

Manuel des
médiations
thérapeutiques

Tout le catalogue sur
www.dunod.com



ÉDITEUR DE SAVOIRS

Anne BRUN
Bernard CHOUVIER
René ROUSSILLON

Manuel des médiations thérapeutiques

DUNOD

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du

droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Dunod, Paris, 2013
ISBN 978-2-10-057022-5

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Table des matières

<i>INTRODUCTION</i>	1
Anne Brun	

PREMIÈRE PARTIE

MÉTAPSYCHOLOGIE DE LA MÉDIATION THÉRAPEUTIQUE

1. Histoire de l'utilisation des médiations dans le soin	10
Anne Brun	
Les origines de la médiation dans le soin psychique	11
<i>Rôle central de l'art dans la théorie freudienne, 12 • Freud et la culture artistique, 12 • Processus créateur, sublimation et autocréation, 14 • Effets de l'œuvre sur son destinataire, 17 • La sublimation dans la création artistique, 17</i>	
Histoire des médiations artistiques dans la psychothérapie psychanalytique de l'enfant	18
<i>La médiation du dessin, aux origines de la psychanalyse d'enfants, 19 • De la transitionnalité au médium malléable, 21 • Dans la psychanalyse contemporaine, 22</i>	
Histoire des médiations artistiques dans la psychothérapie psychanalytique des psychotiques	23
<i>La Gestaltung d'H. Prinzhorn, 23 • L'influence du surréalisme, 24 • Naissance de la psychopathologie de l'expression, 25 • La modélisation de G. Pankow, 26</i>	

Histoire des médiations artistiques dans la psychothérapie psychanalytique de groupe	29
<i>Les inventeurs de la clinique psychanalytique du groupe, 29 • Les recherches psychanalytiques sur le groupe en France, 31 • R. Kaës : le modèle de l'appareil psychique groupal, 33 • Recherches actuelles sur les processus de groupe dans les groupes à médiation, 34</i>	
De l'art aux médiations thérapeutiques : figures du corps dans les pratiques actuelles de médiations	36
<i>Du corps du créateur au « corps de l'œuvre » (D. Anzieu), 36 • Sensorialité et musicothérapie, 37 • Médiations corporelles ou « techniques du corps », 37 • La vidéo, l'enveloppe visuelle et l'hallucinoire, 38 • Le théâtre, 38</i>	
Conclusion : psychothérapie psychanalytique et cadre d'une thérapie médiatisée	39
2. Une métapsychologie de la médiation et du médium malléable	41
René Roussillon	
La médiation dans les dispositifs cliniques	41
Petite introduction historique à une métapsychologie du médium malléable	43
M. Milner et le médium malléable	45
Développements métapsychologiques après M. Milner	49
<i>Médium malléable trace d'un moment de l'histoire subjective, 50 • Médium malléable porteur d'un pan de la gestion de l'économie pulsionnelle, 50 • Médium malléable auto-représentatif de certains processus du fonctionnement psychique, 52</i>	
Propriétés et utilisation du médium malléable	61
L'exploration des propriétés sensorielles et « relationnelles » du médium malléable	64
3. Objet médiateur et groupalité	70
Bernard Chouvier	
Objet médiateur et groupe	70
<i>Les modélisations référentielles, 70 • Une métaphore de la médiation et de la groupalité, 71 • L'opposition entre forme et fond, 74 • La distinction entre le tout et la partie, 75 • L'inscription dans la temporalité, 77 • De la nécessité d'une</i>	

<i>grille interne, 79 • Les opérations significantes de la médiation, 81</i>	
Travail médiateur et objet « uniclivé »	83
<i>Un dispositif adapté, 83 • Le passage par le médiateur, 86 • Restaurer l'ambivalence, 88 • Les traitements de l'objet médiateur, 90 • Les actes symboliques, 92</i>	
4. Construction du cadre-dispositif en situation individuelle ou groupale	95
Anne Brun	
Deux types principaux de dispositifs groupaux, en pratiques institutionnelles	96
Cadre d'une psychothérapie psychanalytique médiatisée : fondamentaux	98
<i>D'une utilisation bien tempérée des qualités sensorielles du médiateur, 99 • La présentation du médium et ses difficultés, 100 • Devenir des productions, 110</i>	
Positionnement du clinicien et processus de médiation	111
<i>Fonctions différenciées des thérapeutes, 111 • Spécificité du positionnement et du travail d'interprétation des thérapeutes par la mise en jeu de la sensori-motricité, 113 • La dynamique des accordages (Stern), 115 • Mimogestualité et théâtralisation, 116 • Travail du médium et message interrelationnel : du signe au message (R. Roussillon), 117</i>	
Fonctions des dispositifs à médiations	119
<i>La fonction métaphorisante, 119 • La fonction phorique, 120 • La fonction sémaphorisante, 120</i>	
5. Spécificité de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques	122
Anne Brun	
Prise en compte de l'associativité du langage sensori-moteur, pas seulement du langage verbal	123
<i>De la sensori-motricité à la symbolisation, 124</i>	
Formes primaires de symbolisation et associativité formelle	137
<i>Des sensations hallucinées à la figuration de protoreprésentations, 137 • Clinique de l'enfant : signifiants formels et chaîne associative formelle, 139 • Clinique de l'adulte : signifiants formels et chaîne associative formelle, 142</i>	

Pour une évaluation clinique des processus de symbolisation dans les dispositifs thérapeutiques à médiations	150
6. Spécificité du transfert dans les médiations thérapeutiques	159
Anne Brun	
Transfert sur le médium et transfert sur le cadre	160
<i>Transfert sur le médium comme modalité de transfert sur le cadre (R. Roussillon), 160 • Transfert par diffraction (R. Kaës) et dimension nécessairement groupale du transfert (R. Roussillon), 162 • Transfert par diffraction sensorielle (A. Brun), 164 • Clinique : le transfert par diffraction sur le médium malléable dans un groupe conte, 165</i>	
Figures sensori-motrices du transfert sur le médium	170
<i>Des modalités sensori-motrices du transfert à l'interaction avec la mimogestualité du clinicien, 171 • Objet médiateur comme attracteur sensoriel du transfert, 173 • Transfert sur le médium comme réactualisation et élaboration du lien primaire à l'objet, 175</i>	
Figures du contre-transfert du clinicien	176
<i>Objet de relation et objet de médiation ?, 176 • Le contre-transfert de l'observateur écrivain, 177 • Contre-transfert du clinicien et productions, 183 • Manifestations corporelles du contre-transfert, 184</i>	
7. La fonction médium malléable et les pathologies du narcissisme	188
René Roussillon	
Imago de l'objet insaisissable	192
Imago de l'objet imprévisible	194
Imago de l'objet insensible	195
Imago de l'objet rigide, non transformable	197
Imago de la mère détruite	198
8. Interaction entre art et clinique : créativité et création	203
Anne Brun et Bernard Chouvier	
De la créativité au processus créateur dans la création (Anne Brun)	203
<i>La pulsion créative : Winnicott, 203 • Processus créateur dans la création : D. Anzieu, 204 • Différence entre création artistique et « création schizophrénique » : A. Ehrenzweig, 206</i>	

Créativité et groupes thérapeutiques à médiation (Bernard Chouvier)	208
<i>Cadre et dispositif pour le groupe à médiation, 208 • Imaginaire, élan créateur et économie groupale, 212 • Dépasser le clivage de l'objet, 215 • Investir l'objet : l'idole, la relique et l'icône, 217 • L'émergence de la créativité, 219 • L'étonnement, 220 • L'originalité, 221 • Pensée décalée, 222 • L'épuisement d'une idée, 224 • La jubilation, 227 • Le plaisir des mots, 229</i>	

