN F. (1990), *Autisme et protection*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 1992.
- VACHERET C. et al. (2002), *Pratiquer les médiations en groupes thérapeutiques*, Paris, Dunod.
- VOLMAT R. (1956), *L'art psychopathologique*, Paris, PUF.
- WINNICOTT D.W. (1958), Objets et phénomènes transitionnels, in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, 1975.
- WINNICOTT D.W. (1971), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. fr., Paris, Connaissance de l'inconscient, NRF, Gallimard, 1975, 212 p.

WINNICOTT D.W. (1974) *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, trad.fr., Paris, Gallimard, 2000.

Annexes

Nous proposons de retranscrire les séances qui nous ont semblé les plus significatives en termes de liens avec nos hypothèses.

Nous leur attribuons un numéro afin de les repérer chronologiquement dans le déroulement de l'annexe, mais dans la réalité ce numéro ne correspond pas forcément (la séance n°12 retranscrite ici correspond en fait à la n°28 par exemple).

Séance 1

Paul, qui est très excité avant de venir et de pénétrer dans l'atelier, se calme rapidement. Il est particulièrement décontenancé de ne pas avoir de consigne, il n'ose prendre le morceau de terre placé devant lui sans notre autorisation.

Le pétrissage de la terre lui permet de toute évidence de regrouper ses sensations. Dans le mouvement, il y a quelque chose qui se lie, canalise son attention, il se recentre sur lui-même et interpelle très peu les autres membres du groupe auxquels il est peu attentif (alors qu'habituellement Paul s'occupe tout le temps de ce qui se passe autour de lui).

Louise est tête baissée, dans une attitude de retrait passif, et ne touche pas la matière, bien qu'elle y jette quelques petits coups d'œil furtifs. Elle sort de sa passivité lorsque nous proposons le thé.

Samuel se balance sur lui-même, regarde la terre et nous regarde l'air parfois un peu hagard, grimaçant. Ses mains sont nouées sur ses cuisses, sous la table, il ne touche rien mais est présent à ce qui se passe en observant. Le temps du café semble lui faire plaisir.

Maria est en bout de table, elle se précipite sur le morceau de terre qu'elle fractionne en une multitude de petits boudins qu'elle roule à l'infini sous la paume de sa main. Lorsque nous la stoppons car la matière se délite et se répand de partout, le temps d'inactivité et du « être avec les autres » semble lui être quasi insupportable, elle interpelle et invective Samuel alors qu'elle ne le regarde pas, elle se touche beaucoup le visage. Elle range tout son matériel et tente de s'emparer de celui des autres qui n'ont pas terminé pour le ranger aussi. Le café lui permet de patienter mais il faut prendre garde à ce qu'elle ne l'ingurgite pas brûlant, elle en met un peu de partout en le remuant avec énergie.

Elle se tient la plupart du temps la tête tournée vers la porte, à l'opposé du groupe, se tenant fermement le menton avec sa main, son coude appuyé sur la table.

Ernesto semble très tranquille en apparence, mais on sent à l'intérieur de lui un mélange d'angoisse et d'excitation face à cette nouvelle situation. Il tourne la tête à l'opposé lorsqu'on s'adresse à lui mais nous répond, clignote des yeux en souriant. Il est un peu indifférent à la pause café, mais demande néanmoins en les énumérant par leurs prénoms où sont ceux de son groupe qui ne participent pas à cette activité nouvelle.

Il fait de petites miettes avec son morceau de terre, les prélève et les écrase sur la table, recomposant une forme nouvelle. Il semble ne pas pouvoir arrêter tant qu'il reste de la matière. Le geste est assez tonique.

Séance 2

Paul énonce qu'il trouve la terre « *froide* » lorsqu'il s'empare du morceau de terre posé devant lui. Il parasite beaucoup le groupe avec ses rires et ses paroles que personne ne comprend. Dès qu'il touche la terre il se concentre et se tait. Il apparaît incapable de gérer les temps vides en groupe, se montre très excité, voire presque « halluciné. » Au niveau sensoriel, la matière lui permet une véritable liaison pulsionnelle de cette excitation qui le déborde.

