

4e COLLOQUE DU G.E.C.P.

# TRAUMA ET CRÉATIVITÉ

AIX-EN-PROVENCE  
23 & 24 NOVEMBRE 1991

4e COLLOQUE DU G.E.C.P.

# **TRAUMA ET CRÉATIVITÉ**

**AIX-EN-PROVENCE  
23 & 24 NOVEMBRE 1991**

Publié avec le concours de l'Université de provence  
et du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur

# TRAUMA ET CRÉATIVITÉ

## Sommaire

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Monique PINOL-DOURIEZ<br>Ouverture du Colloque .....                              | 3  |
| Joyce MC DOUGALL<br>Travail et inhibition littéraire .....                        | 7  |
| Discussion .....                                                                  | 15 |
| Claude BRANCHI<br>Sophie ou<br>Comment grandir ensemble.....                      | 23 |
| Discussion .....                                                                  | 31 |
| Sidney STEWART<br>Trauma et trous de mémoire chez un chercheur scientifique ..... | 37 |
| Discussion .....                                                                  | 45 |
| Jean FOREST<br>Méthodes de créativité en groupe et développement psychique .....  | 53 |
| Discussion .....                                                                  | 61 |
| Bernard CHOUVIER<br>Créativité et dessin dans une psychothérapie d'enfant.....    | 69 |
| Discussion et Conclusion .....                                                    | 75 |

## Ouverture du Colloque

Monique Pinol-Douriez

Je me fais l'interprète de chacun des membres du GECP – notre "Groupe d'Etudes Cliniques et Psychopathologiques du Développement" – pour vous dire le plaisir que nous avons à vous accueillir dans ce lieu où, par trois fois déjà, nous nous sommes rencontrés : d'abord autour de la question *des Pulsions et de la Connaissance*, puis sur celle de *l'Affect et des Symbolisations*, enfin, l'année dernière, sur celle du *Corps*, des processus de corporéation et des liens de significations qui se construisent à partir de ces expériences corporelles primitives.

Le thème de cette année : *Trauma et Créativité* a été proposé, il y a environ dix mois, par Madame Joyce Mc Dougall. Nous la sollicitons depuis plusieurs années. Le groupe était unanime dans cette demande (A. Boyer me disait hier comment elle avait encore à l'oreille les paroles, à ce sujet, de ceux qui nous ont quittés). *L'enseignement* si vivant que Mme Mc Dougall donne dans chacune de ses publications nous avait guidés au cours des ans et lorsqu'il nous fut annoncé que notre tour était arrivé, nous avons vécu comme une joie d'enfant. Nous ne pouvions alors encore imaginer le sens que prend actuellement le thème qu'elle nous proposait, le sens que revêt son choix des intervenants : J. Gammill comme créateur de liens, Sydney Stewart, que nous ne connaissions pas, mais que J. Gammill nous a fait rencontrer en nous révélant l'existence de son livre, bouleversant, *"Give us this day"*. Il me semble que, mystérieusement, s'est tissé, concernant ce colloque, une nuée d'intuitions, de circonstances, de sens, de méconnaissances, se glissant entre nos espoirs et nos désespoirs *"Give us this day"* : l'absence cette année de nos amis Marcel Thaon et Jean-Claude Ginoux remplit cette salle, emplit nos pensées, nos cœurs.

Cette absence, pour certains d'entre nous, est vécue comme ce que vivent de l'absence, de tout petits enfants : elle est vécue comme une présence insistante. Il faut pourtant laisser au temps le temps que le deuil s'accomplisse. Le sourire de nos amis, leurs relances amicales, leurs questionnements font écho ici dans ces murs. Il faut attendre qu'il nous soit possible, pour tous ces élans d'eux vers nous et de nous vers eux, de les percevoir comme tamisés par "la pelisse de la nuit" comme... "à travers les volets", ainsi que Jean-Claude aimait le chanter avec Jacques Bertin. Quand le temps sera venu, autour de Pâques et avant l'été, sans doute, l'Université leur rendra hommage sur les terrains de recherche qui furent les leurs, là où ils en ont entraînés d'autres.

Cette rencontre *Trauma et Créativité* marquera une nouvelle relance dans l'aventure qu'est la recherche en clinique, une réelle aventure, en effet :

A partir de l'infinie richesse des interrelations cliniques, il s'agit de démêler un fil, avec toute la rigueur nécessaire à l'élaboration d'une problématique, et sans couper ce fil de la trame clinique, il s'agit de le travailler à l'aide de questions surjetées. Ces questions, ces hypothèses sont alors doublement éprouvées, d'abord au creuset du travail thérapeutique quotidien, puis quant à leur fécondité dans la découverte des processus de développement et de fonctionnement psychique. Les travaux de nos conférenciers et intervenants sont une merveilleuse illustration de cette démarche.

Ce rude travail, inhérent à la formation des cliniciens, s'inscrit de façon parfois conflictuelle dans l'Institution Universitaire. Nous aurions aimé en discuter une fois de plus avec notre Président. Malheureusement, *J.-C. Bouvier, Président de notre Université*, qui souhaitait vous accueillir et venir en personne ouvrir ce Colloque, et nous convaincre du prix qu'il attache à la recherche clinique a été appelé – de façon imprévisible – par une urgence qui nous tient tous à cœur : il est parti, pour la journée, en Lituanie en vue d'un accord et d'une aide à apporter à l'Université de Vilnius. Il vous prie de l'excuser. Je dois aussi vous présenter les excuses de notre *Directeur d'UFR*, de retour d'une lointaine mission, elle n'a pu se libérer. Les excuses aussi de membres du *Laboratoire Associé au CNRS, le CREPCO*, soumis aujourd'hui à la visite des experts du ministère et qui ne pourront donc nous rejoindre que demain.

Par contre, Roland Gori, Directeur du Département de Psychologie Clinique, fondateur du CIRPC (Centre Inter Régional de Recherches en Psychopathologie Clinique) est parmi nous, je le salue très amicalement. Sa présence aujourd'hui confirme la collaboration qui vient de s'engager entre nos *deux formations doctorales* pour l'enseignement des étudiants de DEA inscrits dans l'une ou l'autre des équipes d'accueil habilitées pour la recherche clinique.

Vous verrez dans le hall l'organigramme qui visualise les liens que le GECP établit avec *d'autres Universités-sœurs*, notamment celle de Lyon-Lumière, collaboration d'une grande richesse qui nous fait bénéficier de la venue fréquente de René Kaës, et de la venue, aujourd'hui, de Bernard Chouvier que nous remercions vivement.

*At last but non least*, c'est avec la Société Psychanalytique de Paris que le GECP entretient des liens étroits, et pour certains d'entre nous, d'appartenance, liens qui se concrétisent, entre autres, par la participation des membres de cette Société aux séminaires, colloques, enseignements de DEA. Dans la région, *les analystes de la SPP appartiennent au Groupe Méditerranéen de la SPP*, Groupe fondé et présidé par le Professeur Jacques Caïn. C'est un honneur et une joie que sa présence parmi nous ce matin. Nous lui en exprimons notre gratitude ainsi qu'à tous ceux du Groupe qui s'intéressent au travail que nous menons. Nous savons à quel point ils sont heureux – eux-aussi – d'accueillir leurs amis de la SPP : J. Mc Dougall, J. Gammill, S. Stewart.

Un mot maintenant de nous, les "coéquipiers", qui trouvons au GECP le lieu d'élaboration de nos recherches : étudiants de DEA, thésards, praticiens-chercheurs, membres permanents, tous, je crois, nous avons envie de dire qu'à travers les affres créatives, à travers les difficultés de cette exigence de production scientifique dans le domaine de la clinique, nous sommes heureux de travailler ensemble. Parmi les membres permanents, certains d'entre nous sont universitaires, d'autres non, c'est notre richesse. Ainsi, grâce à l'investissement que M. Despinoy et A. Camélio portent à la formation des cliniciens, des "jumelages" officiels ont pu être réalisés entre les institutions de santé où ils œuvrent et notre université, versant : sciences humaines.

Ce colloque a mobilisé beaucoup d'efforts de la part de tous les membres du groupe. Il est l'œuvre de toute l'équipe et il témoigne de son dynamisme.

L'absence du Président de l'Université m'a amenée à occuper trop longtemps la scène. Je voudrais juste maintenant exprimer combien le thème de ce Colloque : *Trauma et Créativité* est central dans notre problématique actuelle de travail.

Le GECP centre en effet son travail sur les processus de développement psychique tels qu'ils s'accomplissent, ou échouent, puis se reprennent... tout au long de la vie.

*Créer ou mourir ?* C'est une question que J. Mc Dougall posait en 1978 dans son *Plaidoyer pour une certaine anormalité*. Depuis, elle a continué à jeter ses filets de pêche pour explorer "toutes les formes de vitalité psychique".

Elle a exploré la "matrice du psyché-soma" dans les interactions enfant/environnement, thème sur lequel plusieurs d'entre nous travaillent. Elle a su écouter "l'infans", non verbal, "prêt à réagir comme si ses états affectifs lui venaient d'ailleurs". Elle est allée jusqu'à reconnaître ces formes de vitalité là où les forces de vie et d'anti-vie sont scellées ensemble : compulsion de répétition soudée à la pulsion de vie, poussée du développement psychique soudée aux attaques contre le développement. Qu'elle soit remerciée de la joie qu'elle apporte dans le partage généreux de ses découvertes.

## Travail et inhibition littéraire

Joyce Mc Dougall

Je suis émue d'être ici aujourd'hui<sup>1</sup> car je voudrais dédier cet exposé à ma grande amie disparue, Piera Aulagnier. En dehors du fait que nous avons été amies pendant trente ans, la dernière fois que j'ai été dans cette salle nous avions, toutes deux, fait une présentation pour les Journées d'Aix-en-Provence dont le titre était *Corps et Histoire*. Qui plus est, l'exposé que je voudrais faire aujourd'hui, je l'avais déjà pensé, en un certain sens, pour Piera. Elle avait le projet d'organiser un colloque dans sa société autour du thème, *l'Interprétation*, et j'allais appeler ma contribution, *De l'indicible à l'interprétation*, mais malheureusement ce colloque a été remis au grand jamais, car Piera est morte quelques semaines avant la date prévue pour cette rencontre.

Je viens alors à notre thème d'aujourd'hui, *Trauma et créativité*. Depuis longtemps je m'interroge sur le processus créatif et je reste toujours fascinée par les analysants créateurs, et cela dans tous les domaines : qu'il s'agisse de la création scientifique, industrielle, ou politique, ou d'écrivains, musiciens, peintres et artistes interprétatifs. Évidemment ces patients se tournent vers nous surtout aux moments où leur productivité est frappée de paralysie. Or, les facteurs qui me semblent contribuer aux sources de la créativité, sont souvent ceux-là mêmes qui sont responsables pour l'inhibition de l'acte créateur. C'est cette dimension-là que je voudrais explorer avec vous aujourd'hui, puisque, évidemment, la créativité s'alimente de sources profondes

de tout ordre, traumatiques et autres et qui, tous, rendent l'artiste-créateur fragile. Je vais centrer ma réflexion sur l'idée que le cœur de l'art *est le corps* : la façon dont ses élans pulsionnels sont organisés ainsi que l'intégration des souhaits bisexuels, pour mieux comprendre leur rôle dans l'inhibition de l'acte créateur.

Je crois que Freud avait raison de postuler que l'universalité de la bisexualité psychique se trouve chez tout enfant, ainsi qu'aux tréfonds de tout adulte. L'expérience clinique depuis trente ans m'en convainc. Comment l'être humain arrive-t-il à intégrer le souhait d'être homme et femme, d'être et avoir tout ce que possède la mère, d'être et avoir tout ce que possède le père ? Et comment fait-on le deuil de cette partie qu'on ne possédera jamais en réalité ? (Comme nous le savons, il y a des gens qui refusent de faire ce deuil-là). On pourrait évidemment explorer bien d'autres facteurs importants que celui d'un bocage lié à une entrave dans l'intégration des souhaits bisexuels, mais j'ai choisi celui-là.

Il me semble que nous créons tous, quel que soit le domaine, avec des aspects autant masculins que féminins de nous-mêmes. Nous sommes, pour ainsi dire, père et mère de nos créations. Nous donnons naissance en quelque sorte à des enfants symboliques. J'ai observé aussi que, dans l'imaginaire corporel faisant partie de la créativité, il y a une différence entre l'acte créateur de la femme et celui de l'homme. L'homme dit : "c'est comme une castration de moi-même. Je ne peux plus montrer, donner, exhiber tout ce qui est précieux dans mon échange

<sup>1</sup> Ce texte a été établi d'après l'enregistrement d'un exposé oral.

avec le public". La femme dit : "je ne produis pas, je n'ai plus rien à donner, je suis devenue stérile". Quoiqu'il en soit, il est certainement important que ces deux parties soient intégrées. Cette entrave à la capacité de créer, dans le processus analytique, vient difficilement à la parole ainsi que les affects associés à la confusion/fusion d'identité sexuelle, et les processus de deuil pour le sexe et ces privilèges fantasmés qu'on n'aura jamais. C'est difficile de rendre parlant et pertinent dans l'analyse : "Madame Bovary, c'est moi".

Un fantasme sous-jacent, qui alimente une certaine culpabilité dans l'acte créateur est le fait de s'emparer imaginativement du pénis potentiellement créatif du père et de l'utérus fertile de la mère. Bien sûr, le discours et l'inconscient bi-parental jouent un rôle extrêmement important sur la capacité ou l'incapacité de tolérer cet acte introjectif. Notre premier public ce sont bien les parents. Il est possible que tout acte créatif, toute pensée novatrice représentent une réponse positive, ou au contraire, un refus aux attendus bi-parentaux du passé.

Je pense ici à Kafka qui, après avoir fait une présentation brillante, écrit à son ami Max Brod : "la soirée a été totalement ratée, mon père n'est pas venu". Son conte "*Métamorphose*" nous révèle de façon saisissante, me semble-t-il, le vécu intime de Kafka devant son père tout puissant.

J'ajouterai à ces hypothèses de travail, le cas des analysants qui sont, comme on dit, "tués par le succès". Les théories classiques invoquent une transgression phallique oedipienne : on ose composer cette musique et la jouer à un public, on ose créer ce livre et le publier, on ose se produire sur scène et exhiber ainsi son corps, sa voix, sa façon de créer un personnage.. Mais j'ai trouvé également un élément bien plus primitif pour rendre compte de ce genre de catastrophe (par exemple d'un sujet qui réussit avec succès à sortir son livre, ou son exposition de peinture, et qui ne peut plus rien faire après. Il s'agit souvent d'enfants précocement autonomes, ceux et celles qui ont appris très tôt, trop tôt, à s'occuper d'eux-mêmes et à s'occuper des puînés au grand étonnement de leur entourage : "Comme elle est merveilleuse! elle n'a que dix-huit mois et déjà elle prépare le biberon du nouveau-né! etc." Alors, derrière le succès de ces enfants brillants, il y a une

déchéance. Chaque succès risque de les replonger dans ce vide de soi que tout le monde admire, mais eux, ils savent qu'ils ont encore perdu : le petit enfant enfoui crie "Quand est-ce que ce sera mon tour?"