DEUXIÈME PARTIE

CHAMP THÉRAPEUTIQUE

9. Le conte	232
Bernard Chouvier	
Le groupe thérapeutique Conte	233
<i>Indication, 233 • Le choix du conte, 234 • La reprise élaborative, 235 • Le conte, une mémoire réparatrice, 235 • Magie et fascination, 237 • La structure du conte, 238</i>	
Une alchimie affective	240
<i>Violence et merveilleux, 242 • L'authenticité du conte, 244 • Un récit virtuel messenger, 245 • Une portée transsubjective, 246 • Suspendre la réalité, 247 • Le plaisir des mots, 248</i>	
Objet uniclivé et petits objets magiques	249
<i>Identification et clivage, 250 • Une ritualisation nécessaire, 251 • La pantoufle de vair, 252 • Analyse d'un conte de Grimm : petit frère, petite sœur, 253</i>	
10. Le corps comme médiation médium malléable	259
René Roussillon avec C. Baraton, A. Lorin de Reure, A. S. Le Poder et F. Thiétry	
L'expressivité corporelle du clinicien et la fonction médium malléable	260
La médiation du corps « médium malléable » dans la symbolisation	263
La médiation par la danse et les exercices de danse	266
<i>Médiation « danse » avec des enfants psychotiques (A-S. Le Poder), 266 • « La danse-contact-improvisation » (F. Thiétry), 275 • Une médiation par le hip-hop (C. Baraton), 278 • Médiations avec l'animal, 282 • L'exemple du poney (A. Lorin de Reure), 286</i>	

11. L'écriture	293
Anne Brun	
Le cadre-dispositif	294
Modalités spécifiques de symbolisation : une écriture du corps	296
Dans la problématique psychotique	297
<i>L'écriture groupale comme tentative de réunification de l'image du corps et de figuration d'éprouvés originaires agonistiques, 297 • Émergence de la métaphore comme oscillation entre vécu somatique et pensée figurative, 301</i>	
Dans la problématique adolescente	302
<i>L'écriture comme tentative de liaison entre corps prégénital et corps érogène et comme tentative d'élaboration du geste suicidaire, 302 • Un cadre spécifique pour des adolescents, 303 • Devenir des productions, 306 • L'écriture comme traitement du pulsionnel pubertaire, 308 • L'écriture adolescente comme tentative de réunification du corps et de la psyché, 310 • L'écriture comme tentative d'élaboration du passage par l'acte, dans la tentative de suicide, 311</i>	
12. La médiation sensorielle olfactive	317
Anne Brun avec Herminie Lecas	
<i>Le groupe « Sentir ». Logiques du cadre et enjeux thérapeutiques, 319 • Le choix de l'olfaction : l'enfermement des sens, 321 • Séquence clinique groupale, 321 • « L'acte-sentir » : du sensoriel vers une élaboration de l'agir, 323 • De la réactivation de sensations hallucinées olfactives, 324 • ...à l'appropriation subjective de l'affect, 326</i>	
13. Le modelage	330
Bernard Chouvier avec Béatrice Rey	
Le dispositif groupal	331
Spécificités du travail de groupe et modalités de constitution de l'enveloppe psychique groupale	333
Séquences cliniques	334
Le groupe dans « tous ses états »	337
<i>« Ça ne ressemble à rien... » : le groupe éthéré, 337 • Le groupe pâteux, 338 • Le groupe en miettes, 339 • Le groupe conglomérat, 340</i>	
Et aux commencements était l'acte	341

14. La photographie de famille	343
Bernard Chouvier avec Florence Carles	
Le dispositif de médiation photos de famille	344
Du déni de grossesse à la rencontre avec l'enfant réel	345
<i>Rencontre avec une triade, 345 • Naissance d'un roman parental, 346 • Une inquiétante étrangeté, 347 • L'appareil photo comme écran psychique, 347 • L'appareil photo, un objet addictif, 348</i>	
L'enveloppe visuelle et sa fonction de contenance	349
<i>La fonction contenantante du regard, 349 • La photo comme enveloppe psychique, 350</i>	
La réalisation de l'album photos : construction d'une identité familiale	351
<i>Une fonction de rassemblement, 351 • Album photos et historisation : un objet de transmission, 352 • Une fonction de réparation, 353 • Les regards se croisent sans s'éviter, 353</i>	
15. Le théâtre	355
Anne Brun, en référence à P. Attigui	
Théâtre et mobilisation d'une mémoire du corps (A. Brun)	355
<i>Séquence clinique, 355 • Langage du corps et espace théâtral, 356 • Langage du corps et réflexivité dans la médiation théâtrale, 358</i>	
La dimension thérapeutique de l'espace théâtral (d'après Patricia Attigui)	359
<i>Jeu théâtral et groupe : un analogon de la perlaboration, 360 • Jeu théâtral et patients psychotiques, 362 • Le choix d'un texte, 363 • Importance des relations primitives : illustrations, 366 • Le transfert est action, 368</i>	
CONCLUSION	370
René Roussillon	
BIBLIOGRAPHIE	384
INDEX DES NOMS PROPRES	399
INDEX DES NOTIONS	402

*Aux équipes, en pratiques institutionnelles, aux cliniciens,
en supervision, et aux étudiants, doctorants et jeunes chercheurs,
du Centre de Recherche en Psychopathologie
et Psychologie Clinique (CRPPC) à l'université Lumière Lyon 2,
avec lesquels nous avons eu grand plaisir à travailler.*

Introduction

Anne Brun

LE NOUVEL OUVRAGE DE L'ÉCOLE dite lyonnaise regroupe les réflexions de trois auteurs déjà engagés, à des titres divers, dans le champ des médiations thérapeutiques. Ce livre ne vise pas seulement à proposer une synthèse de leurs travaux à l'usage des cliniciens et, plus généralement, des professionnels du soin psychique, mais il correspond aussi à l'approfondissement et au déploiement de perspectives originales par les protagonistes de ce manuel, qui explorent ici de nouvelles voies de recherche.

Les pratiques des médiations thérapeutiques, comme le modelage, la peinture, la musique, sont anciennes dans l'histoire du soin, notamment dans la psychothérapie psychanalytique des enfants et des psychoses, mais il semble en revanche novateur de tenter de les modéliser dans une théorisation d'ensemble référée à la théorie psychanalytique. Il est vrai que la théorie comme la pratique de ces médiations ont été traditionnellement négligées par les psychanalystes : les analystes contemporains ont en effet fort peu conceptualisé directement les dispositifs à médiation, ils évoquent la plupart du temps des cadres de psychothérapies classiques, fondés sur la parole, et il faut donc transposer, réinventer leur théorisation pour dégager la spécificité des processus en jeu dans les médiations. D'autre part, les psychanalystes s'aventurent très peu sur ce terrain, et, dans le cadre de la psychothérapie institutionnelle, la plupart des groupes à médiation sont animés par des infirmiers, des éducateurs, des intervenants parfois dénommés art thérapeutes, encore trop peu par des psychologues référés à l'épistémologie psychanalytique, même si cela évolue actuellement. Enfin, même si l'on constate actuellement un essor considérable de ces dispositifs à médiation, réputés efficaces,

il s'agit davantage de transmettre des pratiques plutôt que d'élaborer une modélisation psychanalytique, susceptible de définir la nature des processus de transformation mis en jeu dans la dynamique thérapeutique : en revanche, on dispose de théorisations pour la pratique psychanalytique des groupes, tant pour les adultes que pour les enfants.

Peut-on considérer comme une extension de la psychanalyse la pratique des médiations thérapeutiques par des cliniciens ? Autrement dit, les médiations thérapeutiques peuvent-elles permettre d'engager un authentique processus analytique et de quelle nature ? Cette problématique est complexe car elle suppose d'abord de définir les fondements épistémologiques sous-tendant une pratique des médiations qui puisse être effectivement référée à la métapsychologie psychanalytique.