Louise ne touche toujours pas la terre, nous lui demandons seulement en fin de séance de remettre au pain de terre le morceau qui lui était attribué. Faut-il travailler avec la barbotine (la matière y est sous une forme différente) ?

Samuel utilise les instruments (ébauchoirs) mis à sa disposition en les tapant sur la planchette au rythme des balancements de son corps. Il met un petit morceau de terre dans un des bols d'eau. Devons-nous lui présenter de petits morceaux de matière pour qu'il les touche ?

Maria dit de la matière : « *C'est mou !* » Elle évite totalement le regard (elle a presque « la tête dans le dos »), elle fragmente toujours le morceau en une multitude de boudins qu'elle reprend les uns après les autres pour en faire d'autres, jusqu'à annuler la matière. Je lui propose une petite caissette en plastique pour y ranger les boudins, leur offrir un contenant qui les sauve de la destruction.

Séance 3

Louise est toujours « présente-absente », c'est-à-dire sur le mode de l'inertie passive et du retrait. Elle accepte en fin de séance de remettre au pain de terre le morceau attribué. Elle éructe à plusieurs reprises, et relève alors la tête comme pour voir notre réaction.

Samuel met un tampon en terre cuite dans la barbotine, puis fait de même avec un petit morceau que je viens de lui présenter. Il mange de la barbotine à plusieurs reprises sans que nous nous en apercevions. Il retire de lui-même les objets ou formes qu'il avait mis dans la barbotine et les positionne sur la planche. Il continue de se balancer sur lui-même.

Ernesto reprend les formes de la séance précédente, teste que c'est sec et dur et les recouvre de nouveau avec de la matière molle. Cela ressemble à un objet dur dans une carapace molle. Les miettes nouvelles sont plus lisses car il les écrase plus sur la forme pour qu'elles adhèrent.

Maria poursuit l'entreprise des colombins en les ajoutant à ceux qui ont séché dans la caissette. Lorsqu'elle n'a plus de terre elle retourne en prendre sur le pain de terre, ce qui lui permet de ne pas rester « sans rien faire » dans le groupe, cela lui est insupportable. Son regard semble moins fuyant, elle manifeste moins d'empressement à ranger son matériel.

Paul continue les formes composées de gros morceaux qu'il sépare du morceau initial et agglutine entre eux. Il se montre très intrigué par le fait que la matière dure et sèche de la forme précédente lui résiste et n'adhère pas à celle du jour. La forme actuelle est plus compacte que les précédentes, il essaie même de la trancher avec une truelle mais stope le geste avant la fin pour ne pas que la forme se sépare en deux. Il teste la résistance et la capacité de la terre à contenir la force du mouvement pulsionnel (il la compacte, la frappe avec ses mains, lui administre des gifles).

Séance 4.

Maria est absente.

Louise est « égale à elle-même », ses mains sont sous la table, elle est tête baissée et attend. Je lui propose de réaliser pour elle une grenouille (les bruits de gorge stéréotypés

qu'elle émet me font penser au coassement de la grenouille). Elle relève la tête, sourit et prononce un « oui » presque inaudible. Elle ne perd pas une miette de ce que je modèle à côté d'elle. Elle est attentive, mais ne prend ni ne touche la grenouille qui semble l'amuser sur la planchette devant elle.

Elle éructe à nouveau après avoir bu son thé.

Paul continue de coller entre eux en les serrant les morceaux, on dirait qu'il a très peur qu'ils se décollent ou se séparent. Il en fait alors une forme encore plus compactée que les autres, interpelle Ernesto pour qu'il la touche en lui disant : « *C'est doux !* » Il est de plus en plus calme dans les premières minutes de la séance. Il interpelle de plus en plus Ernesto pour que ce dernier regarde ce qu'il fait.

Ernesto recouvre de nouvelles miettes la forme sèche la plus volumineuse, puis les décolle et en fait trois nouvelles formes plus petites et plus aplaties.

Il demande beaucoup : « *Et Maria ? où ?* »

Il rit aux interpellations de Paul.

Il travaille souvent avec une seule main, l'autre étant sous la table.

Samuel mange un morceau de terre qu'il recrache. Il se balance et regarde attentivement tout ce qui se passe. Il ne touche rien, en dehors du morceau de terre mis à la bouche.

Le groupe commence à se constituer de manière plus franche.