Je voudrais maintenant parler du créateur en relation avec son monde interne pour ensuite prendre en considération sa relation avec le public sur lequel il projette tant de choses complexes et contradictoires venant du monde psychique.

D'abord le novateur en relation avec le monde externe. Il me semble que tout créateur, tout penseur, doit croire, et faire croire, que ce qu'il fait est valable, bon à offrir. S'il perd cette certitude, il risque d'être paralysé dans sa productivité. Il doit aussi croire que ce qu'il offre est désiré par le public imaginaire, c'est-à-dire, toutes les personnes qui habitent son monde interne et qu'il projette sur l'image du public anonyme. De surcroît, il me semble que les actes et pensées novateurs doivent être vécus comme réparateurs. Je pense ici à une remarque de Bion en parlant des écrivains. Il a dit : "ils procèdent à une telle démolition du sein maternel que c'est seulement à condition d'arriver à être un génie qu'ils peuvent espérer être pardonnés." (Très bionien comme position. Ça m'a fait rêver.)

Ensuite, il faut au créateur une sorte de spontanéité naïve qui a quelque chose d'infantile lié à la croyance qu'on a le droit de se produire publiquement.

Je me rappelle d'une musicienne talentueuse, venue en analyse à cause de la terreur qu'elle éprouvait devant le public. Il lui est arrivé à deux reprises d'annuler une performance. Au bout de deux ans, elle a pu me dire : "le public verra que je ne produis que du caca, que je ne suis, moi-même, qu'un tas de merde ! Je ne suis pas seulement nulle, vide, devant eux, mais c'est comme si j'étais aussi sale ; c'est l'humiliation suprême !". A force d'explorer ce genre de relation "fécale"- dans le transfert, dans ses relations à ses parents - petit à petit, elle a pu assumer qu'elle avait quelque chose de beau à offrir, que son "caca créatif" n'était pas uniquement hostile et meurtrier, mais aussi un produit de grande beauté dans sa forme qui, pour elle, était le violon. Elle a pu enfin dire : "ce n'est pas seulement de la musique que je vais leur donner, quelque chose de beau, il y a aussi le violon, je n'y ai jamais pensé, mais c'est

comme un corps de femme que je caresse." Car il lui est arrivé de caresser son propre corps pour la première fois de sa vie, de se sentir bien dans son corps de femme. Elle avait l'impression de jouer avec un objet magique, comme si elle reproduisait dans sa musique une belle scène primitive qui lui appartenait. A la fin de son analyse, elle m'a envoyé deux billets pour un concert où elle a joué comme un ange. J'étais émue. C'était comme si elle m'avait fait un cadeau d'amour.

Pour en revenir, nous dirons qu'il faut que le créateur se sente en droit d'être pleinement, corporellement, psychiquement, une partie de ce qu'il a créé. Il n'a pas à se demander "quel en est le sens ?", mais "c'est cela que je veux offrir, et je suis entièrement dans cette offre". Ceux qui se libèrent des chaînes de leur monde interne, comme l'a fait ma petite musicienne, coupent le noeud gordien. Couper ce noeud avec tout ce que cela comporte d'interdit, de dangereux, de mort, est un acte créateur. Peut-être y a-t-il toujours de la transgression dans l'acte de création. Est-ce là aussi la raison pour laquelle il y a si peu de grands créateurs? Ou de gens potentiellement créatifs qui n'osent pas? Question ouverte.

Pour illustrer mes propos, je vais faire appel à une petite suite de séances d'une patiente qu'avec son accord j'ai prénommée Bénédicte. J'avais déjà écrit un premier article qui a été publié dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* et qui s'intitulait, *l'Oeil Inquiet* (in "Le Champs Visuel", No. 35, 1987). L'article citait une première partie de cette analyse se situant quelques années avant le matériel que je vais vous présenter maintenant. Je résumerai brièvement les propos cités dans *l'Oeil Inquiet* : "A l'âge de quinze mois j'étais orpheline de père" mort, dit-elle, à quarante ans, d'un cancer du rectum". Elle m'a affirmé dans notre premier entretien que son père n'avait aucune existence pour elle, qu'elle n'avait qu'une mère et que cette mère n'était que fausseté. "Rien d'elle, rien en elle n'est vrai, pas même son nez qu'elle a fait refaire". Elle a exprimé une haine consciente pour sa mère et un déni total de l'importance de son père. Devant les questions incessantes de la fillette, sa mère n'a jamais dit : "Ton père est mort". "Où est papa ? Où est papa ?" et la mère répondait : "il est à l'hôpital". (La mère évidemment ne pouvait pas élaborer le

traumatisme de la perte de son mari mort très jeune, très vite après son mariage.) Bénédicte a découvert la vérité par hasard quand une voisine lui dit : "Sois pas idiote! ton père est mort!" Elle s'est donc efforcée de retrouver de petites bribes de souvenirs, et elle s'est mise à questionner les membres de la famille. On a pu comprendre, dans les deux premières années, qu'elle sentait comme une interdiction à garder en elle une image vivante de son père. Bien plus tard elle apprit que le père était en un certain sens aussi mère; c'était lui qui berçait cette petite enfant quand ses dents perçaient. C'était lui qui, la plupart du temps, changeait ses couches. La mère s'en moquait : "Oh, tu étais là avec tes couches pleines de merde et lui t'a prise dans ses bras comme si de rien n'était !" La découverte du père "maternant" était très émouvante pour Bénédicte et au fur et à mesure que son image a repris place dans son monde interne, elle s'est remise à écrire. Son premier roman, écrit après deux ans d'analyse, a été choisi par Pivot pour son émission, car il lançait à ce moment-là de jeunes romancières. Quelqu'un lui avait demandé au cours de la discussion : "Mais comment expliquez-vous, Madame, ce côté bizarre et insaisissable de ce que vous écrivez ? C'est étrange, pouvez-vous nous dire quelque chose là-dessus?" Bénédicte a répondu : " C'est parce que ce livre a été écrit par une enfant !" Et je trouvais cette réponse fort pertinente. C'était l'enfant en elle qui avait le droit de vivre avec père et mère, et de produire avec les potentialités créatrices des deux.

Je passerai maintenant à quelques années plus tard. Nous avions parlé, dans la huitième année de l'analyse, de la terminaison de celle-ci dans un an environ. C'était peu avant les vacances de Pâques. Je m'inquiétais un peu. Bien que Bénédicte écrivait des livres à thèmes étranges, toujours insaisissables, fascinants, elle semblait se désintéresser de sa vie amoureuse. Ses vrais amours étaient lesbiennes, et quoique qu'elle n'ait eu que deux grands amours dans sa vie, elle s'était détachée d'eux en tant qu'amante. Elle avait eu aussi quelques amants hommes mais elle avait remarqué cette différence : "avec un homme c'est tellement agréable de faire l'amour, mais après je me sens vide. Il ne reste rien. Quand je fais l'amour avec une femme, je retrouve mon corps. Je redeviens

entière" (elle était profondément féminine dans son identité sexuelle). Elle semblait s'être désinvestie de toutes ses amitiés amoureuses. Cela m'inquiétait. Je me suis dit : "Qu'est-ce que je n'entends pas ? Qu'est-ce qui se mobilise avec l'idée d'une terminaison dans un an ?" Je crains aussi parfois des somatisations à la fin d'une longue analyse, car j'ai pu observer chez des analystes cherchant à continuer leur analyse qu'ils rapportent souvent des histoires de somatisations venues après la terminaison. Il est difficile de théoriser ce phénomène, mais cela m'interroge. Y a-t-il des couches pulsionnels archaïques, ou des souvenirs enfouis dans l'histoire des générations précédentes, qui sont maintenus dans l'inconscient risquant ainsi de produire des éclosions psychosomatiques ? De toutes façons, j'étais mal à l'aise vis-à-vis du discours de Bénédict. Peu avant les vacances de printemps elle m'annonce : "Je vous ai écrit une sorte de lettre-poème, mais peut-être je ne vous la donnerai pas. C'est une chose que je n'ai jamais faite avant." C'est vrai, elle ne passait jamais à l'acte, en aucun sens. En sortant de la dernière séance, elle a posé la "lettre" en me demandant de ne pas la lire avant son départ de Paris le lendemain.

Voici la lettre dont la lecture a accentué mon malaise, me donnant l'impression d'une glissade vers la mort.

"Calencrier".

«J'ai onze ans de plus que mon père, c'est contre-nature. J'ai cinquante ans et je n'ai sans doute pas fini de prendre de l'avance sur lui qui en a trente-neuf, à tout casser, je veux dire à tout jamais.

Je l'ai connu, mais ma mémoire pas. Sa mort a suivi de trop près ma naissance, de dix-huit mois, m'a-t-on dit, pour que ma mémoire ait pu prendre ses habitudes. Mais un jour, celui de mes trente-neuf ans à moi, ma mémoire m'a joué un tour de magie.\* (C'est l'époque à laquelle elle est venue en analyse - juste avant son quarantième anniversaire, qui de plus était celui de la mort du père) Elle a émergé de la surface, opaque pourtant, d'un miroir. Un miroir à main, lâché aussitôt. Sept ans de malheur. Plus quatre. J'ai onze ans de plus que mon père, c'est contre-nature.

Calencrier. Sorti à l'instant de la plume de mon stylo à réservoir. ce sera désormais

le titre de ma vie. Calencrier : jeu de mot. Justement.

Contre-nature, elle aussi, l'encre est moins soumise que l'eau de la clepsydre. Elle remonte le temps, le suspend, le courbe en pleins et déliés. Sous son empire, le temps n'a plus cours.

L'encre est moins visqueuse que le sperme, mais c'est elle seule, ne fécondant que le papier, qui engendre. Etre l'enfant de l'encre qui paraphe son propre extrait de naissance. Ou ne pas être.

L'encre est moins épaisse que le sang. Elle ne coagule pas, vous tuant d'une embolie de la mémoire. Elle coule, fine comme les traits de l'alphabet ou des chiffres et d'elle en découle la seule vérité : bleu nuit sur blanc.

La vérité est au fond du puits. Calencrier - puits du temps passé.»

Au-delà du jeu de mots contenu dans le "calencrier", j'ai aussi entendu "ancrer" et "crier". J'ai attendu la reprise des séances dans un atmosphère de vague inquiétude, comme si quelque chose d'insolite pourrait se produire, mais je ne pouvais rien capter de plus entre les lignes.

Puis vint le moment traumatique. C'est moi-même qui ai dit : "Vous semblez souffrir dans votre corps, vous ne voulez pas en parler ?" Elle me dit : "Non, je ne peux pas parler de mon corps, de toutes façons, mon corps n'existe pas." Elle a quand même accepté de consulter. On lui a découvert une anomalie ovarienne et la gynécologue, craignant qu'il s'agisse d'un cancer, lui avait conseillé de se faire opérer. En fait, les ovaires n'étaient pas atteints mais avec un aspect troublant. Avec son accord, on les lui a enlevés ainsi que l'utérus en raison d'une endométriose massive. Le choc de cette intervention saccageante eut pour effet d'anéantir encore une fois, sa capacité d'écrire. Cette double castration, signe de la stérilité irrévocable, était traumatisant pour elle et pour moi. Comme je le fais souvent quand les gens sont hospitalisés, je ai dit à Bénédict qu'elle pouvait continuer les séances par téléphone, s'il elle le voulait. Elle m'a rapporté tous ses rêves pendant ses deux semaines en clinique, ainsi que l'ébauche d'une nouvelle histoire qu'elle allait écrire. Or, une fois arrivée chez elle, elle était incapable de mettre un mot sur papier, ou bien elle déchirait ses essais tout comme elle l'avait fait six ans auparavant.

La vignette clinique qui illustre les thèmes est tirée d'une suite de trois séances notées un mois après la reprise de l'analyse.

Première séance : «J'ai rêvé ce soir qu'une femme descendait d'un train, mais là où on serait attendu à voir ses jambes, elle portait des appareils. Appareils qui n'avaient pas encore servi.» Ses associations portent entièrement sur des hommes morts, pas du tout sur la castration des ses ovaires. Elle pense à son père, à son grand-père qu'elle a beaucoup aimé, au mari de sa grande amie et ancienne amante, Frédérique. "Tiens, ce sont tous des hommes! Peut-être que ces appareils ce sont des hommes ou des pénis!" Elle repart sur les éléments du rêve : jambe-pénis, amputation-castration-opération. "Je pense à l'opération de mon père, son cancer, sa mort. Mon opération aussi est un autre secret hideux qui doit être caché comme l'était la mort de mon père."

"Mon père et moi avons été tous deux attaqués dans notre corps. Lui est mort et moi je ne suis plus une femme. Je ne peux plus écrire, tout est fini. (Elle s'arrête) Mais quel est le rôle de ma mère dans ce qui m'est arrivé?" (Elle a souvent blâmé sa mère de la mort du père. C'est elle qui l'avait dévoré, c'est elle qu'il l'avait tué. A moins que ce soit elle-même qui imaginait avoir, petite enfant, tué son papa pour être seule avec sa mère?)

Je lui dis : "Tout se passe comme si vous imaginiez que votre mère vous attaque de l'intérieur. Comme si vous croyiez qu'elle a attaqué votre capacité d'être femme et d'enfanter, que ce soient vos bébés virtuels ou vos livres?"

Un autre thème est venu dans la séance : un roman sur lequel elle était particulièrement bloquée et qui était en cours avant l'opération. Son titre provisoire était : "Quel crime pour quel criminel ?" J'ai un peu maquillé le vrai titre puisque cela risque un jour d'être publié. Mais il donne le sens. Ce titre me faisait question. Je n'interprète jamais un matériel créatif : poème, musique, peinture, dessin architectural. Quand on propose de m'amener des maquettes, des publications je dis toujours "Volontiers, je regarderai le livre mais je ne ferai aucun commentaire." Or ici, en fonction de l'arrêt brutal de la productivité de Bénédicte, j'ai commencé à chercher le soubassement fantasmatique de ce livre "mort-né". "Est-ce elle le criminel ? Qu'est-ce que c'est ce crime

qu'elle a commis ? Qu'est-ce qui se cache derrière ce thème qui peut-être, après son opération, a mobilisé cette régression ?" Tout d'abord, son fantasme d'attaque venant de la mère interne contient une part de projection évidente. Et c'était bien une part d'elle-même qui attaquait actuellement sa capacité d'écrire. Je lui ai dit : "vous demandez quel est le rôle de la mère. C'est comme si vous la teniez pour responsable de vous avoir attaqué à l'intérieur, mais c'est vous qui vous empêchez d'écrire." "Eh oui, je suis amputée dans tous les sens." A ce moment précis, elle se rappelle d'un détail dont elle n'a jamais parlé pendant six ans d'analyse, et qui révélait un désir d'enfant qu'il a fallu désavouer. "Est-ce que je vous ai parlé de mon seul enfant ? Oh ! ce n'était qu'un espoir d'enfant après cette affaire fulgurante que j'ai eue avec Adam. Vous vous rappelez ? Mes règles se sont arrêtées pendant tout l'été. C'était fort probable que je sois enceinte, mais je n'y pensais même pas. A vrai dire, je ne croyais pas que quelque chose comme ça pouvait m'arriver. Je n'étais pas une femme réelle." J'ai répondu : "Les martiennes n'enfantent pas!" (On avait inventé cette métaphore de martienne puisqu'elle disait souvent qu'elle n'était ni homme ni femme, ni même sûre d'être de ce monde. Et je lui avais dit : "Vous êtes peut-être martienne ?") "Oui, bien sûr, les martiennes ne font pas d'enfants comme les autres. J'ai demandé à voir les radios de mes ovaires, j'imaginais que dans un de mes ovaires était le fils d'Adam et dans l'autre sa fille. Bien sûr, il fallait qu'on me les arrache !" Je lui ai dit "Les poupées jumelles ?" Enfant, Bénédicte avait reçu deux poupées jumelles, un garçon et une fille. Bénédicte, ne jouait qu'avec le garçon, lui donnant des rôles importants et elle jouait son père. Elle essayait de récupérer probablement quelque chose de son père disparu. La mère s'inquiétait de voir que sa petite fille ne jouait qu'avec la poupée garçon, et elle a dit un jour : "Les poupées doivent aller à l'hôpital!" (C'était déjà assez lourd de sens.) Les poupées ont disparu pendant une semaine, et quand elles ont réapparu, c'étaient deux filles. "Oui, elle a assassiné mon petit garçon. Ma mère n'a jamais voulu une fille, seulement une poupée!" La mère apparaît maintenant comme une fillette avec des bébés poupées,

et qui pourrait donc attaquer les désirs de femme et d'enfant en Bénédicte.