Dans cet ouvrage, notre question sera donc de savoir s'il est possible de proposer une métapsychologie de la médiation, fondée certes sur la métapsychologie freudienne mais aussi sur d'autres types de théorisation dans l'histoire de la psychanalyse. Nous tenterons de définir les fondements épistémologiques des pratiques de médiations thérapeutiques notamment en pratiques institutionnelles.

Cette réflexion vise notamment à dégager les facteurs de symbolisation dans les dispositifs de soin à médiation pour la psychopathologie lourde. Les dispositifs cliniques classiques ou standards ont en effet déjà fait preuve de leur efficacité mais ils présentent des limites quand il s'agit de travailler par exemple avec l'autisme, la psychose, la criminalité ou l'anti-socialité grave. Les dispositifs thérapeutiques à médiation concernent particulièrement les formes de pathologies du narcissisme et de l'identité, définies comme « situations limites de la subjectivité » ou « cliniques de l'extrême ». Le terme « cliniques de l'extrême », forgé à partir du terme de « situations extrêmes » avancé par Bettelheim à propos de son expérience des camps de concentration, a été proposé et exploré par R. Roussillon : il désigne les pathologies narcissiques identitaires de sujets en difficulté majeure pour accéder aux processus de symbolisation (Roussillon, 1991, 2005, 2007). Il s'agit donc de proposer ici une théorie générale des dispositifs à médiation, de modéliser sous-tendant une pratique des médiations qui puisse être effectivement référée à la métapsychologie psychanalytique, à l'appui du champ de la pratique clinique, de modéliser ces dispositifs de soin susceptibles de traiter la destructivité majeure de patients en souffrance avec la symbolisation.

Une des retombées de notre recherche sera de montrer combien les médiations thérapeutiques dans le champ des cliniques de l'extrême peuvent enrichir notre pratique dite traditionnelle, en nous engageant

à prendre en compte, dans la cure ou dans la psychothérapie psychanalytique, les formes du langage sensorimoteur et la problématique de l'intersubjectivité.

Cet ouvrage a certes été rédigé à l'appui de l'expérience des pathologies graves du narcissisme mais la plupart des éléments avancés concernent l'ensemble du champ des médiations thérapeutiques, destinées aussi à des pathologies moins sévères. Nous avons en effet travaillé à partir de la méthode des « situations limites » (Roussillon, 1991) car ces dernières mettent en évidence des processus psychiques intégrés dans des formes plus complexes de la subjectivité. Freud a en effet montré à partir du rêve que la psyché menacée de débordement va tendre à représenter les processus psychiques dans le rêve ; *a contrario*, les processus psychiques restent silencieux, quand la psyché n'est pas débordée. On peut inférer de ce constat que la psyché tend à représenter ses propres processus dans les situations limites, précisément quand elle est débordée.

Notre hypothèse méthodologique fondamentale concerne donc la manière dont les patients souffrant d'une pathologie narcissique-identitaire s'affrontent aux dispositifs de soins de type « analysants » et provoquent des « situations limites » de la situation de psychothérapie « analysante », c'est-à-dire différentes situations qui placent le dispositif analysant en situation paradoxale, par exemple l'aggravation de l'état clinique manifeste du patient ou, dans un dispositif à médiation, le refus ou l'impossibilité d'utiliser l'objet médiateur. L'identification de ces différentes « situations limites » des dispositifs analysants à médiation permet de s'apercevoir qu'elles sont d'excellents « analyseurs » du dispositif lui-même et qu'ainsi est aussi ouverte la possibilité d'une méthodologie intéressante pour l'analyse des dispositifs de soin à médiation. Dès lors, la problématique d'ensemble de cet ouvrage consiste à proposer un remodelage des modèles, pour pouvoir penser ces cliniques et cadres de médiation thérapeutique. Il s'agit donc aussi d'explorer les formes fondamentales de la psychopathologie à l'appui de la modélisation des différents dispositifs de soin à médiation accueillant les cliniques des souffrances identitaires et des pathologies graves du narcissisme.

Cet ouvrage se compose de deux parties, l'une consacrée à une modélisation de la pratique des médiations, intitulée « Métapsychologie de la médiation thérapeutique », l'autre relative au « Champ thérapeutique ». Ces parties constituent une articulation entre théorie et clinique : les concepts avancés dans la première partie, naissent de questionnements initiés par la clinique, qui est largement convoquée, et, réciproquement,

la pratique évoquée dans la seconde partie donne des illustrations variées des diverses avancées théoriques précédentes et s'éclaire à la lumière de cette théorisation, qui en constitue le soubassement.

Ce manuel s'enracine dans l'histoire des médiations dans le soin et notamment de la médiation artistique, qui apparaît comme le prototype des médiations actuelles. Anne Brun interroge donc l'histoire de la psychanalyse afin de mettre en évidence les présupposés théoriques et les fondements épistémologiques du recours aux médiations dans le soin psychique. Le parcours historique s'articule en particulier autour de l'interaction entre psychanalyse et création artistique dans l'œuvre de Freud, et la question du rôle joué par la sublimation dans le processus créateur sera envisagée. Puis l'histoire des médiations artistiques dans la psychothérapie de l'enfant est développée, notamment avec l'introduction du dessin dans la psychothérapie de l'enfant par M. Klein et A. Freud, puis avec la théorie winnicottienne de la transitionnalité et celle du Médium malléable, conçu par M. Milner. Ensuite il s'agit de décrire le rôle central joué par l'histoire de la psychothérapie psychanalytique des psychoses. Enfin, la majeure partie des dispositifs en pratiques institutionnelles s'avèrent des dispositifs groupaux et nous verrons à quel point ces groupes thérapeutiques à médiation relèvent de la clinique psychanalytique de groupe et du modèle de l'appareil psychique groupal, conçu par R. Kaës. Cette investigation historique permet de spécifier le cadre et les processus en jeu dans la pratique clinique des médiations thérapeutiques.

Le second chapitre pose les fondements d'une métapsychologie de la médiation et du médium malléable. La pratique des médiations à partir de l'utilisation d'un médium malléable suppose en effet une théorie générale de la médiation et de sa place dans le processus de symbolisation, soit une théorie des enjeux mobilisés dans la rencontre clinique à partir de la proposition d'un médium. Par une brève introduction historique, R. Roussillon met en perspective la pensée de Descartes à propos d'un morceau de cire avec celle de Freud relative à la malléabilité de l'activité représentative et enfin avec la référence aux avancées actuelles des neurosciences concernant la plasticité cérébrale et les neurones miroirs. Puis l'analyse du concept de médium malléable introduit par Marion Milner permet d'introduire sa fonction dans le processus thérapeutique des dispositifs à médiation, ainsi que sa contribution à la métapsychologie de l'état d'illusion. R. Roussillon avance alors de nouveaux développements métapsychologiques après M. Milner : le médium malléable est la trace d'un moment de l'histoire subjective, il est porteur d'un pan de la gestion de l'économie pulsionnelle, le médium malléable est autoreprésentatif

de certains processus du fonctionnement psychique. Il s'agit enfin d'inventorier les propriétés sensorielles et relationnelles du médium malléable.

Puis Bernard Chouvier précise la notion d'objet médiateur dans le cadre de la groupalité. Il dégage les modélisations référentielles de l'utilisation de l'objet médiateur dans les groupes thérapeutiques. Il met ainsi en évidence une typologie des différentes modalités de symbolisation à l'œuvre et propose un tableau des opérations signifiantes dans le travail groupal de l'objet médiateur. À l'appui de plusieurs séquences cliniques, il avance le concept original d'objet uniclivé : l'objet est là à la fois *uni* et *clivé* dans l'objet médiateur, produit et créé groupalement, et il correspond à une réalisation commune qui ouvre au dépassement du clivage par sa concrétisation unificatrice. Dans le travail groupal médiatisé, les processus psychiques de la symbolisation nécessitent d'être externalisés dans des actions repérables et interprétables comme telles, des actes symboliques. L'acte n'est pas ici synonyme de court-circuitage du penser, mais au contraire le passage obligé pour accéder au penser. L'étagage 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. Dans cette perspective, trois types d'acte symbolique apparaissent primordiaux : ceux qui concernent la substitution, ceux qui touchent la séparation et enfin ceux qui ont à voir avec la sublimation.