Séance 5

Le début de séance est un peu agité.

Maria se préoccupe beaucoup de Samuel qui est positionné à son opposé, elle l'interpelle à plusieurs reprises. Elle refait des boudins qu'elle met dans la caissette, lorsque cette dernière est pleine et qu'elle n'a plus de terre elle s'arrête. Néanmoins, il lui est encore très difficile de rester sans rien faire, elle se gifle violemment lorsque nous intervenons pour qu'elle ne pas qu'elle arrache à Ernesto sa planchette pour la ranger.

Samuel prend des mains de Laure un ébauchoir et frappe en rythme avec l'instrument sur un morceau de terre séchée. Je joue à lui envoyer de petites billes de terre qu'il met finalement dans un des bols d'eau.

Louise s'est endormie. Elle se réveillera au moment du thé.

Ernesto poursuit dans son travail d'émiettement. Lorsqu'il n'a plus de terre, il émiette les nouvelles formes pour en faire d'autres.

Les formes de **Paul** deviennent plus volumineuses, plus harmonieuses aussi. Il joue à frapper ses mains l'une contre l'autre pour en faire s'en dégager un petit nuage de poussière de terre. Il vérifie toujours à la fin que les morceaux qui composent la forme tiennent bien entre eux.

Le moment de la fin de la séance est difficile (**Maria** se gifle, se tire les cheveux, **Paul** vocifère qu'un de ses camarades a « *cassé le bus !* »)

Séance 6

Les boudins de **Maria** commencent à déborder de la caissette. Elle les a tous répandus sur la table en début de séance, supportant mal le temps d'attente de l'attribution d'un morceau de terre. Certains tombent et se cassent en mille morceaux par terre. Puis elle les

remet de nouveau dans la caissette. Je lui demande ce que cela pourrait représenter et elle me répond de sa voix tonitruante : « *C'est Rive de Gier, ma maison !* »

Je lui donne une deuxième caissette, elle répartit la quantité de colombins dans les deux contenants. Les formes du jour et celles des séances précédentes sont mélangées.

Paul est perturbé par une interruption dans la séance (un autre éducateur vient transmettre une information à Laure), croyant comprendre que cet éducateur repart chez lui, ce qui l'angoisse beaucoup, il n'entend rien de nos paroles. La terre le canalise un peu. Les morceaux qui composent la forme sont de plus en plus ronds, il presse toujours aussi fort les morceaux pour qu'ils collent les uns aux autres.

Samuel, à qui Laure adresse une forme (une boule avec deux morceaux plats qui ressemblent à des grandes oreilles, on dirait une tête de lapin), frappe en rythme au centre de la forme avec un ébauchoir. Dès que nous regardons, il pose l'ébauchoir.

Ernesto est toujours dans ses miettes agglutinées, il refait et défait au fur et à mesure ses formes.

Louise à qui nous avons présenté la barbotine depuis quelques séances mélange la substance. Elle ne s'en empare jamais seule, il faut approcher d'elle le bol de barbotine.

Séance 7

Maria vide et remplit ses caissettes de colombins. Les boudins sont plus gros, le geste plus saccadé. **Maria** est très tendue, son visage est crispé.

Louise mélange la barbotine, les crissements des grains de chamotte contre les parois du bol semblent l'accrocher tout particulièrement. Le geste est rythmique. Elle cache son bras gauche à l'intérieur du tablier.

Paul est toujours dans le collage des morceaux, mais la forme prend une tournure nouvelle, les morceaux sont plus étirés, la forme gagne en hauteur. Il inscrit sur cette forme pour la première fois des traces avec un ébauchoir, un peu comme s'il voulait signer sa forme.

Samuel observe tout. **Laure** s'amuse à côté de lui à produire un bruit d'eau en remplissant d'eau une cuillère trouée au dessus d'un bol rempli d'eau. Il observe, ne se balance pas.

Ernesto recouvre une forme sèche de miettes nouvelles, les enlève et en recouvre une autre, et superpose le tout en fin de séance.