Ainsi, la mère était censé détruire ses ovaires. Quoiqu'il en soit de l'inconscient maternel, c'était évident qu'il s'agissait aussi d'une projection de la petite fille Bénédicte qui, comme toutes les petites filles, veut rentrer dans le corps maternel pour prendre tous les secrets de la féminité, le père, son pénis, les bébés. Elle continue : "J'ai deux romans en gestation, je crains que tous deux soient mort-nés. Actuellement, je ne peux donner naissance qu'à des enfants morts car je ne peux pas faire progresser la gestation." Je lui dis : "Vous retenez vos romans bébés comme si vous refusiez de les donner au monde". "Oui, peut-être avez-vous raison, je retiens, mais j'ai aussi peur que si je donne tout, il ne reste plus rien après." Là elle me donnait une autre élaboration du fantasme de cette mère interne destructrice pour sa créativité. Cette fois-ci elle allait être *vidée*, il ne resterait plus rien. Il s'agit plutôt d'une métaphore fécale-anale avec une lutte contre le fantasme de perte. Bénédicte rappelait souvent, avec amertume, les lavements du passé, la façon dont la mère lui a constamment tirés ses fèces. Évidemment, sa mère devait être très angoissée au sujet de tout ce qui entourait la production fécale de sa fille.

Maintenant, c'est le public qui va la vider. Je dis : "C'est comme si vous ne voulez pas mettre hors de vous ce contenu. Est-ce un refus d'être généreuse par peur de tout perdre? Et vous vous croyez obligée de tout retenir?" Elle répond : "Quoi ? Est-ce que vous pouvez dire quelque chose de plus?" Alors je m'avance et dis : "C'est comme si vous étiez constipée avec ce livre". C'était lourd de sens. Cela rappelait non seulement le bocal à lavement, mais aussi le fait que le père était mort d'un cancer du rectum, ce qui avait donné suite à des fantasmes anaux érotiques et sadiques dans le passé. Elle dit après une pause : "J'ai pas envie de vous dire à quoi je pense, ça vous donne raison. Frédérique a lu les quelques pages que je suis arrivée à sortir, et elle m'a fait sentir que ce que j'ai écrit n'était que de la merde. Elle a dit : "c'est trop serré, trop rapide, trop dur pour le lecteur, ce que tu fais". Elle a raison, ce n'est pas de la merde pure, mais, comme elle dit, je ne laisse aucune place à l'émotion. Et oui, un roman constipé! J'aurais dû mourir à quarante ans

(comme son père), mais j'ai continué à vivre, je me torture, comme si je ne pouvais jamais aller au-delà du commencement. Eh bien : si j'ai commencé ce dernier roman de la même façon que j'ai débuté ma vie, il est évident que je ne veux pas que ma construction créative tienne, c'est comme mes ovaires, il fallait que je les perde. Suis-je comme ma mère ? C'est elle qui a détruit mon premier livre". (Lorsqu'elle était jeune adolescente, elle a écrit ce qu'elle appelait un "opéra". C'était l'histoire d'un petit garçon qui vivait dans le métro avec d'autres garçons et un vieux monsieur. Le vieux monsieur leur a fait faux bond et le petit garçon, dans son désespoir, se jette sous la rame de métro et se suicide. On en avait beaucoup parlé dans le temps. Opération, le père et elle, le petit garçon abandonné par cet homme. De toutes façons, la mère a trouvé son opéra et elle l'a détruit.)

Bénédicte continue à fulminer contre sa mère. Je me suis demandé : 'si elle se permet de sortir ce dernier enfant-bouquin de son esprit, est-ce qu'elle risque de perdre son propre enfant-soi ?' Faut-il avorter comme un enfant interdit un enfant fait avec son père ou même avec sa mère ?

Est-ce que je peux trouver des moyens pour parler de son propre "crime" derrière "quel crime pour quel criminel ?" Où situer le crime ? Au niveau du désir de s'emparer du pouvoir créateur des parents? ou à celui plus régressif, de vouloir vider sa mère de tous ses trésors, la laissant sans rien ?

Dans la séance suivante Bénédicte se trouvait au prises avec un affect transférentiel, difficile à annoncer "Je me fais du souci pour vous", dit-elle. Lulu, la tortue était revenue. (Lulu la tortue est un de mes presse-papiers préférés. Deux ans auparavant, après une séance où Bénédicte m'a appris que sur son acte de naissance, sa mère avait enregistré son nom réel, mettons, Paul, au masculin, le "e" manquait. En sortant elle avait dit : "Ah! Ce presse-papiers, a-t-il un nom?" Je ne voulais pas rester dans le flou comme la mère et lui dis, "Elle s'appelle Lulu la tortue".) "Lulu la tortue est assise sur un énorme tas de courrier. Et j'ai vu depuis des semaines tous ces livres et papiers empilés par terre en dessous de la fenêtre." Elle ajoute alors : "Hum ! Même les parapluies ont disparu! vous n'avez plus d'hommes dans votre vie ?" Je dois dire quelque chose au sujet

des parapluies. Mon mari est un peu obsessionnel avec les parapluies. Il en a deux et il les change au jour le jour. Bénédicte a construit tout un roman autour de ça : j'avais deux hommes et chacun plantait son parapluie pour montrer qu'il était en résidence et l'autre devait s'éloigner. Il y avait des moments terribles où elle trouvait les deux parapluies ensemble dans le porte-parapluies. Elle se laissait aller à tous les fantasmes comme vous pouvez l'imaginer. Bénédicte continue : "Alors, je vois, je sais que vous êtes seule, cassée à l'intérieur, aucun projet de vacances, et vous ne pouvez pas tout accomplir seule." J'ai dit : "Oui, comme pour Frédérique et Marie-Christine (les deux grandes amantes de sa vie dont les maris sont morts), vous les avez fait disparaître magiquement. Comme pour votre père. Est-ce maintenant mon tour ?" Ces interprétations - on a beaucoup parlé d'elle comme tueuse de mars - ne provoquent plus tellement de surprise. Il fallait que je cherche plus loin pour ce que je n'entendais pas ! Est-ce qu'il y a un enfant mort, le fils, la fille, pétrifié dans les ovaires ? Qu'est-ce qu'il y a derrière tout ça ? Elle se tient pour responsable de tout, tous les maris morts, et les femmes diminuées, sans vacances, misérables, vidées, comme moi. Je pensais aussi à la façon dont elle présentait souvent sa mère comme quelqu'un de vide et d'irréel mais je n'avais jamais pu trouver le moyen de lui dire que peut-être elle se tenait responsable non seulement d'avoir enlevé toute possibilité à sa mère d'avoir d'autres enfants avec son mari, mais aussi de l'avoir vidée, de l'avoir rendue irréelle comme elle l'a dit si souvent. Il me semble qu'à travers le transfert cela pouvait faire partie de tous les crimes inavoués qui la bloquaient actuellement. Je me suis dit : "si jamais elle produit ce roman et que ce n'est plus de la fiction, mais la "vérité", il faut que cela reste mort-né pour empêcher que le crime ne soit pas révélé publiquement." J'avais pris beaucoup de notes, ce soir-là.

A la séance suivante elle commence : "Hier, vous m'avez choquée lorsque vous avez dit "constipation" à propos de mon blocage. Vous avez même mis en question ma générosité. Je déteste ça puisque c'est vrai. Je veux donner l'illusion d'être quelqu'un de généreux, mais il n'en est rien. Je ne donne rien. Ni de moi, ni de ce qu'on attend de moi. Mais vous n'êtes pas censée

le savoir!" Alors, on repart sur toutes les choses qu'il ne faut pas savoir : la mort du père, etc. Et tous ses déboires d'enfant avec la mère autour de ses fonctions d'élimination. Je lui avais dit que peut-être "le blocage avec nous dans l'analyse provenait du fait qu'elle m'avait vidée. Je suis sans parapluies, sans rien, et elle se sent responsable." "Eh oui! Vous étiez ma mère ; c'est contre elle ! je préfère mourir plutôt que de produire quelque chose pour elle !"

"Ah! j'ai très peur que ce roman constipé déçoive. Je me torture avec ça et je commence à comprendre que mes personnages ont les mêmes problèmes que moi." Elle développe ce thème : "Mon livre n'est pas seulement constipé, trop condensé, il n'a que deux dimensions." Je dis : "Etre ou ne pas être votre mère. Pas de troisième dimension !". "Ah! vous avez raison. Tous les personnages masculins meurent, oh! ils existent simplement pour faire revenir mon père." Après le week end, elle dit : "mon livre a progressé de quatre à sept pages, je vais vous amener les deux versions pour voir ce qui manque, mais je sais ce que vous me direz : dites-moi ce qui manque, ce qui vous manque, la partie manquante, c'est une part de vous qui est en vous. Enfin, je suis plutôt contente qu'il ne me soit pas permis de vous les amener. Cela me fait penser au film de Chaplin : *"Les lumières de la ville"*. Ah! cette technique à faire pleurer dans les chaumières que je déteste et que je produis sans le vouloir". (Ce qui est vrai. Ses livres sont très émouvants malgré le fait qu'elle croit en avoir retiré tout ce qui est émotionnel. Elle laisse juste la plus petite trace de ce qu'elle voudrait communiquer. "Ah, mais c'est au moment où je dois mettre bas, où je dois montrer ce que j'ai fait que tout recommence. Je commence à me sentir honteuse". Elle risque de faire quelque chose comme Chaplin, qu'elle considère inauthentique, à ce moment-là elle serait exactement comme sa mère. Je dis : "Vous parlez de vos oeuvres actuellement comme vous parlez de votre mère. On retrouve les mêmes thèmes. Comme si votre mère était aussi votre création". "Tiens, tiens ! une pensée nouvelle ! Est-ce moi qui l'ai cassée et l'ai reconstituée dans toute sa fausseté ? Quand même, quand votre mère ne sait pas répondre à une question... Jusqu'alors c'est l'intelligence même, et puis un jour vous lui posez une question à laquelle elle ne sait

répondre. Du coup vous la rendez comme idiote. C'était les questions incessantes : "Où est papa ?". Si je n'avais pas posé tant de questions, je n'aurais pas reçu ce paquet de mensonges, c'est devenu très clair. Oui, j'ai tué mon père, j'ai tué ma mère radieuse avec son homme et tout son théâtre permanent, quand j'ai su que la tragédie de sa vie a été ma naissance ! Quel dommage qu'elle n'ait pas été une veuve régulière, sans enfant !"

Après un moment, elle dit : "vous avez dit : parlons de manque, que la voix de mon père me manquait". Elle n'avait pas de réponse. Rien que des idées reçues, dévitalisées. "C'est sa voix qui m'a toujours manqué. Je pense à David". (C'était un de ses rares amants masculins, le seul avec lequel elle aurait pu imaginé avoir un enfant) "Je vois différemment la vie que je menais à cette époque avec David. C'est vrai, j'aurais voulu un enfant de lui, mais j'étais aussi sensible à sa présence, à la force de sa différence. Je repense à tout ce qu'il m'a fait voir, comprendre, voilà, c'est ça l'élément qui me manque dans mon travail. C'est dans un mode mineur, je ne l'ai pas vraiment écouté jusqu'ici". Je réponds : "Oui, comme on avait dit l'autre jour, comme s'il n'était pas permis de chanter sur deux modes différents, d'écouter les deux, d'être homme et femme dans votre écriture".

"Ah oui! je ne donne pas à mes personnages suffisamment d'espace justement parce que ce sont des hommes. J'ai peur de les abîmer, de les rendre opéra, mélo, type Chaplin. Si je montre mon père en personnage de mélodrame, sans réalité, alors je n'ai qu'à mourir." "Ces hommes, ces personnages, ne doivent jamais devenir pleinement vivants en vous, ni dans votre travail, vous risqueriez de les tuer." "Ah plus que ça ! je le vois enfin, tous mes personnages masculins bien sûr sont de bons pères, mais leur véritable vocation, c'est d'être de bonnes mères." (Longue pause).

"Peut-être suis-je incapable de rendre vivant un homme ? Est-ce ça le secret de mes amours ? Un homme me donnerait le droit d'être mère, mais pour cela, il faudrait d'abord être femme. Est-ce pour cela que je ne peux recréer, ne peux réparer, ne peux aimer qu'une femme ?".

C'était la fin de la séance. Après son départ, je pensais, quant à moi, combien est complexe et insaisissable l'acte de création, aussi complexe, et aussi insaisissable que l'acte d'amour.

Je vous remercie de votre attention.

## Discussion

### **Monique Pinol-Douriez :**

Merci à vous. Je crois que nous étions pris entre le recueillement et les applaudissements et ce sont les applaudissements qui ont fusé. Vous nous avez donné justement l'espace pour penser ce qu'exprimait votre patiente. Je crois que James Gammill et Sidney Stewart vont maintenant intervenir. Après eux vous tous pourrez enrichir la discussion de vos associations ou questions. Je voudrais souligner que Joyce Mc Dougall propose que ceux qui ont un peu de mal à parler dans une assemblée écrivent leurs questions et tissent ainsi le rapport que nous souhaitons très vivant entre la salle et cette tribune.

### **Sidney Stewart :**

C'est intéressant parce que avant de venir, ma femme et moi avions décidé de ne pas laisser voir à l'autre quelles étaient nos idées sur le travail de chacun. Je n'avais donc pas discuté des critiques que je pouvais faire à son travail. Je commence par cette expression que vous avez employé : "la terreur devant le public".