Nous aurons ensuite à définir les critères de construction d'un cadre-dispositif qui relève de la psychothérapie psychanalytique, ainsi que les modalités spécifiques des processus de symbolisation à l'œuvre dans de tels cadres. Deux types principaux de dispositifs, aux enjeux fondamentalement différents, bien que le travail à partir d'un médium malléable soit leur principe commun, seront différenciés : les dispositifs de médiation à création et les dispositifs thérapeutiques à médiation. Anne Brun présente ensuite les « fondamentaux » du cadre d'une psychothérapie psychanalytique médiatisée, qui associe la prise en compte de la matérialité de l'objet médiateur, de l'associativité verbale et sensori-motrice, de l'implication du corps et de la sensorialité, de la dynamique transférentielle, et enfin des caractéristiques spécifiques de la pathologie des patients. Elle dégage différents écueils, fréquemment rencontrés par le clinicien dans sa pratique, concernant la matérialité de l'objet médiateur, considéré comme un support sensoriel des liens transféro-contre-transférentiels, l'absence possible d'utilisation du médium, les attaques contre le cadre, et elle abordera les questions des indications ou encore du devenir des productions. Elle défend l'hypothèse que la spécificité du positionnement

et du travail d'interprétation des cliniciens relève de la mise en jeu de la sensorimotricité. Dans les cliniques de l'extrême, l'appropriation d'un sens par les patients nécessite des modalités d'intervention spécifiques du clinicien, usant par exemple du langage pictural, de la gestualité, de la théâtralisation. Elle propose enfin de dégager les particularités des fonctions phorique, fonction sémaphorisante, et fonction métaphorisante, dans le cadre des dispositifs à médiations.

Le cinquième chapitre traite de la spécificité des processus de symbolisation dans les dispositifs de médiation thérapeutique. L'idée qui se trouve développée par Anne Brun est que l'intérêt des thérapies à médiation, pour des patients présentant des pathologies narcissiques identitaires, consiste à prendre la sensori-motricité comme vecteur de symbolisation : le clinicien doit opérer pour ainsi dire une extension de sa capacité d'écoute à la prise en compte du langage sensorimoteur, l'investigation porte sur les modalités du passage du registre sensorimoteur au figurable. C'est cette prise en compte de l'associativité, tant verbale que sensori-motrice, et de la dynamique transférentielle, au fondement de la méthode psychanalytique, qui permet d'inscrire les médiations dans le champ de la psychothérapie psychanalytique. Un des enjeux principaux des médiations thérapeutiques dans ces cliniques consiste ainsi à pouvoir ainsi faire advenir à la figuration des expériences primitives non symbolisées, d'ordre sensori-affectivo-moteur. Nous verrons comment le travail du médium malléable, dans un cadre de psychothérapie psychanalytique permet l'émergence et la mise en forme de protoreprésentations, en lien avec une réactualisation de sensations hallucinées, de traces perceptives.

Des exemples empruntés tant à la clinique de l'enfant que de l'adulte permettront d'étayer l'hypothèse que le travail des cliniciens, engagés dans la pratique de médiations thérapeutiques, peut s'effectuer à partir de la prise en compte de l'émergence de formes primaires de symbolisation, qui sont la source de toute une dynamique de symbolisation. Il s'agira de décrire les logiques de l'émergence de ces protoreprésentations, et leur rôle dans l'accès à la symbolisation primaire puis secondaire, à l'appui des travaux notamment de P. Aulagnier et de D. Anzieu. L'hypothèse centrale sera celle d'une chaîne associative formelle, à l'œuvre pour tout sujet dans le cadre des médiations thérapeutiques, dans une prise en charge individuelle ou groupale.

Mais il ne suffit pas d'évoquer le rôle joué par l'associativité sensori-motrice et par la matérialité de l'objet médiateur dans les dispositifs à médiation pour décrire les processus d'accès à la figurabilité. En effet, comme le rappelle R. Kaës (2010), le médium n'est pas médiateur

« en soi » et il n'accomplit sa fonction médiatrice pour la symbolisation que dans un champ transféro-contretransférentiel. Le chapitre 6 s'articule donc autour de la spécificité du transfert dans un dispositif à médiation référé à la psychothérapie psychanalytique, qui présente un aspect multifocal, transfert sur le médium malléable (Milner, 1952 ; Roussillon 1983), à la fois objet médiateur et thérapeute, transfert sur le cadre, transfert sur le groupe. On verra donc que le transfert se présente fondamentalement comme une « constellation » transférentielle (Freud, 1938). L'expérience clinique montre aussi que l'objet médiateur constitue un véritable attracteur sensoriel du transfert dont il devient le support : il focalise en effet les liens transféro-contre-transférentiels et les articule. La spécificité du transfert dans les médiations thérapeutiques sera notamment déclinée à partir des concepts de transfert sur le médium et de transfert sur le cadre, ainsi que de l'idée d'un transfert par diffraction sensorielle (A. Brun). Puis il s'agira de mettre en évidence les figures sensorimotrices du transfert sur le médium. Enfin quelques figures singulières du contre-transfert dans les dispositifs groupaux à médiation seront envisagées, notamment le contre transfert de l'observateur écrivant et les manifestations corporelles du contre-transfert du clinicien.

René Roussillon abordera dans le chapitre 7 la fonction médium malléable et les pathologies du narcissisme. Il déclinera, de façon originale, les imagos de l'objet insaisissable, de l'objet imprévisible, de l'objet insensible, de l'objet rigide, non transformable et enfin de la mère détruite.

Le dernier chapitre de la première partie aborde les notions de créativité et de création à partir d'une interaction entre art et clinique. Anne Brun différencie la pulsion créative (Winnicott) du processus créateur dans la création. Bernard Chouvier décrit l'émergence des formes de la créativité dans les groupes thérapeutiques à médiation.

Dans la seconde partie, le Manuel traite de différentes médiations, comme le conte, le corps comme médium malléable, l'écriture, la médiation sensorielle olfactive, le modelage, la photographie de famille et le théâtre. Certains chapitres sont écrits en collaboration avec de jeunes cliniciens chercheurs. Nous n'avons pas repris dans ce livre des médiations déjà abordées dans deux précédents ouvrages : pour la médiation picturale ou la médiation de l'eau dans la psychose infantile, nous renvoyons à *Médiations thérapeutiques et psychose infantile* (A. Brun, 2007), ainsi que pour les médiations Musicothérapie (E. Lecourt), Photolangage (C. Vacheret), les techniques du corps (E. Allouch), vidéo

(G. Lavallée) à *Les Médiations thérapeutiques* (A. Brun et coll., 2011)¹. Ce Manuel peut se lire soit de façon continue, soit discontinue, au fil des échos entre les différents chapitres dont chacun constitue une unité propre. Il reste bien entendu de nombreuses médiations qui auraient mérité plus ample développement mais les médiations envisagées dans ce manuel ont aussi une valeur paradigmatique pour l'ensemble des autres médiations.

Le travail à partir de médiations thérapeutiques permet de renouveler l'approche de la psychopathologie, notamment des pathologies narcissiques identitaires, et d'éclairer la compréhension des cliniques de l'extrême. Ce manuel sera suivi d'un prochain ouvrage² relatif à l'invention de modalités cliniques spécifiques d'évaluation des cadres-dispositifs à médiation.

1. On pourra aussi consulter un ouvrage collectif présenté dans le chapitre 1, sous la direction de C. Vacheret, *Pratiquer les médiations en groupes thérapeutiques*. Cet ouvrage traite des médiations groupales photolangage (C. Vacheret), collage (J. P. Petit), musique (E. Lecourt), marionnette (E. Cleyet-Marel), masque (M. J. Buchbinder), atelier de lecture plurielle (J. Méry), texte narratif et narration (P. Cruciani, S. Marinelli), photolangage et psychodrame (B. Duez), médiation ludique et la pensée scénique (R. Jaitin).