Séance 8

Laure est absente, c'est moi qui vais chercher les participants. Le groupe a du mal à venir, les membres se dispersent, il faut un certain temps pour que tout le monde soit réuni à l'intérieur de l'atelier (**Maria** et **Ernesto** qui sont dans la précipitation sont déjà assis à la table commune, alors que **Louise** est toujours en haut des escaliers, figée les bras ballants et que **Samuel** erre à mi-chemin entre les deux lieux).

Paul questionne tout de suite sur l'absence de Laure. Les morceaux qui composent sa forme sont au début très ronds, ils s'aplatissent au fur et à mesure du compactage.

Samuel met le petit bout de terre que je viens de lui présenter dans sa bouche. Plus tard pendant la séance, je lui tends ma main ouverte, il la prend et y met la sienne, se balance et s'endort.

Louise dilue les morceaux de barbotine, observe toutes les interactions. Je mets de temps à autres un petit morceau de terre dans son bol en prononçant « *plouf !* », elle sourit et l'écrase de plus belle contre les parois du bol.

Maria est en marge du groupe, elle semble aller encore plus mal. Elle est très fatiguée, a les yeux cernés, son corps amaigri est couvert d'hématomes et de traces de violentes griffures. Elle semble être « ailleurs » (voire « nulle part ») et ne pas nous voir, elle est très inerte. Il ne fait pas très chaud dans l'atelier (nous sommes en plein hiver), je lui recouvre le dos et les épaules du châle en laine que je laisse pour moi à l'atelier, elle s'endort, la tête posée sur ses bras croisés sur la table. Elle me donne plus que jamais l'envie de l'envelopper, de prendre soin d'elle.

Ernesto se sert de ses deux mains, l'une prélevant les miettes, l'autre les écrasant en les agglutinant.

Séance 9.

Paul joue à cache-cache en arrivant à l'atelier. Je joue un instant, puis voyant qu'il s'excite trop, je le prie de rentrer. Il est contrarié, car nous refusons qu'il prenne un café à la machine dans la pièce à l'extérieur de l'atelier (rituel qu'il a chaque matin, sauf lorsqu'il y a l'atelier terre, puisqu'il y boit un café). Il rentre, boude et râle une bonne demi-heure. Il reste debout, avec son tablier entre les mains, appuyé contre la petite table sur laquelle sont entreposés les pains de terre. Il fait mine de jeter son tablier, prononce des borborygmes dont nous devinons qu'il s'agit d'insultes à notre égard, et commence à mettre des coups de pieds dans la table. J'interviens en lui disant qu'il n'a pas le droit de casser le matériel qui appartient au groupe. Lors du moment du café, nous l'inviterons à se joindre à nous (il est toujours debout et boude comme un enfant), il accepte, et modèle très rapidement une forme conglomérat.

Maria poursuit dans les colombins, le vidage et le remplissage des caissettes, les boudins s'amoncellent et l'effondrement du tas menace.

Samuel ne fait rien, mais il est très présent par le regard, intrigué et un peu impressionné par la colère de **Paul**.

Louise mélange la barbotine et pour la première fois, salit ses vêtements (a-t-elle eu peur de la colère de **Paul** ?)

Ernesto est tout émoussillé par l'emportement de **Paul** (on dirait que ça lui fait peur et le fascine tour à tour), il tourne souvent la tête à l'opposé pour ne pas le voir.

Séance 10.

Paul assemble désormais plus qu'il ne compresse les différents morceaux entre eux.

Il utilise pour la première fois deux couleurs de terre sans les mélanger, ce qui donne des formes en terre rouge, et d'autres en terre blanche.

Maria, à qui nous avons présenté deux morceaux de terre de couleurs différentes, les mélange sans sembler s'en rendre compte. Depuis qu'il y a les contenants, elle ne reprend plus les colombins un à un pour en faire d'autres.

Samuel, à qui j'envoie en les faisant rouler de petites boules de terre, les regarde arriver jusqu'à lui et adresse ensuite son regard à Laure à l'autre bout de la table. Son regard va du mien aux boulettes pour aller à celui de Laure. Il sourit, on dirait que cela l'amuse.

Il y a de plus en plus d'expressions sur son visage.

Il accepte aussi de prendre dans sa main un petit morceau de terre que je lui tends en disant : « *tiens* », puis le repose sur la table.

Louise s'endort en remuant la barbotine, éructe encore.

Ernesto a une main sous la table, l'autre émiettant et agglutinant les formes.