Dans mon expérience avec toutes les personnes créatives qui viennent me voir il ressort que chaque individu a quelqu'un dans son intérieur qui observe. Je me rappelle, quand j'ai commencé à travailler avec les patients et artistes qui venaient nous voir, que ceux-ci avaient peur. Ils avaient tous l'impression qu'ils étaient artistes parce qu'ils n'étaient pas comme tout le monde. Nous avions alors la mauvaise réputation d'être des individus qui voulaient fabriquer Monsieur Tout le Monde. C'était là, croyaient-ils, le but de chaque analyste et ils

avaient donc une peur terrible de l'analyse parce qu'ils craignaient de perdre leur créativité. Combien de fois ai-je entendu : je suis un écrivain, ou je suis un peintre "à cause de mes problèmes intimes, de mes problèmes névrotiques".

"Oui, je suis très gêné car si vous enlevez mes problèmes est-ce que je pourrais encore travailler ?"

Ces craintes sont plus rares aujourd'hui mais on entend encore ce discours. Je crois que j'ai dit aussi une autre chose : cet individu a quelqu'un qui fait partie de son intérieur quand il commence à créer. S'il est bloqué, c'est à nous de l'aider à retrouver l'image de son public intérieur, parce que avec le blocage on trouve presque toujours une espèce de paranoïa. L'individu qui est dans son intérieur et qu'il projette sur l'extérieur va critiquer, détester, haïr, ce qu'il a produit. J'avais retenu certaines choses aussi quand vous citez Bion au sujet des écrivains qui possèdent un tel fantasme du sein maternel. Cela me choque malgré votre admiration pour Bion.

Je crois aussi qu'en tant qu'analyste il faut faire très attention avec les gens qui sont artistes et créatifs. Il faut que les métaphores viennent d'eux et pas de nous. Si nous proposons notre concept du sein maternel, etc., etc., il arrive quelquefois que cela n'aille pas du tout avec l'imagination de l'artiste. L'artiste a ses propres idées sur l'origine de sa créativité. Je crois qu'on arrive à bloquer beaucoup de gens en disant "vous êtes en train de détruire le sein de votre mère". L'artiste ne va plus créer du tout. Quand vous dites que l'artiste dit lui-même devenir en quelque sorte ce qu'il crée il est certain que cela est le plus important.

Vous avez évoqué le mot de Flaubert "Madame Bovary c'est moi" et c'était certainement vrai. Que l'homme doive être ça est très important. Je vais maintenant illustrer mon propos.

J'ai reçu, il y a quelques années, un sculpteur qui avait déjà un assez grand succès. Une salle était réservée pour lui aux prochaines biennales de Venise et il se trouvait incapable de travailler. Il n'avait jamais eu ce genre de blocage. L'idée de cette exposition à Venise le paralysait. Il ne pouvait plus rien faire. Il en a parlé un certain temps, non pas en analyse mais en psychothérapie. Ce ne fut pas complet. La seule chose dont je me rappelle, c'est que nous avons découvert que l'art en Italie lui faisait penser à Michel Ange qui est le plus grand sculpteur. Michel Ange allait venir à Venise regarder son travail. Il s'est révélé que son admiration pour Michel Ange était grévée d'envie et d'une certaine haine. Nous avons passé beaucoup de temps à parler de cette réalisation de Michel Ange, l'esclave mourant. Je ne sais pas si vous vous rappelez, il est en train d'enlever un vêtement et à cause de cela cette création de Michel Ange est beaucoup plus sexuelle que tous ses autres jeunes hommes. Je crois que c'est le fait de se dévoiler, au moment où il est en train de mourir, et ce patient a révélé qu'il se masturbait quand il était jeune, devant la représentation de cette statue. Il haïssait Michel Ange parce qu'il était homosexuel. Nous avons passé pas mal de temps à parler de sa peur d'être homosexuel. Ce que je peux vous dire c'est que dans sa vie privée il était un père très heureux avec sa femme et il n'avait jamais fait le moindre touche-pipi avec les autres hommes. Mais nous étions obligés de parler de cette relation avec Michel Ange. Pour lui, le sculpteur était toujours vivant et serait là à cette exposition. En découvrant et en adoucissant sa haine de lui-même à propos de cette homosexualité qui lui faisait tellement peur, il a été finalement débloqué et plus créatif.

#### **Joyce Mc Dougall**

Il pouvait aimer son père homosexuellement.

#### **Sidney Stewart**

Il pouvait l'aimer et aimer son propre corps. Comme je l'ai dit, ce n'était pas

terminé parce que ce n'était pas une analyse. Je me rappelle avoir vu après quelques pièces de sa sculpture. Elles étaient devenues beaucoup plus sensuelles. Elles étaient non figuratives et tout à fait abstraites, mais elles avaient quelque chose de beaucoup plus étrangement sexuel. J'ai trouvé qu'il avait beaucoup profité de cette petite expérience psychanalytique.

#### **James Gammill**

Oui, on est toujours ému quand on entend Joyce et, en outre, on retire beaucoup d'enseignements, entre autres, sur la technique. Je suis favorable à ce qui peut aussi être utile dans le travail avec les patients. Je crois, qu'il y a un aspect réceptivité et des renvois constants entre Joyce et ses patients. En ce sens-là, on peut voir que les symboles féminin masculin que Bion utilise pour la notation contenant et contenu peuvent être vus dans cet échange. Cela est le contraire de la technique silencieuse qui ne favorise pas l'association chez les patients, ni le recueil des idées et des métaphores. Pour reprendre l'expression de Sidney, cette patiente dit quelque chose qui me semble extrêmement important à la fin : "un homme me donnerait le droit à être mère pour cela il faut d'abord être femme". Elle était bloquée, dès le début, dans sa féminité par sa mère qui ne pouvait pas la tenir en corps à corps pour créer cette identification archaïque avec elle dont parle Mélanie Klein.

Je pense que Mélanie Klein avait raison d'insister sur le fait que cette identification à la mère archaïque, avec le sein de la mère, peut aussi être appelée la première position féminine qui est nécessaire pour les deux sexes. Elle est aussi nécessaire pour tout le développement de la sexualité à travers toutes les étapes du complexe d'œdipe dans le sens élargi où l'entend Mélanie Klein. Freud (1923) lui-même avait dit, quand il a abordé dans le chapitre III du *Moi et le Ça*, que les premières identifications sont les plus fondamentales et les plus durables, donc les plus difficiles à changer. Mais il me semble que le travail de Joyce montre comment on peut y arriver et comment on peut quand même favoriser certains changements. Freud avait parlé dans ce même texte de la succession des identifications, mais finalement il arrive à ne parler que des identifications essentiellement à la fin du complexe d'œdipe. Dans le travail de

M. Klein que j'ai essayé d'illustrer dans trois articles (1978, 1980, 1982)<sup>1</sup>, chaque fois qu'une page est tournée, avec le sevrage, par le sevrage des soins corporels, le renoncement à l'œdipe, les positions masculines et féminines doivent être retravaillées et intégrées pour fournir une base solide à la résolution du complexe d'œdipe. Je trouve très intéressant ce que tu as dit autour du grand thème de la bisexualité sur l'importance du lecteur et de l'objet interne qui est souvent centré sur une seule personne par rapport à celui qui écoute. Dans le travail avec ta patiente, on a pu voir ce qui pouvait être blâmé à juste titre chez sa mère. Tu l'as aidée à assumer sa propre responsabilité et ses propres projections. J'ai pensé à l'écrit de Kafka (1919) "*Lettre au père*" qui est tout à fait émouvant. Dans cette lettre imaginaire Kafka présente son père comme une affreuse créature qui l'écrase, l'humilie, etc., mais quelques lignes plus loin, il peut assumer aussi sa propre responsabilité. Et on voit ce qui me semble aussi important pour la création, le fait qu'on peut *assumer la vérité de l'amour et de la haine* envers ses premiers objets. Il n'y a pas simplement l'amour et la haine, mais aussi l'ambivalence terrible par rapport à la dépendance à son père et ses mouvements vers l'indépendance. Kafka vivait très mal le fait que son père détestait ses amis. Mais on voyait là aussi l'amour possessif du père pour son fils, de sorte que de son ami, l'acteur Lévi, le père avait dit que c'était une "vermine". C'est peut-être important aussi par rapport à *La Métamorphose* (1915), que Kafka ait pu s'identifier à cette image que son père lui envoyait. Il me semble qu'il y a des parents qui prodiguent beaucoup de louanges, et qui aident leur enfant dans leur démarche artistique, comme le père de Picasso, qui a passé ses pinceaux et sa palette à son fils, tant il était émerveillé par son génie. Et aussi Mozart avec tout ce que son père a sacrifié pour lui. Mais il y a aussi des indices qui montrent en même temps un lien de haine très fort de Mozart avec son père. Quand tu parles de couper le lien, je pense qu'il s'agit de couper le lien d'interdiction pour créer un

espace pour soi-même. Mais je ne connais pas moi-même des créateurs importants qui n'ont pu maintenir la force de leur amour et de leur haine pour le parent. On le voit par exemple chez Virginia Woolf qui ressentait son père comme un homme affreux, à haïr, du fait qu'il ne pensait qu'aux fils et à leur éducation et qu'il n'y avait pas de l'argent pour l'éducation des filles. Mais il était aussi son père qu'elle aimait et admirait beaucoup (voir ses livres *Essais*, *The Common Reader* I et II, 1925, 1938 et *Une chambre à soi*, 1929, Trad. Fr. Clara Malraux, Denoël, Paris, 1977, 1992). Il me semble que le deuxième titre touche d'une façon métabolique la création d'un espace psychique où on peut développer sa capacité de créer. Dans ce deuxième livre, Virginia Woolf montre une intuition remarquable sur l'importance de la bisexualité psychique dans l'acte créateur (p. 156) et ajoute : "L'écrivain... doit pouvoir s'abandonner et laisser son esprit célébrer ses noces dans l'obscurité".

Je pense aussi, à propos des parents qui encouragent, à l'histoire de Stan Getz. Quand, adolescent, il jouait du saxophone tous les voisins et voisines criaient très fort "On ne peut pas supporter ce bruit !", "Que fait ce garçon ?". La maman de Stan Getz lui disait "Joue ! Joue encore plus fort Stan !", pour que tous les bruits de ces gens qui ne croyaient pas au talent de son fils soient noyés par le son de la musique. Je n'en dirai pas plus pour le moment parce qu'il faut du temps à l'auditoire. Je pense aussi par rapport à ce texte, qui tourne beaucoup autour de la bisexualité psychique et à son articulation, à l'article récent de Jacques Caïn (1991) ou *Entre le père et la mère* et je pense que l'on n'est jamais dans un registre, ni dans l'autre. Pour revenir un moment sur ce thème du traumatisme, quand un fantasme est actualisé comme dans cette opération qui marque la vérité de cette situation d'angoisse pour la fille que Mélanie Klein a décrit, cela reprend l'aspect d'un traumatisme terrible, très important pour cette patiente. Je pensais que sa mère était presque l'ennemie de la vérité psychique. Cela se voit à sa remarque "Ton père ne t'a jamais aimée", mais aussi lorsque la fille a essayé de représenter une part de sa vérité psychique avec le père, par son opéra dans le métro que la mère voulait détruire. Il me semble que tous les artistes doivent avoir le courage de vouloir à tout prix exprimer la vérité de leur expérience

<sup>1</sup> Gammill, J., 1978. Les entraves d'Oedipe et de l'œdipe, dans H. Sztulman (Ed.), *Oedipe et psychanalyse d'aujourd'hui*, Toulouse : Privat.  
1980. Névrose infantile et position dépressive, *Revue Française de Psychanalyse*, 44, n° 5-6, pp. 923-932.  
1982. Pour préparer une véritable période de latence, quelques considérations psychanalytiques. In H. Stork (Ed.), *L'enfant de 3 à 6 ans*. Paris : E.S.F.

émotionnelle, la vérité psychique. Un des aspects importants dans l'analyse est l'aide que tu lui as apportée pour qu'elle puisse découvrir, redécouvrir, et exprimer l'ensemble de sa vérité psychique.

### **Joyce Mc Dougall**

Je crois que cela inclut l'importance absolue pour un créateur de recevoir un reflet qui lui confirme que ce qu'il a créé est acceptable. Il est absous, il n'a plus fait de crime ; l'absolution vient du public qui reçoit l'œuvre finale, me semble-t-il. L'échec de cette réception est catastrophique pour beaucoup de créateurs dans tous les domaines, pour toutes les raisons que tu viens d'évoquer.

### **James Gammill**

Cela me fait penser encore à Kafka. La fin du *Procès* est terrible. Il y a des chapitres inachevés dont le dernier sur le rêve. Là, le héros, Joseph K. trouve une représentation d'un bon père qui lui donne son identité quand avec son stylo, le graveur artiste dessine par d'immenses arabesques sur la pierre son nom, Joseph K en or, au moment où il tombe dans le trou de l'enterrement. Donc au moment de mourir il a une reconnaissance par son père de son identité d'artiste.

### **Jacques Caïn**

D'abord je dois dire Joyce, qu'à chaque fois que je t'entends, tu m'apprends mon métier un peu plus. Pourtant, il y a quelques années que je le pratique moi aussi, plus d'années que toi, je dois le dire, mais j'apprends toujours. Ce que je dirais d'abord, c'est que tu nous as donné une leçon sur la façon dont il faut être analyste. Je ne dis pas que tout le monde doit faire comme toi, cela n'est pas possible, toi c'est toi. Mais alors que pour beaucoup de gens l'analyse est un placage – je voyais encore des gens hier qui travaillent sur ces problèmes et qui pensent faire de l'analyse en plaquant des théories sur des cas – toi tu nous as donné exactement le sentiment de ce qui se passe, de ce que tu as vécu, de tes passages, pas à l'acte, mais enfin de la réalité de la séance.

Certes, nous n'avons pas toujours la chance d'avoir une violoniste, qui doit être jolie en plus, qui vient nous jouer un

concerto pour violoncelle pendant trois quart d'heure. En général, c'est long trois quart d'heure de violon tout seul mais là, comme c'est pour soi même, ça devait être très passionnant. Cela ne m'est jamais arrivé et je me souhaite que cela m'arrive. Voilà pour les compliments. Mais ce ne sont pas des compliments de pure forme. Tu sais que le jour où on t'avait accueilli ici, avec Alain de Mijolla, nous avions dit des choses à peu près similaires. Il y a trois points sur lesquels j'aimerais non pas m'étendre, non pas te reprendre, mais te questionner. Le premier concerne la bisexualité. Puisque James a eu la gentillesse de citer un petit article qui est le dernier né, la dernière création, parce que quand on écrit nous aussi on crée, on crée de l'analyse, des choses dont on sait qu'elles ne dureront pas plus que la saison, encore que cela soit assez long. Donc le premier point concerne les bisexualités.

En relisant les notes que j'ai prises à propos de ce que tu disais de l'intégration de la bisexualité, j'écris très mal, mais dans le cas particulier, ce n'est pas qu'un défaut de calligraphie, c'est l'intégrité que j'ai lu, c'est-à-dire que à mon avis, on ne dépasse jamais cette intégrité, elle est restée à l'intérieur et nous sommes tous bissexués mais sans jamais faire le deuil de quelque chose.