2. Ouvrage collectif, qui sera publié chez Dunod, avec aussi notre collègue Patricia Attigui et les doctorants et jeunes chercheurs du Centre de Recherche en Psychopathologie et Psychologie Clinique (CRPPC), à l'université Lumière Lyon 2.

PARTIE I

Métapsychologie de la médiation thérapeutique

■ Chap. 1	Histoire de l'utilisation des médiations dans le soin	10
■ Chap. 2	Une métapsychologie de la médiation et du médium malléable	41
■ Chap. 3	Objet médiateur et groupalité	70
■ Chap. 4	Construction du cadre-dispositif en situation individuelle ou groupale	95
■ Chap. 5	Spécificité de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques	122
■ Chap. 6	Spécificité du transfert dans les médiations thérapeutiques	159
■ Chap. 7	La fonction médium malléable et les pathologies du narcissisme.....	188
■ Chap. 8	Interaction entre art et clinique : créativité et création.....	203

Chapitre 1

Histoire de l'utilisation des médiations dans le soin

Anne Brun

FACE À L'ESSOR CONSIDÉRABLE du recours actuel aux psychothérapies à médiations, qui correspondent à des pratiques très variées, il paraît fécond, sinon indispensable, d'interroger les présupposés théoriques de ces pratiques, selon une perspective historique, pour pouvoir en dégager les fondements épistémologiques, et, du même coup, spécifier les conditions requises pour la mise en place d'un cadre qui relève de la psychothérapie psychanalytique. Alors que le recours aux médiations thérapeutiques en psychothérapie psychanalytique apparaît souvent comme une voie nouvelle de thérapie, une recherche effectuée à partir de l'axe temporel rappelle qu'elles s'enracinent à divers titres dans l'histoire de la psychanalyse, et qu'elles s'apparentent même à des pratiques antérieures à la naissance de la psychanalyse. Il s'impose ici de traiter de façon privilégiée les médiations thérapeutiques qui ont été les plus utilisées et conceptualisées dans l'histoire de la psychanalyse, à savoir les médiations artistiques, et notamment les arts plastiques. Néanmoins d'autres médiations pourront être évoquées, comme la musique. En tout cas, la médiation artistique se présente comme le prototype de l'histoire des médiations thérapeutiques.

Cette introduction de médiations thérapeutiques non verbales, qui relèvent d'un ancrage corporel, apparaît paradoxale dans le cadre de la psychothérapie psychanalytique, issue de la cure analytique telle qu'elle

a été conçue par Freud, c'est-à-dire fondée sur le verbal. C'est le constat de l'impossibilité de travailler exclusivement à partir du registre verbal qui a motivé l'appel aux médiations artistiques au sein de la thérapie analytique des enfants et des psychotiques. L'histoire de la psychanalyse montre comment Winnicott, avec la théorie de la transitionnalité, a été le précurseur des thérapies usant de médiations artistiques. Mais le fondateur de la psychanalyse, qui s'est particulièrement intéressé à l'interaction entre art, psychanalyse et création, a donné les soubassements théoriques propres à fonder de telles pratiques.

Loin de procéder à une recension exhaustive, au fil du temps, des pratiques de psychothérapies avec le support de médiations artistiques, nous nous proposons de dégager dans l'histoire de la psychanalyse les principaux auteurs et concepts modélisant le recours aux médiations artistiques à vocation thérapeutique, en abordant, dans ce premier chapitre, tant la psychothérapie psychanalytique individuelle que le travail groupal, se référant à un autre champ de l'histoire de la psychanalyse.

LES ORIGINES DE LA MÉDIATION DANS LE SOIN PSYCHIQUE

On trouve déjà trace dans la Bible de l'utilisation de l'art à des fins thérapeutiques ; en témoigne le récit de l'apaisement des terreurs du roi Saül par la cithare de David : « Quand un mauvais esprit t'assaillira, il en jouera et tu iras mieux » (La Bible). À partir de la Renaissance, les écrits d'esthétique évoquent souvent le pouvoir curatif de la peinture ; ainsi, le peintre Giovanni Battista Armenini écrit que la gaieté des « grotesques » des Loges de Raphaël au Vatican peut guérir de la mélancolie (Dubois, Miqueralena, Pommeret, 2001). Au XVII^e et au XVIII^e siècles, dans le champ des pratiques médicales, les médecins classiques utilisent des médiations artistiques comme la musique ou la « réalisation théâtrale du délire », mais « ce qui, pour nous, se présente comme étant déjà l'esquisse d'une cure psychologique ne l'était point pour les médecins classiques qui l'appliquaient » (Foucault, 1972, p. 343). Ainsi, les vertus thérapeutiques de la musique qu'ils expérimentent sur les malades ne prêtent pas à interprétation psychologique, puisque la musique guérit « en agissant sur l'être humain tout entier, en pénétrant le corps aussi directement, aussi efficacement que l'âme elle-même » (*ibid.*). Les thérapeutiques du corps et de l'âme sont alors imbriquées, sans distinction aucune. En définitive, « si les thérapeutiques anciennes des maladies mentales ne manquaient pas d'inclure l'utilisation de l'art, il s'agissait

alors d'un recours « passif » à des stimulations artistiques, censées réintroduire dans l'esprit malade l'harmonie qui lui faisait défaut, voire tempérer les passions » (Chartier, 1993, p. 65).

C'est à partir du XIX^e siècle que plusieurs psychiatres (Simon, 1876 ; Tardieu, 1880), soulignent les tendances artistiques des aliénés et étudient leurs productions graphiques, qu'ils caractérisent en fonction du type de la maladie mentale. César Lombroso (1876) en particulier contribue à la reconnaissance de la dimension esthétique des œuvres plastiques des malades mentaux, tout en décrivant les signes caractéristiques de la criminalité à partir de la littérature et de l'art chez les criminels nés et les fous moraux. Mais, comme le note J.-P. Klein (1997), le précurseur du décryptage des œuvres artistiques à travers une grille psychiatrique est Charcot, qui écrit avec P. Richer *Les Démoniaques dans l'art* en 1887, puis *Les Diffformes et les malades dans l'art*, en 1889 : il s'agit de montrer, à partir de l'analyse d'œuvres artistiques représentant des possédés démoniaques, depuis le cinquième siècle, que l'hystérie est une affection ancienne. Dans cette perspective, il n'est donc pas question pour les psychiatres de cette époque d'utiliser des médiations artistiques à des fins thérapeutiques.

► Rôle central de l'art dans la théorie freudienne

Alors que Freud a conçu la cure analytique dans une dimension exclusivement verbale, l'exploitation des arts en tant que médiations thérapeutiques peut-elle paradoxalement se fonder sur la théorie freudienne ? Pour avancer sur cette question, il convient d'interroger les liens établis par Freud entre art, psychanalyse et création. En premier lieu, Freud a toujours témoigné son intérêt pour le champ artistique et souligné l'interaction entre art et psychanalyse. La psychanalyse a d'autre part tenté d'explicitier le processus créateur de l'œuvre, ainsi que l'effet produit par la création artistique sur le sujet, soit le lien entre inconscient et plaisir esthétique. Enfin Freud a donné à l'art des fondements sexuels et corporels et, dans cette perspective, il a interrogé le destin des motions pulsionnelles, tant dans l'art que dans la psychopathologie, en mettant l'accent sur ce qui rapproche et différencie le névrosé et l'artiste.