Séance 11.

Nous trouvons **Maria** de plus en plus souffrante. Je décide de lui suggérer de coller entre eux ses boudins, ce qu'elle fait, obtenant alors une forme en trois dimensions. Nous ne mettrons pas cette forme dans les caissettes, puisque la matière ne menace plus de se disperser. Elle dira : « *C'est le Grand-Pont !* » (qui est un quartier de Rive de Gier).

Paul mélange deux couleurs de terre, la blanche venant envelopper la forme en terre rouge.

Les formes d'**Ernesto** sont toujours les mêmes, mais elles gagnent en hauteur, on dirait qu'elles « poussent vers le haut. »

Samuel, après avoir bu son café lèche son index, le pose sur la planchette où se trouvent des miettes de terre et les porte à sa bouche.

Louise poursuit son entreprise avec la barbotine.

Maria quittera l'institution après cette séance.

Séance 12.

Paul va se lancer dans un jeu d'assemblage des formes et y rajouter des instruments. Il les empile les uns sur les autres, testant jusqu'où il peut aller avant que tout cela s'effondre.

Il fait aussi depuis quelques séances de plus en plus « couple » avec **Ernesto**, à qui il dit « *Tu es mon ami* », en lui donnant un peu de sa terre lorsqu'**Ernesto** en manque.

Samuel et **Ernesto** ne perdent pas une miette de ce jeu qui semble bien les amuser.

Louise, devant laquelle je positionne le bol de barbotine (elle semblait l'attendre pour commencer), s'en saisit très vite et spontanément. Pour la première fois, elle utilise ses deux mains, l'une tenant le bol et l'autre mélangeant la matière. Elle jette quelques coups d'œil (mais avec un regard noir) à ce que fait **Paul** et échange aussi des regards avec moi qui suis positionnée à côté d'elle.

Ernesto réalise une forme analogue aux autres mais en deux couleurs. Il questionne beaucoup sur les absents (à ce moment, les départs l'angoissent puisqu'après Maria, deux autres personnes de son groupe vont partir dans une autre institution). Il demande même où est Thierry, lequel a quitté l'établissement depuis longtemps.

Nous annonçons l'arrivée prévue dans le groupe de **Boris**.

S'il y a peu de réactions, **Louise** semble s'accrocher plus que jamais (des deux mains) à son bol de barbotine qu'elle a du mal à lâcher, **Paul** soupire fort en disant « *Oh non !* »

Séance 13.

Ernesto se rue sur moi en pénétrant dans l'atelier, me prend le bras d'une main et de l'autre me montre du doigt **Boris** qui arrive en me disant : « *Regarde !* »

Les « quatre anciens » du groupe semblent se grouper et s'agglutiner entre eux, ils sont collés les uns aux autres, observant **Boris**.

Samuel regarde **Boris** intensément, et pour la première fois, il fait mine de refuser de mettre son tablier en se dérochant, prononçant même un « non. » Il lèche beaucoup des petits cubes en terre que **Laure** vient de confectionner et poser sur sa planchette devant lui.

Paul soupire et « grogne » à plusieurs reprises. C'est néanmoins lui qui donne à **Louise** son bol de barbotine.

Boris semble avoir besoin d'un temps de prise de connaissance du dispositif au niveau de l'espace, par la bouche et par toucher. Il met tout à sa bouche, trempe ses doigts dans les bols d'eau qu'il tente de boire. Il prend les choses dans ses mains, en caresse parfois les surfaces, puis, s'il ne les porte pas à sa bouche les lâche en les laissant choir et s'en détourne. Il frotte contre sa langue ou cogne contre ses dents les objets, les modelages secs des autres sur les étagères. Il émet des sons gutturaux de manière stéréotypée. Il gratte aussi avec ses ongles les surfaces. Il pousse parfois de petits cris stridents qui sidèrent les autres. Il refuse en la repoussant du bras la boisson proposée en fin de séance.

Il trempe ses doigts dans la barbotine et l'étale sur le cahier où nous prenons des notes.

Il sidère un peu le groupe par sa présence particulière.

Séance 14.