En réalité, ce n'est pas dans l'autre qu'on se trouve, c'est dans l'intervalle, c'est-à-dire que c'est entre lui et lui, ou lui et elle ou elle et elle, peu importe, que ça se situe et cela n'empêche pas la différence des sexes. Je ne suis quand même pas aveugle au point de ne pas reconnaître un homme d'une femme, et les yeux fermés si je puis dire, mais je pense que ce n'est pas au niveau, bien sûr, de la réalité que les choses se situent. C'est au premier niveau d'un passage. A propos de ce passage, peu importe qu'on y mette le phallus ou autre chose, cela m'est parfaitement égal, qu'on y mette un objet ou pas d'objet, cela n'est pas le plus important, l'important c'est que ça passe. C'est quand ça passe que ça marche, c'est-à-dire Bénédicte, j'allais l'appeler Béatrice, Bénédicte est tout à fait démonstratrice en ce sens dans la mesure où elle est homosexuelle. Tu as dit lesbienne, c'est-à-dire qu'il s'agit vraiment d'une homosexualité agie. Ce n'est pas une homosexualité latente, avec les femmes ça marche à peu près, avec les hommes ça marche aussi, sauf qu'après, elle ne sent pas

son corps. Il y a un manque. L'autre ne lui apporte pas ce qu'elle pourrait souhaiter. Il n'y a pas de contradiction là. Le deuxième point concerne l'objet créé.

Une question doit quand même se poser à son propos : tous les objets de la création sont-ils semblables ? Tu as dit je prendrai des créateurs que ce soit des chefs d'industrie qui créent une belle affaire, Monsieur Krupp tout méchant qu'il était, était quand même un Monsieur dont le nom est resté. Mais est-ce pareil que de créer un tableau ? Je vais beaucoup plus loin : est-ce la même chose de créer un tableau et un objet musical ?

Si je te pose la question, c'est que la question de la création de l'objet musical m'intéresse. Je crois que c'est tout à fait différent de créer un objet impalpable ou palpable. L'idée m'est venue après notre dernière rencontre d'Aix en sortant de notre soirée au conservatoire. Je n'avais plus rien trouvé pour une bonne raison c'est que tous les gens qui jouaient et chantaient étaient partis. Il n'y avait plus de musique et j'avais pensé à ce moment-là que si j'étais retourné au Musée Granet l'année précédente où il était question de couleurs, j'aurais pu faucher tous les Cézanne qui y étaient — ou ne pas le faire, avoir ce désir en tout cas, mais les Cézanne y étaient même lorsque je n'étais pas là. Tandis que pour la musique il n'y avait plus personne et par conséquent plus de musique, pour que l'objet musical existe.

Ce que je veux dire, c'est qu'on ne peut pas parler de l'objet créé comme ça. Je pense aussi que l'objet dépend du sens esthétique qui est en cause. Autre point à propos de cet objet, tu as dit : "l'objet est pour l'autre". Personnellement je pense l'inverse. Je pense que le créateur ne crée que pour lui-même. Le vrai créateur, le musicien, le peintre, sont tous des créateurs narcissiques. C'est à l'intérieur de soi que cela se passe. D'ailleurs il y a beaucoup de gens qui, une fois qu'ils ont écrit quelque chose, s'en désintéressent complètement. Pour eux, c'est un objet perdu. Ce n'est même plus un objet. C'est le plaisir de faire sur l'instant, c'est narcissique. Et une fois qu'on l'a, comme toute satisfaction narcissique, il y a un moment où cela ne comble rien du tout. Il faut donc recommencer. Heureusement d'ailleurs sinon on s'arrêterait trop vite. Voilà, la question que je te pose à propos de l'objet. Le dernier point sera très rapide. Il concerne

l'événement. Je pense que tu partages mon avis : quand ta patiente se fait opérer des ovaires, l'événement ne compte pas. Elle se fait hystérectomiser complètement pour rien d'après ce que j'ai compris, enfin pour peu de chose. Et pour quoi se fait-elle opérer ? Certes les chirurgiens poussent à la consommation, nous le savons, mais elle a poussé encore plus puisque sachant que cette opération n'était pas tellement nécessaire, d'après ce que j'ai cru comprendre, elle a voulu quand même se faire tout enlever. Le traumatisme n'est pas au niveau du traumatisme il est à l'intérieur du sujet. Je pense que cela est plus banal. De toute manière, je te remercie beaucoup. J'étais venu t'entendre et tu m'as beaucoup apporté, comme à chaque fois.

### **Sidney Stewart**

Moi, j'aimerais bien répondre à la question qui concerne la différence entre un objet tangible et palpable d'un autre qui ne l'est pas, comme la musique par exemple. Je crois qu'il n'y a pas une grande différence entre les deux. Tous deux impliquent comme vous l'avez dit, l'acte de créer. Ces créations sont narcissiques mais ces objets sont dans l'intérieur des créateurs. L'artiste va montrer cet objet, le faire entendre ou le faire lire, etc. ; je ne crois pas que l'acte de créer diffère selon les objets créés. Je pensais à une chose en vous écoutant. Nous avons eu un ami qui était un peintre mais pas à plein temps et qui avait un problème dans son travail. Il parlait d'une expérience de jeunesse avec Joyce, à qui il présentait un tableau. Quand il était très jeune il avait présenté ce tableau à sa mère et celle-ci avait fait un seul commentaire : "Je n'ai jamais aimé les tableaux bleus". Joyce, avec son habileté, a quand même aidé la personne à modifier cette mère qui n'aimait pas le bleu. Si bien que cet individu a fait une exposition, ce même été, où tous les tableaux — c'était plutôt des collages — avaient un fond bleu. Et dans l'intimité, il a dit : "J'aimerais bien que ma mère voit ça maintenant".

### **Joyce Mc Dougall**

Je crois que le plaisir narcissique est très important comme tu dis, mais il y a aussi le désir de donner l'objet à son public interne et à un public externe. Autrement comme dans la schizophrénie la création se fait

uniquement pour le plaisir narcissique. Il y a là quelque chose qu'on a souvent analysé aussi avec nos patients qui écrivent et mettent leurs écrits dans un tiroir. Ils ne sont pas écrivains ou artistes s'ils ne les donnent pas et c'est là, très souvent, dans cet espace transitionnel que peut exister le droit de donner ailleurs qu'à ses objets internes.

### **Francine Klein**

Je voulais juste dire un petit mot à propos de la reconnaissance de l'identité sexuelle. Il y a un tout petit passage dans l'exposé de Joyce qui m'a frappée et que je mets en relation avec un travail que je fais actuellement avec Rosine Debray. Nous travaillons beaucoup sur Eléonor Helenson et sur le problème de la reconnaissance de l'identité sexuelle. Vous avez parlé de votre patiente lorsqu'elle a su que son père l'avait tenue dans ses bras avec ses couches sales. Eléonor Helenson insiste énormément sur le fait que l'identité sexuelle s'organise au moment où l'enfant peut avoir du plaisir à garder ses couches sales et être reconnu là par les parents. Je pense que le père a fait là quelque chose de très important alors que la mère ne reconnaissait pas son identité sexuelle.

### **Joyce Mc Dougall**

Elle a dit : "Il m'a aimée entièrement".

### **Danièle Dravet**

Je veux simplement dire une pensée qui m'a traversé l'esprit tout à l'heure, au moment où il y a eu entre Joyce Mc Dougall et Sidney Stewart un échange sur le sein brisé. Vous avez repris ce que disait Joyce Mc Dougall sur cette fantasmagorie du sein brisé et j'ai pensé à la position de la fille et du fils face à la mère. J'avais le sentiment que peut-être, pour la fille, cette pensée du sein brisé était beaucoup plus naturelle et beaucoup moins choquante qu'elle pouvait l'être pour le fils, pour l'homme. En ce sens qu'il me semble que dans la relation de la fille à la mère, l'histoire du corps brisé de la mère ou du sein brisé s'inscrit dans un drame passionnel. Ce fantasme s'inscrit dans une histoire d'amour, dans un drame passionnel, qui est de l'ordre du dépit amoureux. J'ai eu le sentiment que Monsieur Stewart exprimait cette fantasmagorie très hostile comme quelque

chose de très choquant, enfin de très violent. Elle l'est peut-être moins dans la problématique fille/mère que fils/mère. Au sens où elle s'inscrit dans une histoire très passionnelle entre la fille et la mère qui est de l'ordre du dépit amoureux et qui déboucherait sur "Tu m'en veux, je t'en veux".

### **Sidney Stewart**

Je me rends très bien compte que Bion avait raison, parce qu'avec chacun de nos malades en traitement, il est important, suivant en cela Freud, que nous parlions de castration. Mais ce ne sont pas les termes des patients. Ils ne pensent pas en termes de castration. Les expressions de Mélanie Klein qui sont si importantes pour nous, parce qu'elles nous servent d'outils de travail, ne sont aussi qu'une façon de penser. Lorsque j'ai fait la remarque qu'il était en train de détruire le sein de sa mère, c'était une boutade si vous voulez.

### **Joyce Mc Dougall**

Au sujet de la relation de la mère à sa fille et à son fils posée par notre collègue, je me suis souvent demandé si les projections que font les mères sur leurs enfants filles peuvent un peu expliquer pourquoi tellement peu de femmes ont contribué à l'histoire de l'art, de la musique, et à la culture. Il est évident qu'une mère projette très différemment sur son bébé fils. Et peut-être est-il plus facile pour le petit garçon d'exprimer ses dons créateurs sur tous les plans que pour la petite fille. Il y a peut-être un problème supplémentaire. Je rappelle cette remarque de Freud à propos de Schopenhauer qu'il n'admirait pas beaucoup comme philosophe "Cet homme est éduqué au-delà de son intelligence", ou quelque chose comme ça. On voit bien que partout où un garçon peut aller il a l'amour total de sa mère, comme si le narcissisme que la mère peut investir dans son enfant fille ou fils était différent. Même des gens avec des génies plus modestes, selon Freud, peuvent réussir artistiquement à cause de cet investissement narcissique de la mère.

### **Monique Pinol-Douriez**

Nous avons une question écrite mais Joyce me dit que nous allons les collecter et que bien entendu elles seront reprises lors

des discussions. Mais il est important de maintenir cette pause. Maintenant vous allez donc pouvoir vous restaurer, continuer à penser et poser d'autres questions écrites sur cette table.

#### Pause

#### **Monique Pinol-Douriez**

Claude Branchi travaille dans deux CMPP : le CMPPU d'Aix-en-Provence et le CMPP de Marignane.

Il m'a dit qu'il travaillait avec de très petits enfants : "Je travaille même avant la naissance", m'a-t-il dit ; il travaille aussi avec de très grands enfants puisqu'il reçoit bien entendu les parents, parfois même les grands parents.

Aujourd'hui il va nous parler d'une petite fille, je lui laisse la parole et je le remercie encore beaucoup.

## Sophie ou Comment grandir ensemble

Claude Branchi

Lorsque Anne Boyer et Monique Pinol-Douriez m'ont proposé de présenter un cas clinique pour ce colloque, j'ai pensé à une enfant que j'appellerai Sophie parce que le symptôme pour lequel les parents consultaient, son encoprésie, était d'emblée expliqué par eux-mêmes et par le médecin qui les adressait, par les violences physiques qui avaient accompagné les tentatives d'apprentissage de la propreté. Puis, très rapidement, la mère avait évoqué le fait qu'elle avait été une enfant battue et qu'elle-même avait battu sa fille nourrisson. Voilà pour le trauma !

Par ailleurs, j'avais été intéressé, dès les premiers entretiens, par l'apparente facilité de Sophie à établir une relation grâce à une parole aisée qui contrastait avec sa difficulté à dessiner, à élaborer des jeux et à être dans une relation suffisamment distante pour qu'elle puisse être *a minima* "créatrice".

J'ai pensé qu'il serait plus intéressant de vous livrer à la suite le contenu des trois premières séances afin de vous permettre de revivre la situation à laquelle j'ai été confronté, celle d'être submergé par un matériel surabondant marqué par des coq à l'âne fréquents.

Dans un deuxième temps, je vous donnerai les éléments principaux de l'anamnèse.

Enfin, en abordant quelques séances, je proposerai d'illustrer comment, à mon avis, Sophie a pu abandonner son mode de relation adhésif, séducteur, pour prendre

une relative distance, expérimenter la possibilité d'être seule et amorcer des représentations plus élaborées autour du dessin de la maison.

J'ai, pour pratique, de demander aux parents de venir seuls pour le premier entretien.

A ce premier entretien, les parents se sont présentés avec l'enfant. Dans la salle d'attente, ils "encadrent" leur fille.

Lorsque je me présente, ils la poussent devant et la suivent jusque dans mon bureau. Je note d'emblée la présentation "petite fille modèle" de Sophie et l'allure beaucoup plus négligée des parents qui ont un aspect un peu démodé, vieillot.

Dans le bureau, après m'avoir tendu la lettre du médecin, c'est le père qui parle en premier : "nous perdons patience, nous avons tout essayé, elle est bloquée".

La mère : "cela lui arrive à n'importe quel moment de la journée. Jour et nuit, école ou maison". Elle continue en disant : "elle est en dernière année de maternelle et depuis la rentrée scolaire (nous sommes à la mi-septembre), elle ne veut pas aller à l'école, elle a peur d'être sale".

Pendant que ses parents parlent, Sophie est raide sur sa chaise avec un sourire figé. Elle fait plus âgée que son âge. Elle a 5 ans 1/2.

Le Père : "Il faut essayer de comprendre peut-être, sa tante a été très violente avec elle" (il regarde sa femme) il explique que sa tante la frappait quand elle n'allait pas au pot

(j'apprendrai plus tard qu'il s'agit d'une tante maternelle qui a gardé Sophie de l'âge de 12 mois à l'âge de 2 ans).

La mère intervient : "Et on dit que c'est de ma faute, elle était constipée depuis la naissance. Quand elle était petite, elle avait soit la diarrhée, soit elle était constipée."

La mère toujours : "Nous avons peut-être fait une erreur, mais quand elle était trop petite, à 16 mois, il y a eu une "radio complète", on lui a fait à l'hôpital des lavements, des radios, elle hurlait" (il y a une légère grimace de souffrance sur le visage de la mère qui jusqu'à présent était inexpressive).

Il y a un moment d'arrêt dans leur discours. Sophie, à qui j'avais indiqué qu'elle pouvait dessiner, si elle le désirait, était toujours figée sur sa chaise.

Je leur demande de me parler de Sophie lorsqu'elle était bébé.

La mère s'anime : "A part ce problème, elle n'a jamais été malade :

- ses dents sans problèmes,
- elle grandit bien,
- elle parle bien, elle comprend bien".

Elle est fille unique, précise-t-elle, mais a de bons contacts avec les enfants.

La mère continue en disant qu'ils sont dans la région depuis une année. Les parents ont été licenciés à quelques mois d'intervalle par l'entreprise qui les employait tous les deux. Un ami leur a appris qu'une entreprise de transport recrutait des chauffeurs et le père a été embauché, ce qui fait que la famille qui habitait dans le Nord de la France a déménagé pour la région.

La mère continue à parler de Sophie bébé : "c'était un bébé ravissant, parfait".

A l'âge de trois mois, lorsque sa mère a repris son travail, "une gardienne exceptionnelle", dit-elle, s'est occupée de sa fille jusqu'à l'âge d'un an. Sans transition : "L'année dernière elle niait à chaque fois qu'elle faisait à l'école et à la maison".