► Freud et la culture artistique

Freud a évoqué son rapport personnel aux œuvres d'art dans *Le Moïse* de Michel-Ange (1914) :

« Je précise préalablement qu'en matière d'art, je ne suis pas un connaisseur, mais un profane. J'ai souvent remarqué que le contenu d'une œuvre d'art m'attire plus fortement que ses qualités formelles et techniques, auxquelles pourtant l'artiste accorde une valeur prioritaire. [...] Les œuvres d'art n'en exercent pas moins sur moi un effet puissant, en particulier les créations littéraires et les sculptures, plus rarement les peintures. J'ai été ainsi amené, en chacune des occasions qui se sont présentées, à m'attarder longuement devant elles, et je voulais les appréhender à ma manière, c'est-à-dire me rendre compte de ce par quoi elles font effet. Dans les cas où je ne le peux pas, par exemple pour la musique¹, je suis presque inapte à la jouissance. Une disposition rationaliste ou peut-être analytique, regimbe alors en moi, refusant que je puisse être pris sans en même temps savoir pourquoi je le suis et ce qui me prend ainsi » (1914a, p. 87).

Cette « disposition rationaliste » de Freud l'incite à privilégier le contenu d'une œuvre, au détriment de sa forme, ce qui correspond à une conception classique de l'art. On sait que Freud a relativement peu apprécié l'art qui lui était contemporain, en particulier le surréalisme, et qu'il a été particulièrement attiré par la Renaissance italienne. La psychanalyse franchit donc « les limites d'une pure spécialité médicale » (Freud, 1948, p. 106), dépasse le terrain de la psychopathologie et s'ouvre sur le champ de la culture : « [...] la psychanalyse – en tant que psychologie des actes profonds, inconscients, de l'âme – promet de devenir le chaînon entre la psychiatrie et toutes ces sciences de l'esprit » (Freud, 1926, p. 158), parmi lesquelles Freud place la littérature. La référence à la littérature s'avère centrale dans l'élaboration de la psychanalyse ; Freud a exploité nombre de grands textes littéraires pour construire sa théorie, tels Œdipe roi de Sophocle et l'œuvre de Shakespeare, ou pour les mettre à l'épreuve de la psychanalyse, comme en témoigne *La Gradiva* (1907). Il dégage les figures du refoulé dans l'écriture et analyse l'œuvre littéraire comme une manifestation du désir et des fantasmes inconscients de l'auteur. En fait, les écrits psychanalytiques et les textes littéraires rendent compte de phénomènes analogues, comme Freud l'a écrit à Schnitzler :

1. Paradoxalement, l'absence de perspectives psychanalytiques freudiennes sur la musique, à laquelle Freud se dit insensible, permettra à des commentateurs de formuler des hypothèses sur l'effet spécifique produit par cet art ; à partir d'une analyse portant sur Freud « absolument pas musicien », J. et A. Caïn ont par exemple pu montrer que Freud a résisté à la musique, proche du pur affect non représentable, pour privilégier la conceptualisation et l'art de l'écoute du discours d'autrui : Freud aurait ainsi refoulé « ce qui peut être une régression au paradis de la mélodie maternelle, ainsi qu'un refus d'entendre les bruits de la scène primitive » (1982, p. 136-139). Cette prégnance du registre maternel lié à la musique a, par ailleurs, été conceptualisée et exploitée en musicothérapie.

« J'ai eu ainsi l'impression que vous saviez intuitivement [...] tout ce que j'ai découvert à l'aide d'un laborieux travail appliqué » (Freud, 1922).

Alors que l'écrivain ignore les lois de l'inconscient, il les incarne dans son œuvre qui apparaît comme un compromis entre l'inconscient refoulé et sa projection dans l'œuvre.

► **Processus créateur, sublimation et autocréation**

Freud n'a pas proposé une psychanalyse de l'art, qui consisterait à ramener le contenu de l'œuvre aux théories psychanalytiques, mais il s'est interrogé sur le processus créateur de l'œuvre d'art. Comme le souligne P.-L. Assoun (1996, p. 5) à propos de la littérature, selon Freud, « il n'est pas question d'accréditer une psychologie de la création littéraire qui ferait de l'œuvre un reflet, ni une esthétique de la forme » qui oublierait le sujet inconscient, c'est-à-dire l'auteur désirant. Freud a donc moins mis l'accent sur une psychanalyse de l'art en lui-même que sur l'analyse du processus même de la création et il convient donc, dans cette perspective, de ne se focaliser ni sur la seule psychobiographie, qui vise à éclairer l'inconscient de l'auteur, ni sur la recherche exclusive de ce que certains ont appelé l'inconscient du texte. Dans le champ des arts plastiques, Freud interprète aussi les œuvres d'art, par exemple *Le Moïse* de Michel-Ange (1914a) et il met en lumière les sources du processus créateur chez l'artiste, comme Léonard de Vinci (1910a).

Le texte principal de Freud sur la question des processus de création est celui du « Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » (1910a, OC X, p. 79-164), où il met en lumière les sources du processus créateur et de son inhibition chez l'artiste, en particulier dans la création picturale. Il montre que la genèse de la capacité de sublimation tient à la force originaires des pulsions sexuelles (aux « dispositions constitutionnelles ») et aux événements de l'enfance, notamment au lien entre traumatisme et intensité du processus sublimatoire. Le point de départ de cette analyse est le souvenir – ou plutôt le fantasme – de Léonard qu'un vautour s'était posé sur son berceau, avait ouvert sa bouche de sa queue et plusieurs fois pressé celle-ci sur ses lèvres : Freud montre le rôle essentiel joué par ce fantasme dans l'art du peintre et dans son investigation scientifique. Il pose d'abord une équivalence entre la succion du sein, du pénis et de la queue, comme symboles sexuels, et le vol de l'oiseau comme celui du rapport sexuel, puis il montre que ce vautour figure l'image de la mère au pénis. Freud interprète ce fantasme du vautour comme souvenir à la fois de l'allaitement et des baisers passionnés de la mère de l'artiste, enracinant ainsi le processus de création dans le traumatisme originaires

d'une séduction. Il poursuit alors son investigation et met à l'épreuve cette hypothèse en analysant l'œuvre picturale de Léonard : il rapporte alors le sourire énigmatique de la Joconde à la figure maternelle :

« Si Léonard a réussi à rendre, dans le visage de Mona Lisa, le double sens qu'avait ce sourire, la promesse d'une tendresse sans bornes, aussi bien que la menace augurant un malheur [...] il est resté, en cela également, fidèle au contenu de son tout premier souvenir. Car la tendresse de la mère devint pour lui fatalité, détermina son destin et les privations qui l'attendaient » (Freud, 1910a, OC X, p. 142-143).

La perspective adoptée par Freud est ici psychobiographique car il avance que la mère insatisfaite de Léonard a mis son fils à la place de son époux absent et l'a ainsi dépouillé de sa virilité. Inhibé avec les femmes, Léonard devient peintre et s'efforce de recréer avec son pinceau le sourire maternel, figurant ainsi dans ses tableaux la réalisation de ses désirs d'enfant autrefois fasciné par sa mère. Cette fixation au sourire maternel est ainsi la trace de la fixation à ses baisers. Freud conclut que le travail créateur d'un artiste est en même temps une dérivation de ses désirs sexuels. Léonard représente ainsi des têtes de femmes souriantes et de beaux petits garçons, c'est-à-dire des garçons qui le représentent enfant : la fixation à la mère demeure derrière l'homosexualité.

Freud pointe alors les limites de la psychanalyse, impuissante à expliquer l'énigme du don du créateur, en particulier « son extraordinaire capacité à la sublimation des instincts primitifs » :

« Comme le don et la capacité de réalisation artistiques sont en corrélation intense avec la sublimation, force nous est d'avouer que l'essence de la réalisation artistique nous est, elle aussi, psychanalytiquement inaccessible » (*ibid.*, p. 163).