Samuel est très présent par le regard, il sourit. Je confectionne de petites boules que je mets sur sa planchette et modèle un petit contenant pour les boules. Il en met une à l'intérieur, puis plus rien. **Laure** qui est à l'autre bout de la table envoie une petite boule en visant le contenant, mais la boule tombe à côté. Je suggère à **Samuel** qu'il pourrait lui renvoyer cette boule pour qu'elle essaie de nouveau. Comme il ne réagit pas et que je remarque que **Paul** est très intrigué par ce qui se passe, j'envoie une boulette à **Paul**. Ce dernier l'envoie à **Louise**, qui me la remet en main propre, je la donne à **Ernesto**. Malheureusement, **Ernesto** l'écrase pour en faire une miette qu'il inclue à son modelage. Nous recommençons l'opération, cette fois-ci c'est **Boris** qui interrompt le jeu en jetant un morceau de terre dans un bol de barbotine, qui éclabousse **Samuel**, lequel s'en amuse.

Samuel alignera ensuite les boulettes sur la planchette, sans les mettre dans le contenant.

Séance 15.

Boris vocalise de plus en plus et ne pousse plus de cris stridents. Il me prend la main, croise ses doigts entre les miens puis me lâche, tâtonne ses cuisses, parfois en frappant dessus avec un ébauchoir dont l'extrémité est plate. Il essaie encore de boire l'eau des bols, de mettre de la matière dans sa bouche pour ensuite la recracher. Il tire sur mon bracelet, mon collier, agrippe ma robe, tout ce à quoi il peut s'accrocher. Il s'étire parfois comme si son corps devenait élastique, il a alors les jambes croisées à la manière d'un yogi.

Samuel, pour la première fois, s'empare du morceau de terre qu'il positionne lui-même sur la planchette à côté des billes de terre sèches de la séance précédente. Il s'est positionné face à **Boris** qui semble beaucoup l'intriguer et l'amuser. Jamais **Samuel** ne s'est montré aussi animé. Avant la fin de la séance, il vide le contenant remplis de billes et les envoie à **Boris** en face de lui, qui les repousse de son bras, mais du coup les renvoie à **Samuel**. Pour la première fois **Samuel** est acteur du jeu à son initiative.

Ernesto se laisse toucher (non sans effroi manifeste et une certaine excitation) par **Boris** à plusieurs reprises. Il produit toujours les mêmes formes, dans le même mouvement.

Paul est très calme et très présent. Sa forme est plus petite et plus lisse que les précédentes. Il nous annonce qu'il va aller visiter un internat.

Un creux se dessine dans la forme plus aplatie qu'il commence à plier.

Louise est toujours aux prises avec sa barbotine et surveille **Boris** du coin de l'œil, comme de peur d'une intrusion dans son espace.

Laure annonce son absence pour plusieurs séances et explique que j'animerai seule le groupe jusqu'à son retour.

Ernesto prend alors la main de **Boris** et la pose sur son oreille, comme pour ne pas entendre l'annonce de cette absence.

En fin de séance, alors que **Laure** et moi discutons, **Samuel** fait rouler le rouleau à pâtisserie jusqu'à **Laure**, en lui souriant.

Séance 16.

Laure est absente, ainsi que **Samuel** qui est malade.

La séance est très calme.

En début de groupe, **Ernesto** montre du doigt **Boris**, interpellant **Paul** et lui disant : « *Regarde !* »

Boris reste beaucoup plus assis, il touche plus la terre. Je réalise à son intention une plaque de terre. Avec ses ongles il y fait un trou. Je soulève la plaque, la positionne entre nos têtes et le regarde à travers le trou. Il approche très près son visage et colle son œil de l'autre côté du trou, puis s'en désintéresse. Il se caresse beaucoup la surface du corps avec les instruments. Il les met à la bouche. Lorsqu'il touche la terre, il me touche ensuite la main. Il ne jette plus la terre ou les objets.

Paul poursuit dans l'élancement des formes (plus plates, plus étirées).

La forme que produit **Ernesto** s'étale à mi-chemin entre la planchette et la table sur laquelle elle déborde.

Louise est imperturbable dans son action de mélange de la barbotine.

Séance 17.

Laure est absente, ainsi que **Paul**.

Ernesto questionne de suite sur l'absence de **Paul**.