Il me semble que cette situation est une épreuve difficile pour Sophie et je propose de recevoir à présent Sophie seule, ajoutant que je recevrai les parents après avoir eu deux ou trois entretiens avec leur fille.

Au moment de quitter le bureau la mère dit : "J'ai eu des problèmes avec elle, j'ai passé les nerfs sur elle, elle me gênait quand j'ai perdu mon travail, j'étais beaucoup après elle. Elle n'a plus d'amitié pour moi, c'est tout pour son père".

Sophie, seule, montre les feutres qui sont sur le bureau et dit : "Les feutres, tu me les donnes ?" et sans attendre une éventuelle réponse, elle parle d'une tache de pipi dans la culotte. "C'est normal", dit-elle, "je ne m'essuie pas".

Tout cela est dit sur un ton maniéré.

"J'ai un frère, Stéphane, et une sœur Betty, qui a 6 ans 1/2. Ils m'embêtent, ils sont pas sages".

Des formules comme : "Alors tu vois !" "Et bien voilà !", ponctuent un flot de paroles ininterrompues.

"Il y a un sicologue à l'école, ma mère m'a dit qu'après manger, il faut aller aux waters et que l'estomac trie les bonnes choses et jette les mauvaises. J'ai vu un dessin animé où un papa jetait la poupée de sa fille à la poubelle parce qu'elle était sale". Sophie continue en parlant de la main de sa grand-mère "qui a été coupée", mais ajoute "qu'elle pense qu'elle va repousser".

Elle poursuit : "Dans la mer, des fois, il peut y avoir des requins" (il y a un petit moment de pause dans son débit). L'angoisse semble moins maîtrisée.

Mes tentatives d'interventions, très peu nombreuses, ont à chaque fois augmenté le rythme de son discours.

C'est la fin de l'entretien, je lui dis que nous allons nous arrêter là pour aujourd'hui et que si elle le désire, nous pourrions nous rencontrer la semaine prochaine pour continuer à parler. Elle dit oui.

Nous rejoignons ses parents dans la salle d'attente, nous convenons d'un autre rendez-vous pour Sophie, et au moment de se dire au-revoir, elle me tend les bras pour m'embrasser. Je refuse en prenant une de ses mains, et je lui dis que je serai bien là la prochaine fois.

Commentaire du père : "Elle fait ça avec tout le monde". "Elle est très affectueuse", ajoute la mère.

## Deuxième séance :

La mère accompagne Sophie qui est souriante, mais mal à l'aise, visiblement.

Elle s'assied et dit : "Dans ma vie mon père me dit toujours la même chose, j'étais dans le camion avec mon père. Je demandais que mon caca vienne, mon père s'est arrêté et on est descendu. Je me suis couchée une fois et j'ai pas rêvé. Des fois je fais des rêves de caca. Je suis allée aux waters, j'ai fait un crottin parce que j'étais seule. Mon père, il veut pas que je regarde la télé. Il m'a

mis une fessée. Il dit que c'est à lui la télévision. C'est pas vrai !".

J'interviens : "Tu dis que faire caca a été possible quand tu étais seule ?"

Sophie : "Il y a ma mère avec moi, j'ai pas l'habitude de m'essuyer, et il est dur parfois le caca. Des fois je suis toute seule quand j'essaie. Une fois j'ai fait un gros caca, ma mère était dans son bain et mon père allait au loto".

Je dis : "Ton caca était ton affaire à toi, toute seule, cette fois".

Sophie : "Oui, je suis allée voir Madame C. (le médecin généraliste). Mon ventre était dur près du minou (elle se tortille sur sa chaise) et on a demandé au médecin si je pouvais manger des fruits. Maintenant j'ai plus rien dans mon ventre" (cela évoque, il me semble, le risque de se vider complètement en allant à la selle).

Sophie prend une feuille et dit : "Je vais faire un dessin". Elle commence le bonhomme du milieu et parle du "i". "Je vais en faire un", le fait, termine le bonhomme et en ébauche un autre (celui auquel il manque un bras) (dessin n° 1).

Elle dit : "Je fais que des bonhommes *parce que je ne sais rien faire d'autre*, je sais pas faire une maison, sauf les fenêtres... tu veux que j'écrive mon nom ?", ce qu'elle fait. J'ai l'impression que l'échec, la difficulté sont immédiatement annulés, expulsés, à peine évoqués.

Je dis : "Tu parlais de ta difficulté à faire une maison ?"

Elle en dessine deux éléments qu'elle nomme une fenêtre et la fumée. Puis : "Comment s'écrit ton nom ?" Elle insiste pour que je l'écrive, et tente de le recopier, c'est la fin de la séance.

Elle dit son accord pour que nous nous rencontrions à nouveau. Elle ébauche un mouvement pour m'embrasser, qu'elle arrête et dit : "Au-revoir".

### Troisième entretien :

Dans la salle d'attente, Sophie n'a pas son sourire figé habituel. Elle a une expression soucieuse, triste.

Une fois dans le bureau : "Je veux pas être là (elle pleure). Je sais pas quoi dire", pleure à nouveau. Elle est émouvante, plus authentique. Je lui dis "tu pensais peut-être que tu étais obligée de parler ici ?".

Sophie : "Chez moi je joue aux billes, et j'ai un soleil, un soleil et quand il brille, je vais à la plage et au zoo". Elle arrête de

pleurer. Elle explique qu'elle va y aller avec les copains de sa classe, puis dit "mes jouets c'est pour les bébés".

Elle se calme un peu, se détend.

Je reprends ce qu'elle avait dit à savoir qu'elle ne voulait pas être là.

"Je veux pas", répond-elle, "parce que j'ai dit que tu étais pas beau, ça te gêne pas ?" sur un ton inquiet.

Moi : "Ici on peut dire tout ce que l'on pense".

Elle continue : "Une fois j'étais avec mon père, ma mère était dans son bain et on a fermé la porte, on ne sait jamais, des voleurs peuvent venir (le ton maniéré revient). Il y a des choses que je ne fais pas avec mon père. Je dormais avant à V... (ville où ils habitaient dans le nord). Puis, "J'ai mon soleil donc je veux rester..." des fois on me dit "Fais tes affaires, mes parents ont leurs affaires".

A ce moment je me souviens de ce que j'avais dit à la séance précédente : "*C'était ton affaire*" lorsqu'elle disait qu'elle avait fait caca seule.

Et je lui dis : "Tu es venue ici pour ton problème (terme employé au premier entretien). J'aurais peut-être pu dire : "ton affaire".

Sophie : "Maintenant je fais plus, quand j'étais petite, j'avais des couches... Il parlent mes parents, j'arrive pas à comprendre comme ce que tu dis. Ils crient trop fort dans mes oreilles (elle a à nouveau des larmes dans les yeux, mais elle paraît plus véhémement que tout à l'heure). Je veux rester à V... J'en ai marre, je ne vois plus mes copains. Je n'ai plus de problèmes. Je fais encore, mais je fais plus. Je veux pas venir ici parce que tu écris des choses et c'est pas beau. Montre en les nommant : "le tableau", "le radiateur"; "Moi, ce que je veux", dit-elle, "c'est avoir un chien qui me garde, car j'ai peur dans mon bloc, ma copine, n'a pas peur" (elle semble à nouveau envahie par la tristesse qui est vite balayée).

"Où on a acheté les dessins, les feutres ?" et en minaudant : "Ça te dérange pas que je fasse un dessin ?", le commence, puis me demande "Tu as une mère ? Si tu as une mère, alors tu es marié".

Moi : "Tu penses peut-être qu'avoir une mère et avoir une femme, c'est la même chose ?".

Elle répond : "Qui a fait ces feutres ?"

A l'approche de la fin de la séance, je lui dis que je vais revoir, comme nous l'avions prévu la première fois, ses parents.

Sophie : "Moi je reste à la maison, mais je peux pas, j'ai pas de chien". Je lui dis qu'elle peut venir au rendez-vous de ses parents, si elle le désire. Elle dit qu'elle préfère ne pas assister au rendez-vous. Elle amène son dessin chez elle. Elle avait commencé son dessin en écrivant son prénom puis elle y avait fait plusieurs fenêtres et des têtes sur le modèle des précédentes plus nombreuses, mais aussi dispersées. Nous convenons donc d'un rendez-vous pour les parents et la mère me chuchote en aparté "Je trouve du mieux".

Les principaux éléments de l'anamnèse ont été recueillis au cours de l'entretien prévu pour les parents auquel la mère est venue seule (le père n'ayant pas pu venir pour des raisons professionnelles). Je l'ai rencontré quelque temps après.

#### **Entretien avec la mère :**

La mère commence en disant : "*Depuis que je viens il y a eu un changement de comportement*". Sophie est moins agressive avec moi". Il y aura plus tard dans cet entretien une phrase du même style "*Depuis qu'elle vient vous voir, j'essaie de faire des progrès, de l'écouter*".

Elle note que sa fille a toujours eu une attirance pour son père. "Il y en a que pour lui : quand mon mari est là *je cède la place*"...

"Elle fait toujours la tête quand elle me voit". "Quand elle était bébé, elle me gênait"... "*Je m'étais forgé un garçon, quand je l'attendais*". "J'ai hurlé quand on m'a dit que c'était une fille, mon mari a été déçu mais a tout de suite surmonté"... "Dès trois semaines, je l'ai battue, je ne supportais pas ses cris. La sœur de la mère la menaçait de tout dire à son mari.

La mère continue : "J'ai pu tout dire à mon mari dans la voiture, en descendant dans la région : on avait le temps, 800 kilomètres".

Cette mère semble prise dans l'alternative d'être soit violente, soit défaillante. Elle "cède la place" aussi bien devant son mari que, dira-t-elle plus tard, en présence d'autres femmes de la famille.

La mère est l'aînée de 5 filles et d'un garçon, le dernier de la fratrie, né lorsqu'elle avait 9 ans. Elle dit s'être occupée de tous ses frères et sœurs et avoir répondu à la sage femme qui lui annonçait : "tu as un petit frère" "Ah non ! encore un !" Elle ajoute

"J'en avais marre, je ne voulais plus d'enfants".

La famille vivait dans un deux pièces et le père alcoolique la battait jusque dans son sommeil et lui aurait promis de la tuer avant qu'elle ne soit majeure. Le médecin de famille aurait insisté pour qu'elle quitte la maison familiale. Elle a rencontré son mari quelques années plus tard. Le désir d'avoir un enfant était surtout celui de son mari.

Sa mère a été absente pour la naissance de Sophie alors qu'elle a été présente pour les naissances des autres petits enfants.

Elle dit qu'elle a dû subir les réflexions de la famille à l'annonce de sa grossesse :

- "Tu es trop vieille pour avoir des enfants".
- "Tu n'es pas faite pour en avoir".
- "Tu n'as pas de patience".

Elle précisera que ces remarques venaient surtout de ses parents.

A l'âge de 8 jours, le pédiatre a indiqué la nécessité pour Sophie de porter une culotte d'abduction, ce qui a fait rentrer la mère dans une colère folle et dire à plusieurs reprises à son mari : "Tu m'as fait une enfant handicapée, déjà que c'est une fille !"

#### **Entretien avec le père :**

Le père est quelqu'un de très volubile logorrhéique, sa fille lui ressemble beaucoup physiquement. Il est fils unique, a une fille d'un premier mariage actuellement âgée de 17 ans, qu'il ne voit plus depuis dix ans. En effet, après quelques refus de voir son père, il s'était mis à sa disposition et ne s'était plus manifesté. Lorsque la mère de Sophie m'avait parlé de la fille de son mari, elle avait dit : "Mon mari a perdu sa fille à 9 ans".

Il évoque avec ravissement la parfaite entente entre Sophie et lui. Il décrit une relation idyllique. Il dira en parlant de Sophie : "Celle-ci, on me la prendra pas". Il rapporte que sa femme lui dit fréquemment "Mais qu'est-ce que tu lui as fait pour qu'elle soit comme ça avec toi". Il cite Sophie qui a dit à sa mère la semaine dernière : "Si tu meurs je t'amènerai des fleurs et je serai bien avec papa".

"Depuis qu'elle a eu notre fille, ma femme n'est plus constipée, elle lui a passé à la naissance la constipation".

Il a été décidé après ces deux entretiens avec les parents que je verrai Sophie une fois par semaine. J'ai proposé à la mère de la recevoir assez régulièrement compte tenu

de l'importance de la relation projective à sa fille. Il me semblait aussi que son image de mère était tellement négative, que sa position, son réflexe de "*céder la place*", selon son expression, et sa rivalité avec sa fille pouvaient constituer des obstacles à la possibilité pour Sophie d'instaurer une relation thérapeutique si sa mère se sentait exclue de la thérapie.

J'ai reçu la mère à un rythme assez régulier une fois toutes les trois semaines, jusqu'au mois de juin.

Pour des raisons de santé Sophie sera absente à ses deux premiers rendez-vous.

### Séance du 25 octobre :

Sophie, dans le bureau dit : "J'ai demandé à ma mère pourquoi tu allais voir la dame. Je me demande" (Elle m'avait vu, avant l'heure de son rendez-vous, aller au secrétariat).

Elle parle d'écriture "Tu sais je suis presque au CP, entre deux lignes j'y arrive" avec geste à l'appui. Cela me semble différent de son utilisation de l'écriture qui venait à son secours quand il y avait reconnaissance de l'échec. Là un contenant est plutôt évoqué.

Elle est attirée par les bruits de moteurs venant de la caserne des pompiers toute proche, va regarder par la fenêtre qui se trouve derrière moi. Elle parle des différentes activités des pompiers et en me regardant fixement, dit : "Tu n'as pas beaucoup de cheveux. Mon père, lui, a une banane, et c'est vrai, j'ai vu au marché, on a acheté une banane et c'est vrai, ça ressemble à une banane. Je peux dessiner ?". Elle fait son dessin rapidement et prend un carton de rendez-vous qu'elle colle derrière avec du scotch demandant mon aide pour que ça tienne bien. Sophie ne fait aucune association sur son dessin, mais manifeste une grande satisfaction. Elle termine en disant : "Si tu as le temps, tu peux aller le donner à la dame là-bas, derrière la vitre". J'associe avec une mise à l'épreuve de ma capacité à supporter son mouvement, son désir de cadeau pour quelqu'un d'autre, une femme. La mère dans la salle d'attente me dit que ça ne va pas et qu'elle souhaiterait me parler. Je lui propose un rendez-vous pour un autre jour.

### Séance du 29 octobre avec la mère :

La mère et Sophie sont dans la salle d'attente. Sophie me salue d'un geste de la

main et dit : "Moi j'attends". Elle est à l'aise. Elle jouera dans la salle d'attente.

La mère une fois dans le bureau : "Je me suis aperçue qu'elle n'était pas venue deux fois parce que le problème des culottes a augmenté et qu'elle est beaucoup moins calme, même à l'école", ajoute-t-elle.

«Les enfants lui disent : "Tu es pas belle !" ou la tâtent pour voir si elle n'a pas fait. Pourtant, elle n'a fait qu'une fois depuis septembre, à l'école»...