S. De Mijolla (2009, p. 205) pose la question de savoir si Freud voyait dans l'activité picturale de Léonard une véritable sublimation car il en parle davantage comme d'une re-création de l'objet perdu ou d'une représentation liée à une réalisation de désir permettant de surmonter le malheur de sa vie d'amour. L'absence de vie sexuelle de Léonard de Vinci, que Freud semble situer à la source de son activité sublimatoire dans la création, pose de façon générale la question de l'abstinence sexuelle chez les artistes. On pourrait d'abord souligner chez Freud, qui a accordé dans sa vie une place prépondérante aux activités sublimatoires, et non pas, selon ses propres dires, à l'activité sexuelle directe, le rôle joué dans sa théorisation par son identification à Léonard de Vinci. Mais Freud a aussi souligné les conséquences dommageables de l'absence de vie sexuelle de Léonard sur sa capacité créatrice :

« Mais bientôt se confirme en lui l'expérience que la répression presque totale de la vie sexuelle réelle n'offre pas les conditions les plus favorables à l'activité des tendances sexuelles sublimées » (Freud, 1910b, OC IX, p. 160).

Il écrit par ailleurs qu'« un artiste abstinent n'est vraiment guère possible » et que « la performance artistique recevra vraisemblablement de son expérience de vie sexuelle une puissante incitation ». (Freud, 1908, OC VIII, p. 212). S. De Mijolla (2009, p. 82-88) met bien en évidence un fantasme communément attaché à la sublimation qui s'effectuerait aux dépens de la vie sexuelle et qui renvoie à une perspective économique de vidage d'un unique quantum libidinal. En revanche, la voie ouverte par Freud dans *Les Trois Essais* (1905) où il évoque, comme l'a relevé J. Laplanche (1980, p. 69 *sq.*), l'existence de « voies d'influence réciproque », selon lesquelles le passage d'une fonction non sexuelle à une fonction sexuelle peut s'effectuer dans les deux sens, permet de poser en termes d'étayage les rapports entre le sexuel et la sublimation, et invalide de ce fait l'idée que l'abstinence sexuelle serait obligatoire pour pouvoir sublimer. Freud toutefois ne choisit pas ce modèle d'un étayage générant de l'énergie, avec une circulation à double sens de la libido sans déperdition énergétique, où la sublimation peut être liée à une sorte de néo-genèse de l'énergie sexuelle infiniment renouvelée. Le fondateur de la psychanalyse notera d'ailleurs qu'il est impossible à Léonard de reconvertir sa curiosité intellectuelle en joie de vivre, ce qui est l'essence du drame faustien : autrement dit, l'énergie sublimée ne peut pas être désublimer.

Le texte de Freud sur Léonard de Vinci montre aussi le rôle du traumatisme de la séduction dans la sublimation : ce dernier engendre un excès d'énergie libidinale qui peut soit être destructeur soit être converti en création par un processus de sublimation. L'activité sublimatoire de l'artiste, préformée dans l'enfance, s'originerait donc dans sa capacité de se rendre maître du traumatisme.

Dans cette perspective freudienne, tout se passe donc comme si l'œuvre créait le créateur. De façon analogue, les psychothérapies à médiations artistiques activent les processus de création chez le patient, qui, en créant un objet, se crée lui-même comme sujet : le support des médiations artistiques engage le sujet à l'émergence de formes nouvelles de représentation et à une réouverture permanente des processus de symbolisation.

► Effets de l'œuvre sur son destinataire

L'investigation freudienne n'a pas seulement concerné le processus créateur en lui-même mais l'effet produit par la création sur le destinataire de l'œuvre. Comment le créateur, en engageant sa propre activité inconsciente dans son œuvre, produit-il des effets sur l'inconscient du récepteur de l'œuvre ? L'œuvre lève en fait le refoulement des désirs inconscients du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur : ainsi, Œdipe de Sophocle est « celui qui a accompli le souhait de notre enfance, et notre épouvante a toute la force du refoulement qui depuis lors s'est exercé contre ces désirs » (Freud, 1900, p. 229). L'effet cathartique décrit par Aristote pour la tragédie est étendu par Freud à tous les types d'œuvres d'art : Freud décrit le plaisir esthétique comme une « prime de plaisir » liée à la forme de l'œuvre, plaisir d'ordre préconscient, associé à un plaisir plus profond provenant d'une libération des sources pulsionnelles inconscientes :

« L'artiste aspire d'abord à une autolibération et fait partager celle-ci, par l'intermédiaire de son œuvre, aux autres hommes qui souffrent des mêmes désirs réfrénés. [...] Il n'est pas difficile à la psychanalyse de montrer, à côté de la participation manifeste au plaisir artistique, une participation latente, ô combien plus active, provenant des sources cachées de la libération des pulsions » (Freud, 1913b, p. 210).

Si donc l'œuvre crée son créateur, du même coup, elle crée aussi son récepteur. A. Green (1992, p. 29) a ainsi bien montré que l'interprétation de l'inconscient d'un texte n'était possible que parce que l'analyste devenait l'analysé du texte. Dans cette perspective, il semble fondamental que le clinicien qui travaille à partir de médiations artistiques, s'interroge sur la nature de son émotion à la contemplation des productions de son patient. Dans la dynamique thérapeutique, la prise en compte à la fois de l'effet contre-transférentiel de la production sur le thérapeute, à la fois de l'effet produit sur le patient par sa propre réalisation, contribue à saisir comment la production devient le support des nœuds transféro-contre-transférentiels.

► La sublimation dans la création artistique

Lorsque Freud envisage l'intérêt de la psychanalyse du point de vue de l'esthétique, il souligne que « les forces pulsionnelles à l'œuvre dans l'art sont les mêmes conflits qui poussent à la névrose d'autres individus [...] » (Freud, 1913b, p. 210). L'artiste échapperait à la névrose dans la création et la création artistique s'inscrirait donc à la place du symptôme :

« Lorsque l'individu devenu ennemi de la réalité est en possession de don artistique, qui reste une énigme pour nous du point de vue psychologique, il peut transposer ses fantaisies en créations artistiques en lieu et place de symptômes, échapper ainsi au destin de la névrose et récupérer par ce détour sa relation à la réalité » (Freud, 1910b, p. 107-108).

Tel est bien le présupposé du recours à l'utilisation des arts comme médiations thérapeutiques : la médiation artistique s'inscrirait en lieu et place du symptôme. Le corrélat de cette idée pour Freud est celle d'une sublimation possible des tendances pulsionnelles inconscientes dans la création (*ibid.*, p. 114-115). L'artiste échapperait donc à la névrose dans la création et les formations de sublimation apparaissent à la place des symptômes, au cours d'un processus sublimatoire où le créateur échange le but pulsionnel proprement sexuel contre un but déssexualisé. Le fondateur de la psychanalyse définit par ailleurs le travail créateur de l'artiste comme le fait de « donner corps aux formations de sa fantaisie » (Freud, 1929, OC XVIII, p. 266), à la source de la satisfaction sublimatoire trouvée par l'artiste dans sa création. L'activité créatrice du processus sublimatoire¹ s'effectue donc en puisant, en quelque sorte, dans l'activité fantasmatique et l'œuvre apparaît comme une mise en forme des fantasmes du créateur. Freud a ainsi privilégié l'analyse des contenus inconscients d'une œuvre, au détriment de sa forme, ce qui correspond à une conception classique de l'art.

Freud interroge donc les processus psychiques inconscients à l'œuvre dans l'acte créateur : c'est pourquoi la théorie freudienne est riche d'enseignement dans le domaine de la psychothérapie psychanalytique avec des médiations artistiques.