Le groupe a du mal à démarrer. Personne n'enfile son tablier, je dois les habiller comme des « poupées de chiffons. »

Le groupe est endormi, dans un état à mi chemin entre la veille et le sommeil.

Je mets la musique, m'adresse au groupe pour réchauffer l'atmosphère. En plus de la musique, on entend seulement les bruits gutturaux et stéréotypés de **Boris**.

Très vite, **Louise** s'endort. Je fais la remarque à voix haute, elle laisse alors échapper un peu de salive qui produit des bulles aux coins de sa bouche et ouvrant un œil.

Boris se balance sur lui-même en clignant des yeux, il fait des gestes stéréotypés en sortant puis rentrant sa langue de sa bouche.

Il ne se passe rien, tout est immobile, j'ai froid.

Je parle alors à voix haute, presque comme à moi-même en faisant référence à l'absence de **Laure** qui est peut-être difficile pour le groupe, celle de **Paul** également. Le niveau d'attention remonte un peu, ils me regardent.

De nouveau plus rien. Je suis en colère contre tant d'immobilisme, je lute pour ne pas régresser et m'endormir avec eux. Je me surprends à penser que si je partais, fermais la porte en les laissant là, je les retrouverais identiques en revenant. J'ai envie de fuir. Je sors alors le cahier, pensant que l'écriture me maintiendra « éveillée. » Je dis au groupe que je vais écrire sur la séance. **Louise** éructe.

Je décide donc d'être avec le groupe, tout en étant dans mes rêveries (que vais-je raconter à Laure lorsqu'elle sera de retour ?)

Le seul qui sort ses mains pour toucher la terre est **Ernesto**. La forme est la même, mais elle est encore plus aplatie, encore plus compacte que jamais.

Je décide de servir le café.

Dès que j'essaie de parler, **Boris** émet des vocalises qui couvrent mes paroles.

Alors je me tais un moment.

Puis, regardant de plus près la forme d'**Ernesto**, je dis : « *Oh, on dirait nous tous, collés les uns aux autres et franchement, je crois bien que nous manquons un peu d'air, non ?* » **Louise** qui se réveille car c'est le moment du thé relève la tête, soulève mollement de la chaise une fesse et émet trois flatulences d'affilée. Je lui demande si elle tente de nous donner « *un peu d'air avec ses fesses ?* », elle sourit. Elle semble intriguée par le fait que j'écrive.

J'annonce la prochaine séance après la coupure des vacances et précise que **Laure** sera de retour. En regardant **Louise**, je dis : « *C'est tout de même important de savoir qui sera là ou pas, non ?* » **Louise** me fait « non » de la tête.

Séance 18.

Samuel se positionne en bout de table, à côté de **Boris** qui semble devenir de plus en plus fascinant pour lui, il se colle à lui.

Il renverse les billes sur sa planche et les regarde. Dès que nous le regardons, il suspend toute action.

Boris interfère au début de ses vocalises lorsque j'annonce qu'il s'agit de la dernière séance. Il manifeste alors de nouveau un comportement quasi ordalique, comme aux débuts de sa présence à l'atelier. Il touche tout, casse en les reposant certains objets sur les étagères, manifeste une grande avidité pour essayer de boire les bols d'eau sale. On dirait qu'il tente d'engloutir le dispositif. Il est couvert de terre (cheveux, blouse). Parfois il se fige et semble complètement absent (cela correspondrait-il à des moments de démantèlement ?) Il se calme petit à petit.

Ernesto produit une forme très compactée, il est assez effacé, nous n'entendons pas le son de sa voix (il semble très marqué par le départ annoncé de Paul).

Louise émet plusieurs flatulences et à plusieurs reprises et pour la première fois, cela sent mauvais (avant, soit cela était inodore, soit nous ne le sentions pas ?) Lorsque j'annonce qu'il s'agit de la dernière séance elle me regarde intensément

Paul, qui annonce son départ pour un autre établissement qui l'accueillera non seulement à la journée mais aussi en internat, se montrera assez serein. La dernière de ses formes est la plus spectaculaire dans l'évolution de ce qu'il a produit. Elle est moins grande, presque plate mais debout, avec un pli, qui laisse apparaître une nouvelle forme « en creux », capable de contenir d'autres choses.