Avec une expression qui se radoucit : "Même l'institutrice trouve des progrès. Elle la connaissait l'année dernière. Elle parle plus, elle participe plus. Quand elle fait des efforts pour la propreté, elle est plus calme... En ce moment il ne faut pas parler de culotte. La mère fait comprendre qu'elle respecte cette pudeur.

*Les plaintes de la mère comme les reconnaissances de progrès se succèdent d'une façon aussi rapide que surprenante.*

La mère poursuit en disant que "Sophie a pu aller aux toilettes sans commentaire". Mais parfois elle dit à sa mère qu'elle a mal au ventre, ce qui permet à celle-ci de dire : "Tu as peut-être envie de faire caca ?". Sophie y va, fait constater à sa mère qu'elle a bien fait et la mère me dit qu'elle la félicite.

*Tout cela m'évoque une recherche de reconnaissance de la mère et je me demande si je ne suis pas, à ce moment là, la mère de la mère.*

### Séance du 31 octobre :

Sophie a un poupon dans les bras, s'arrête devant la porte ouverte de mon bureau, et dit en montrant la porte du bureau d'à côté : "Je croyais que c'était là". En entrant : "Ça a changé". Je lui demande ce qui a changé à son avis. Sophie : "Non, c'est la lumière" qui, il est vrai, est allumée pour la première fois.

En montrant son poupon : "C'est un bébé", se reprend "Non, c'est un enfant ; c'est mon enfant... mon enfant".

"J'aime pas les noms pour les poupons ou les poupées, Carole, Juliette, ou d'autres..."

"J'avais un copain qui s'appelait (donne le prénom de garçon le plus proche du sien) à V... la ville du Nord. Il m'a mordue, et il lui a mordu le nez" (me montre une marque sur le nez du poupon).

"J'étais chez mamie Minou avec ma poussette rose et je jouais tranquille..."

Moi : "Tu jouais à la maman ?"

Sophie : "A la maison, je peux pas jouer à papa et maman parce que j'ai pas de copine. A l'école, je joue au ballon sauteur et au train avec mes camarades".

"Ma maman ne veut pas que je fasse des dessins ici mais moi si j'ai envie ?"

"Ta maman ne sait peut-être pas que dessiner ici c'est une façon de parler aussi".

*Elle fait un dessin de maison, qu'elle recommence plusieurs fois en disant : "J'ai raté le toit". "Il y a trop de piquants" en montrant les toits trop pointus à son goût (Dessin n° 3).*

"C'est beau ?" en montrant ses couettes. Je ne réponds pas. Sophie : "Je me suis dis peut-être que les queues vont lui plaire ?".

En montrant le bas de son dessin, elle dit : "C'est des vagues, on dirait. Les vagues c'est le sable". "Je vais te réciter la poésie sur le grain de sable". Je l'écoute et je me pose la question d'écrire ou pas, et j'arrête de prendre des notes.

Sophie : "Tu n'aimes pas le bruit du feutre ?"

Moi : "Pourquoi ?"

"Parce que tu me regardes", répond Sophie, puis elle enchaîne : "Tu l'as mon dessin ?" Je dis "Oui, bien sûr !". Elle : "Tu le gardes, tu le dis à personne, c'est le dessin pour toi et pour moi, tu le dis à personne".

A ce moment, très sensible aux bruits intérieurs et extérieurs au CMPP elle m'en demande l'origine. Puis : "Je me demande ce qu'elle va dire, ma mère". Moi : "A quel sujet Sophie ?" "Si j'ai fait un dessin". J'associe avec le danger de l'émergence d'une relation symbolique

Elle paraît vraiment inquiète.

Moi : "Est-ce que tu veux que nous lui disions tous les deux que parler et dessiner ici c'est la même chose ?"

Sophie réfléchit et dit non.

A l'annonce de la fin de la séance elle prend une feuille et fait un autre dessin (une maison) qu'elle emporte.

Une façon, peut-être, de se garantir d'éventuelles représailles dues à la jalousie maternelle.

### Séance du 21 novembre

En arrivant Sophie annonce qu'elle est allée aux waters 3 fois "quand maman dormait", ajoute-t-elle.

Elle dit qu'elle veut "déchirer le dessin de la dernière fois ... il était pas beau. J'avais fait des lettres et je sais pas"... Puis : "Ma

mère a acheté une autre bouteille de sirop car j'en ai cassé une sans faire exprès. Ça a un goût salé le médicament (fait la grimace). Il s'agit d'un sirop contre la constipation ... "Il faut pas forcer pour dessiner..."

"Je vais ranger ton bureau". Elle joue à me frôler, m'envoyer des œillades, tente de m'embrasser et devant mon refus dit "Si je veux te faire une bise ! Tu veux pas et à tes enfants tu en fais. Tu es sicologue et papa".

*Je lui dis qu'elle craint peut-être que je ne m'occupe pas assez d'elle, que je ne pense pas assez à elle si je ne l'embrasse pas".*

Sophie : "Moi, je me gêne pas ici, c'est comme à ma maison". Au milieu du ménage-rangement "je peux faire de la pâte à modeler ?".

Il y a une petite table basse sur laquelle se trouve la pâte à modeler et quelques livres.

Tout en se cachant de mon regard Sophie manipule la pâte à modeler pendant le reste de la séance qui se termine dans une ambiance paisible.

### Séance du 19 décembre :

Elle arrive avec une poupée dans les bras, elle fait un dessin d'une maison et pour la première fois un trait horizontal entre les deux fenêtres (Dessin n° 4).

Je le lui fais remarquer. Cette séparation entre le haut et le bas de cette maison me semble importante.

Sophie dit "pour pas que la porte aille jusqu'en haut". Je demande : "Qu'est-ce qui pourrait arriver ?".

Sophie : "Oui, quand elle grandit, elle veut grandir, autrement elle va être trop grande". Je pense qu'il s'agit d'une tentative de limiter sa toute puissance.

Un moment après, elle fait une croix et me demande : "Tu sais ce que c'est ?"

Moi : "Et toi ?" Sophie : "Une croix où on va voir les morts". Moi : "Un cimetière ?". Elle : "Oui". Elle rajoute des bandes de couleurs horizontales, et un soleil qu'elle découpe.

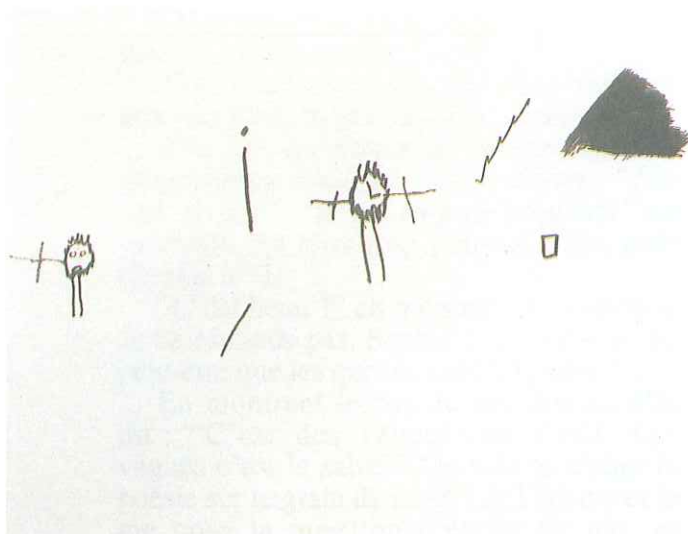
Je fais remarquer qu'il semble y avoir de la vie dans cette maison, il y a de la fumée qui sort de la cheminée.

Sophie me demande si je suis marié. Moi : "Qu'en penses-tu ?". "Je pense que oui". Elle veut aller montrer son dessin à sa mère "pour lui faire plaisir, mais je reviens vite". Au bout de deux minutes, "Tu vois je suis revenue".

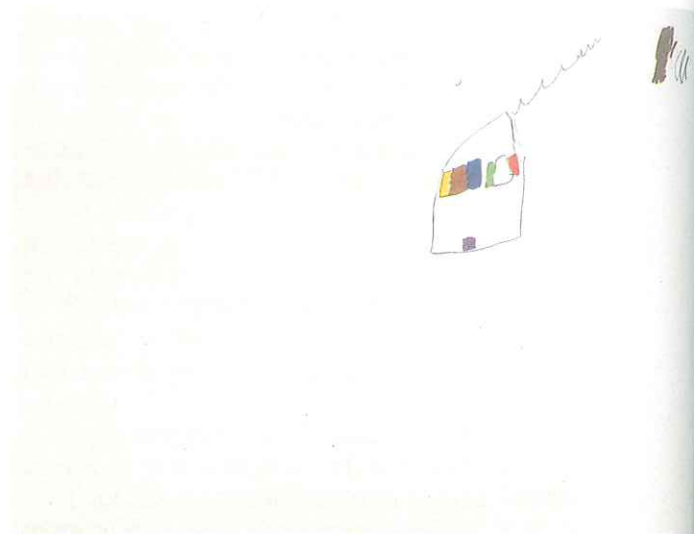
Je lui dis : "Peut-être tu pensais que je pouvais être inquiet ou en colère ?".

Il y avait eu, au cours des séances précédentes, de nombreux moments où elle épiait mes mouvements de visage involontaires me demandant si j'étais énervé ou en colère. Je lui fais remarquer que ce dessin lui permet de passer de sa mère à moi en étant sûre que nous ne sommes ni abandonnés ni en colère.

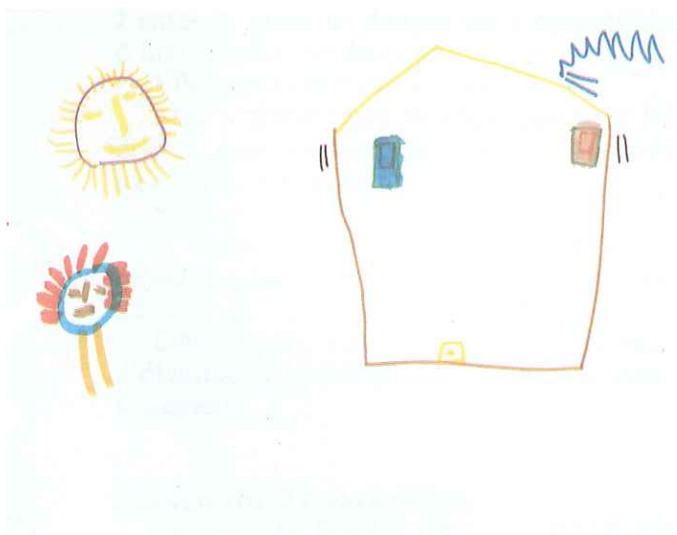
Je me propose d'arrêter la présentation du cas de Sophie à cette séance pour que l'échange puisse avoir lieu.



1



2



3



4

## Discussion

### Joyce Mc Dougall

Je remercie notre collègue Claude Branchi pour ce très bel exposé plein de questions. Il y a plus de questions que de réponses pour l'instant, me semble-t-il. On a tous, je suis sûre, énormément d'hypothèses flottantes concernant cette petite fille, l'image de son corps, l'image du corps de sa mère et son intérieur. J'aimerais en savoir beaucoup plus sur les paroles de la mère et du père. Ce que l'on sait c'est que la mère venait d'une lignée de cinq filles et un seul garçon. Et à quelle place se situe-t-elle dans cette fratrie ?

### Claude Branchi

La mère était l'aînée.

### Joyce Mc Dougall

Alors voilà, elle en avait sa claque des petites filles. C'est sûr. Elle était presque, selon elle-même, très envieuse du petit garçon qui est venu à la fin. Elle disait : "J'en avais marre de les torcher", car elle a vu dans cette sortie incessante d'enfants quelque chose d'immonde qui modifiait l'image qu'elle avait d'elle-même. La seule chose qui comptait pour elle, c'était qu'on lui déléguait des responsabilités de petite mère dès sa tendre enfance, comme si sa mère avait eu un coup de vieux. C'est quelque chose qu'elle ne présente pas du tout comme une fierté : "moi, l'aînée, j'avais tous ces petits bébés à ma charge, moi, je n'ai jamais eu ma place". C'est un peu ce que j'ai entendu. Donc, quand elle a son enfant, elle s'est mise à hurler parce que c'était une fille. C'est vraiment très pathétique pour la mère et pour Sophie, d'entendre ça. Tout ce que l'on sait de la

lignée du père, c'est qu'il a perdu une fille d'un premier mariage n'est-ce pas ? Donc pour lui, cette petite Sophie peut venir remplacer une petite fille morte.

### Claude Branchi

Je m'excuse de vous interrompre. C'étaient les termes de la mère de Sophie. Elle a dit "Mon mari a perdu sa fille à l'âge de neuf ans" pour dire qu'il n'avait plus de relations avec cette fille aînée, mais celle-ci est toujours vivante.

### Sidney Stewart

C'est le père qui a dit "celle-ci on ne me l'enlèvera pas ?"

### Claude Branchi

C'est le père.

### Joyce Mc Dougall

Enfin, j'ai ma fille pour moi ! Ah oui, la fille aînée était traitée comme morte. Ah, c'est ça ! Je pensais que c'était une mort réelle. Bon, donc il est ravi d'avoir une petite fille pour lui et la mère est désolée d'avoir encore une fille dont elle doit s'occuper. Je crois que ce qui est mis très en évidence c'est la dévalorisation du corps féminin, la déception et la dévalorisation de cette petite fille comme si celle-ci était une saleté, un bout de quelque chose d'indésirable. Il est très intéressant que cette petite, qui fait hurler sa mère de par son sexe de fille soit constipée. On écrit très peu sur la constipation des petits bébés. J'ai vu dans les CMPP des mères qui parlent de la constipation de leurs enfants ou de

l'encoprésie et qui ne précisent absolument pas que l'enfant était constipé bébé, comme si ce n'était pas intéressant. La mère amène ça comme pour dire "non seulement c'est une fille, mais c'était une fille constipée". Evidemment comme pour les enfants insomniaques, l'insomnie doit être comprise en fonction de l'angoisse de la mère et de la relation narcissique au bébé. Si on est sûr qu'il n'y a pas de raisons médicales à l'insomnie ou à la constipation, ces troubles reflètent la communication profonde entre la mère et l'enfant. Le bébé répond et réagit tout de suite. Sophie a répondu en retenant ses selles. Elle a fait ça pour sa mère. Cela est sûr et certain. Elle a senti quelque chose, je ne sais pas quoi dans le contact avec sa mère tellement déçue et peut-être dans l'image qu'a cette mère de son propre corps et qu'elle projette sur le corps de cette toute petite fille. Le drame et le traumatisme précoce de Sophie nous ramènent aux drames successifs vécus par la mère et toutes ces filles qui étaient nées après elle. La mère dit aussi que c'est son seul problème autrement elle est parfaite : "cette fille que je n'ai pas voulu, que je méprise, est parfaite".