HISTOIRE DES MÉDIATIONS ARTISTIQUES DANS LA PSYCHOTHÉRAPIE PSYCHANALYTIQUE DE L'ENFANT

Sur le plan historique, l'utilisation des médiations artistiques s'est enracinée dans la psychanalyse des enfants. La première médiation introduite a été celle du dessin et cette exploitation du dessin en psychanalyse d'enfant n'a pas fait l'objet de controverses entre Anna Freud et Mélanie Klein, à la différence de la technique du jeu mise au point par cette

1. Pour une étude plus approfondie de la question de la sublimation dans la création artistique, voir A. Brun, « Approche du processus créateur dans le domaine artistique », in S. De Mijolla-Mellor (dir.), *Traité de la sublimation*, 2012, 323-336.

dernière. Le recours à la médiation du dessin en psychanalyse d'enfants s'impose pour suppléer aux associations verbales manquantes et fournir un support à la libération de l'activité fantasmatique :

« Anna Freud et moi, nous admettons toutes deux, comme le fait probablement toute personne qui analyse des enfants, que ceux-ci ne peuvent ni ne veulent produire des associations de la même manière que les grandes personnes, de telle sorte qu'on ne peut réunir un matériel suffisant si seule la parole est utilisée. Parmi les moyens qu'Anna Freud juge utiles pour explorer les associations verbales manquantes, il en est un dont mon expérience m'a également appris la valeur. Si nous examinons ces moyens de plus près – par exemple le dessin, [...] – nous voyons que leur but est de réunir un matériel analytique autrement que par des associations obtenues selon les règles et qu'il est important avant tout, quand on travaille avec des enfants, de libérer leur activité fantasmatique et de les engager à exercer celle-ci » (Klein, 1927, p. 186).

► La médiation du dessin, aux origines de la psychanalyse d'enfants

Anna Freud (1895-1982) évoque l'utilisation du dessin comme un « moyen de communication » (1945, p. 36-37) privilégié, capable de susciter chez l'enfant des associations d'idées. Elle semble surtout soucieuse d'établir une technique proche de l'analyse d'adulte par la mise en mouvement du registre associatif ; elle ne donne pas d'élément particulier sur sa technique d'interprétation ni sur le sens transférentiel de l'utilisation du dessin par l'enfant à tel ou tel moment de son analyse.

Quant à M. Klein (1882-1960), elle exploite aussi les associations liées au dessin – ou à la peinture – mais elle s'interroge sur la raison pour laquelle un enfant utilise cette activité parmi d'autres, à tel moment de la séance ou de la psychothérapie : ainsi, elle relève que « dans les analyses d'enfants, quand l'expression de tendances réactionnelles succède à la représentation des désirs destructeurs, nous voyons toujours utiliser le dessin ou la peinture comme moyens de reconstitution » (1929, p. 262). Le dessin et la peinture sont donc des moyens d'expression des tendances réparatrices, qui permettent de sublimer les pulsions destructrices. Celles-ci s'associent à la culpabilité d'avoir détruit l'objet aimé : un mécanisme de défense apparaît, la réparation, qui va permettre à l'enfant de préserver, de recréer l'objet. Ces mécanismes de réparation s'avèrent le début des activités créatrices et de la sublimation. De façon analogue, M. Klein décrit l'œuvre d'art comme un mode de réparation et elle place les pulsions réparatrices à la source de l'élan créateur. Elle enracine donc la créativité dans la compulsion à réparer propre à la

position dépressive. C'est dans cette perspective qu'elle incite les enfants à créer. Le récit détaillé d'une psychothérapie à partir de dessins avec un enfant psychotique de dix ans, Richard, (1945, p. 370-424, 1961) montre que M. Klein travaille à partir des associations de l'enfant, en lien avec son vécu transférentiel, tout en évoquant aussi les contenus symboliques des dessins. L'auteur indique à propos de cette analyse d'enfants une des fonctions du recours au dessin, liée à l'élaboration de l'agressivité : ce recours au dessin, à la douzième séance, dans un contexte d'angoisse extrême liée au début du traitement, permettra à l'enfant de matérialiser ses attaques contre l'analyste, tout en les rendant supportables, grâce à la fonction tierce et symbolisante du papier et des instruments utilisés.

En 1937, Sophie Morgenstern (1875-1940), qui a été une des premières psychanalystes d'enfants en France, publie un ouvrage (1937) intitulé *Psychanalyse infantile. Symbolisme et valeur clinique des créations imaginatives chez l'enfant*, dans lequel elle semble proche d'Anna Freud. Elle rapporte en particulier la thérapie d'un enfant, dans laquelle les dessins jouent un rôle majeur. Avec le recul du temps, cette thérapie de S. Morgenstern a fait l'objet de vives critiques, dans la mesure où elle ne relevait pas d'une véritable cure analytique. S. Lebovici (1950) et J. Losserand (1991) ont souligné que cet enfant ne pouvait pas associer librement, que la situation transférentielle n'était pas interprétée, que rien n'était évoqué du passé de l'enfant, et qu'enfin le contre-transfert de S. Morgenstern l'avait incitée à soumettre son patient à une sorte de violence.

Enfin, D. W. Winnicott (1896-1971) a introduit une technique spécifique de l'usage du dessin en psychothérapie, avec l'invention du squiggle, qu'il présente ainsi :

« [...] une espèce de test de projection dans lequel je joue un rôle. [...] Voici en quoi consiste le jeu : je fais un gribouillis (squiggle) et il le transforme, il en fait un à son tour, et c'est à moi de le transformer » (1953, p. 211-212).

L'originalité de cette technique du squiggle 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. Ce jeu est à situer dans le champ des phénomènes transitionnels.

► De la transitionnalité au médium malléable

Winnicott (1971), par sa théorie de la transitionnalité, a ouvert la voie à une nouvelle approche des processus de création, qui ne relève plus d'une théorie exclusivement fondée sur la pulsion, comme chez Freud. Winnicott a permis d'envisager l'œuvre comme un objet transitionnel, intermédiaire entre la psyché du sujet et la réalité perceptive, sous forme de la matérialité spécifique d'un objet. Il ne s'agit plus dès lors de centrer l'investigation, comme Freud, sur les fantasmes inconscients et les désirs refoulés du créateur, mais la théorisation winnicottienne invite à dégager l'importance primordiale dans l'œuvre d'art de la forme. Winnicott se présente donc comme le précurseur des pratiques actuelles de thérapies à médiations, car il a permis d'envisager l'œuvre ou la production comme une possible inscription des mouvements pulsionnels par l'élaboration d'une forme externe liée à un mode d'expression qui engage le corps, dans une dimension visuelle, sonore, tactile ou kinesthésique selon les arts. Plusieurs psychanalystes contemporains ont développé cette voie de recherche, à l'appui de la métapsychologie freudienne qui montre comment la psyché se construit en figurant le corporel, et ils ont considéré la création artistique comme un « moyen d'expression du corps » (Ledoux, 1992), autrement dit comme une mise à l'œuvre de ce lien primitif entre corps et processus de symbolisation.

Dans la lignée de Winnicott, qui a d'ailleurs préfacé son ouvrage *Les Mains du dieu vivant* (1969), Marion Milner (1900-1998) a mis en évidence le rôle précoce de l'environnement et du rapport à la réalité extérieure dans la constitution du sujet, en dégageant particulièrement le rôle de l'illusion conçue comme un pont entre l'intérieur et l'extérieur dans la formation des symboles. Dans *Le Rôle de l'illusion dans la formation du symbole* (1955), Marion Milner, qui a préalablement travaillé sur la création artistique (1950), avance l'idée du « besoin d'un intermédiaire (médium) entre la réalité créée par soi-même et la réalité extérieure » (p. 47). Elle définit le médium, en « lien avec l'usage que fait l'artiste de son matériau », comme une « substance d'interposition à travers laquelle les impressions sont transmises aux sens » et 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 (p. 48). Elle montre à partir du cas clinique d'un enfant qu'il était capable de l'« utiliser et d'utiliser l'équipement de la salle de jeu comme cette substance malléable d'interposition » (p. 48). Elle définit donc le médium malléable à la fois comme une possible utilisation du cadre matériel, à la fois comme une modalité d'utilisation du thérapeute. Le médium malléable renvoie donc conjointement à la matérialité du