D'un autre côté, il est vrai que cette mère veut aimer ce bébé qui est son seul enfant mais elle projette probablement sur elle une telle image de désolation de dévalorisation, de déchéance – on ne peut pas trop savoir – tout ce que l'on sait est que la petite retient ses selles. Elle ne peut pas les donner comme fait la plupart des enfants, avec beaucoup de joie. Les petits bébés adorent pisser et chier, et les mères sont souvent très admiratives : "Oh regarde ce qu'il m'a fait !", "Oh, regarde ce qu'elle m'a fait !". L'enfant capte très vite l'affect de la mère devant tout ce qui sort de lui ou d'elle. Sophie a capté très vite que ce qui sortait d'elle la représentait comme quelque chose de dévalorisé et de dévalorisant me semble-t-il. Je pense aux petits enfants, un peu plus âgés qui n'ont aucun problème de constipation et qui, une fois séparés de leurs parents, gardent leurs selles ou deviennent constipés. J'avais une patiente qui était devenue très très constipée après une brutale absence de ses parents, quand elle avait deux ans et demi/trois ans. Elle cachait toutes ses selles, quand elle les avait, dans un petit carton. Elle s'est sentie humiliée par rapport à ses parents lorsque la bonne l'a découvert. Elle est devenue sculpteur et je crois que c'était ses premières sculptures

qu'elle gardait, là. Bien sûr, il y a deux cacas pour ne pas dire plusieurs : celui qui est un cadeau et celui qui est une arme meurtrière. Il y a celui qu'on peut garder, refuser ou donner.

Son refus précoce nous questionne par rapport à la lignée maternelle et l'impression qu'a la mère d'être rejetée par sa propre fille "Elle n'a d'yeux que pour mon mari". Vraiment la position de cette mère est très tragique. Elle a dû peut-être penser que sa mère n'avait aucun regard pour elle, qu'il n'y avait d'espoir qu'avec le père, et peut-être que c'était le petit frère qui avait tout reçu, je me demande, on veut toujours en savoir trop.

Donc Sophie parle beaucoup. C'est difficile de bien suivre le fil de ce qu'elle veut communiquer. Elle parle du pipi, d'un dessin jeté, comme si elle était une saleté. Elle se dit que tout ce qui sort d'elle va être maltraité. Elle parle là, si j'ai bien compris, de quelqu'un qui a jeté son dessin ?

#### **Claude Branchi**

Non, elle me demande si je n'ai pas jeté son dessin. D'ailleurs dans la première séance elle raconte l'histoire d'un dessin animé où un papa jetait une poupée parce qu'elle était sale.

#### **Joyce Mc Dougall**

Ah c'est ça ! Oui, oui ! Donc tout ce qui peut sortir de soi, poupée, pipi, peut être jugé comme étant sans valeur et bon à jeter. Sophie demande donc si elle n'a aucune valeur et si elle peut tout retenir. Mais elle a envie de donner et que cela soit admiré. Elle ne peut pas en être sûre. Elle écoute tout ce premier entretien figée sur sa chaise. Elle a peur et se demande "que va-t-on révéler de moi ?" "En quoi est-ce que je suis la mauvaise ?" J'ai dit "caca" et papa s'est arrêté pour qu'elle fasse son caca. Alors elle peut parler caca et donner caca à son père, dans son petit discours. Mon papa aime mon corps et tout ce qui sort de lui. Est-ce que tu es marié ? Elle veut tout de suite savoir si lui aussi va être comme son papa et accepter tout ce qui sort d'elle, comme ayant de la valeur. Mais, dit-elle, quelquefois, elle fait de très beaux cacas quand elle est seule. Oui, c'est toujours cette idée de la mère qui va dénier son existence de petit être valable si elle voit ce qui sort d'elle. On a l'impression qu'elle a été très constipée par

sa mère et que cette encoprésie est une sorte de défi lancé peut-être à sa mère. Je vais voir : "papa, arrête ! Il m'aime mon papa, il arrête le camion pour que je fasse. Maman tu vas voir". Il va y avoir des règlements de compte avec certaines images des deux parents qui sont toutes exprimées à travers le caca et le pipi. Oui et elle dit que c'est dur parce qu'il y a cette part d'elle-même qui veut retenir ses fèces pour sa mère telle qu'elle l'a compris petite enfant. Nourrisson, elle était même battue dit la mère. Etait-ce parce qu'elle a sali sa couche ? Je ne sais pas.

### **Claude Branchi**

Parce qu'elle s'exprimait. La mère disait "Je ne supportais pas ses cris".

### **Joyce Mc Dougall**

Sophie a eu peur de déplaire à sa mère dès le début, alors qu'elle était tout bébé. Elle est un peu comme un petit scientifique savant qui cherche les voies du plaisir. Elle comprend très tôt ce qui ne fait pas plaisir. Elle s'est dit : "Ce qui sort du moi ne fait pas plaisir à maman, que ça soit mes cris, mon pipi, ou mon caca". On voit qu'elle entoure les maisons qui représentent les corps de sa mère et son propre corps. Il y a toujours une fumée qui sort. Elle la décorera plus tard d'une croix. Peut-être ai-je mal compris cette tâche noire dans le premier dessin ?

### **Claude Branchi**

C'est son nom que j'ai barré, son prénom ; elle avait écrit son prénom.

### **Joyce Mc Dougall**

Ah, je pensais que c'était un parent. Ah c'est son nom qui est caché sous le noir ? Moi, je pensais ça doit être l'autre, si c'était le fameux petit frère de la mère ? J'ai inventé une histoire.

### **Claude Branchi**

Une histoire qui a son importance dans la réalité... L'oncle maternel est le seul frère de sa mère avec qui elle a une relation très chaleureuse. Il reconnaît la mère de Sophie comme mère. La mère dit non sans fierté, qu'il l'appelle en ajoutant un diminutif chaleureux par le mot "maman". Il l'appelle

toujours comme ça. C'est un homme qui doit avoir 25 ans maintenant. Il est très présent dans la réalité aussi.

### **Joyce Mc Dougall**

Ce petit frère l'appelle encore "maman", et Sophie a une relation avec ses tantes aussi ?

### **Claude Branchi**

Oui, mais j'en ai peu d'éléments. Mais elle a une relation avec cet oncle, chaleureuse mais sans plus.

### **Joyce Mc Dougall**

Il n'y a que les hommes qui comptent aux yeux de Sophie, ainsi qu'aux yeux de sa mère. Cette mère a dû compter beaucoup pour le petit frère et peut-être qu'elle était très déçue de ne pas avoir un garçon. Il était le dernier né, si j'ai bien compris ?

### **Claude Branchi**

Oui.

### **Joyce Mc Dougall**

Donc c'était un peu son bébé. Un bébé qu'elle aurait fait dans son imaginaire, avec sa mère ou avec son père. Le bébé quelle a fait avec son père est évidemment un bébé interdit. Est-ce que Sophie est quelque part un bébé inconsciemment fait avec son père donc interdit à aimer ou est-ce que c'est un bébé fait avec sa mère et aussi interdit ? Enfin, elle n'a pas le droit d'aimer cet enfant. Elle peut l'idéaliser par moments "elle est parfaite" sauf qu'elle fait caca dans la culotte et la fait hurler. C'est très triste ce clivage de cette mère concernant l'image qu'elle a d'elle. La façon dont Sophie essaie de se défendre face à cela est fascinante pour nous. Elle parle de son problème. Mais son problème est tellement complexe. Elle ne peut pas dire mon problème c'est ma maman. Elle peut seulement penser que c'est à cause d'elle que ses parents ont tous ces problèmes. C'est de sa faute si maman a un problème. C'est de sa faute si elle est née avec un sexe qui ne fallait pas. Elle est née avec des fonctions qui n'étaient pas appréciées. Elle doit se représenter comme un monstre, un enfant monstre, pour faire tout ça à sa maman qui ne peut pas non plus

beaucoup l'aider. Et il y a cette idéalisation de sa relation à son père qui semble être réciproque, où les deux donnent à la mère l'impression d'être l'exclue. La mère est toujours dans la tragédie de celle qui ne compte pas. Tout ce que dit la mère nous donne une image dévalorisée de la féminité comme si elle avait pondu une crotte en faisant Sophie. Sophie le sent aussi. Elle se dit bon je vais le faire partout comme ça elle va voir". Enfin, il y a un défi qui doit être pour elle une technique de survie. En même temps, elle paie cela très cher parce que tout le monde dit : "ah ! quelle saleté, cette fille", ce qui ne peut que confirmer son image de petite fille sans valeur.

Puis les maisons deviennent de plus en plus colorées. Il y a de plus en plus d'optimisme. Il y a des fenêtres et même une porte. On peut même y rentrer dans les deux dernières. La fumée sort de la maison. Il y a même une petite croix. Ah oui ! elle fait une maison avec beaucoup de piquants.

Je me suis demandé si elle représentait la maison mère. Peut-être est-elle en train de voir sa mère avec trop de piquants mais c'est aussi une image d'elle-même. Une image d'une petite fille avec trop de piquants qui ne peut pas être bien dans sa peau puisqu'elle n'est pas ce qu'il faut. "Tu fais la bise", dit-elle. Au moins peut-être que les papas peuvent embrasser ce petit problème merdique. Et pour la première fois, cela prend de la pâte à modeler qu'elle cache du regard puisqu'elle joue pour la première fois avec quelque chose qui peut sembler très proche de ses propres matières. Elle joue pour fabriquer quelque chose de bon, mais elle n'est pas du tout sûre qu'elle puisse encore montrer son objet. Y a-t-il un espoir que le corps, son corps de petite fille, puisse en soi être beau ? Elle n'en est pas sûre. Elle cache tout dans la boîte. Le dernier dessin est très coloré. Je crois qu'elle a beaucoup plus d'espoir de se sentir bien dans sa peau. Voilà des idées flottantes.

### **Monique Pinol-Douriez**

Est-ce qu'elle a l'espoir que ça puisse devenir beau ? Au départ de la relation avec Claude elle lui dit : "Je veux pas être là parce que tu es pas beau" et on voit quand même, en très peu de séances finalement, un retournement. Elle ne pouvait pas voir le monde beau parce que tout était mauvais à l'intérieur d'elle comme vous venez de le dire. Un espoir naît, je crois, et c'est pour

cela que justement tu souhaitais parler de ce cas ?

### **Claude Branchi**

Ce qui me semble important, c'est de reprendre ce que Sophie a dit "Je veux pas être là parce que j'ai dit que tu étais pas beau". Ces paroles ont été dites à ses parents bien entendu et la crainte sous-jacente n'est-elle pas : "Est-il possible, sans que cela soit trop dangereux pour papa et/ou pour maman que je puisse établir une relation positive au CMPP avec M. Branchi ?". Et sous la forme d'un "ballon sonde" tester, dans la relation transférentielle, ma capacité à tolérer une manifestation agressive.

A partir de cette question de Sophie sur l'investissement de la relation et compte tenu des projections massives de cette mère sur sa fille, j'ai été attentif à l'accompagnement et au soutien par Sophie de sa mère.

Au cours des premiers entretiens individuels pour la mère, Sophie est venue au CMPP en restant la durée de l'entretien dans la salle d'attente. Elle a même précisé une fois : "je sais que c'est le rendez-vous de maman et moi je reste avec mon bébé", en me montrant sa poupée.

Par ailleurs, elle a pu exprimer à quelques reprises le désir d'interrompre la séance ou de ne pas y venir au dernier moment, prétextant une grande fatigue et le formulant à sa mère comme un cadeau, pour la rassurer sur le fait que sa place n'était pas remise en cause. Sophie disait à sa mère "Je préfère rester avec toi"... "Je veux que nous rentrions à la maison".

Pendant les mois qui ont suivi, elle a soutenu sa mère dans ses changements, même physiques, par exemple au cours de ses régimes. La mère était une femme de forte corpulence. Elle pouvait quelquefois être féminine et à d'autres moments très négligée. Ce qui construisait, soutenait sa mère, étant presque la mère de sa propre mère.

### **Joyce Mc Dougall**

Par moments la mère devient aussi plus colorée, elle se sent plus appréciée en tant que femme à vos yeux, peut-être aussi.

### **Sidney Stewart**

Oui, mais il y a un moment donné, à la fin, ou le dernier dessin de maison – et je

crois que quand l'enfant, surtout la fille, fait un dessin de la maison, c'est aussi une séduction parce que ces dessins sont entre vous et elle – représente votre maison et la sienne aussi. A un moment donné, elle part pour aller voir sa mère parce qu'elle voulait la rassurer, mais elle est aussi allée se rassurer. Parce que c'était trop dangereux, finalement.

**Claude Branchi**

Ça risquait de trop chauffer.

**Sidney Stewart**

Oui, la maison et vous.

**Claude Branchi**

Oui, sûrement.

**Joyce Mc Dougall**

Qui est bénie par une croix.

**Sidney Stewart**

Nous n'en savons rien.

**Claude Branchi**

Justement, concernant ce trait entre les deux fenêtres. Il y a eu, après, un trait qui séparait le toit du reste de la maison. Si on se réfère à ce qu'elle en dit, il me semble que ce trait constituait un arrêt à une toute puissance de la porte qui la représente.

**Joyce Mc Dougall**

Elle parle de la porte qui grandit, c'est évidemment d'elle qu'elle parle. Et comme dit Sidney, si sa porte grandit, peut-être qu'il va rentrer en elle et la rendre mère. C'est une petite scène primitive qui s'ébauche là. Sa porte est encore trop petite mais...

**Monique Pinol-Douriez**

Est-ce que quelqu'un voudrait apporter des associations ?

**Danièle Dravet**

Ce qui m'a vraiment touché, c'est la capacité de cette enfant à s'agripper à la relation, à prendre appui sur la relation pour

mettre en jeu ses investissements comme elle n'avait jamais pu le faire. Elle peut enfin se dégager de quelque chose que j'ai ressenti en vous entendant comme une espèce de hantise qui planait dans la maison, à savoir : il n'y en a que pour le père. Cela a quelque chose de fantomatique, c'est vraiment une histoire qui hante la maison, ce "il n'y en a que pour le père". J'y ai pensé aussi, lorsque vous avez dit que l'on avait fait appel à la mère de la mère pour la protéger de la violence du père. A ce moment-là, au lieu de dire la mère de la mère, vous avez dit "la grand-mère de Sophie". Comme si, justement, la mère de la mère était tellement absente que cela ne pouvait être que la grand-mère de Sophie. Il y a eu là un espèce de télescopage des générations qui montrait encore plus à quel point la mère en avait que pour le père et à quel point elle était absente, etc. Dans toute cette histoire, ce qui m'a frappé, c'est la capacité de l'enfant à réinvestir avec vous l'histoire d'avoir un papa et une maman, d'être le trésor entre papa et maman, de naviguer entre l'un et l'autre. Je pense par exemple à la façon dont elle fait exister le rendez-vous entre un homme et une femme. Elle porte le message à la femme enfin, à la secrétaire, et après ça elle peut vous faire une lettre d'amour en s'assurant quand même que la mère ne va pas être très en colère. Elle a une capacité de construire ses investissements dans la relation que je trouve très étonnante.

**James Gammill**

Je crois qu'il y a peut-être un élément de ce télescopage des générations par rapport à cette porte qui devient triangulée. Elle parle de grandir et il me semble probable que les deux yeux joints sont aussi le regard du père et celui de la mère qui écoutent mieux maintenant l'enfant. Ils sont davantage branchés sur elle comme des parents normaux. Mais quand elle aura grandi, quand elle arrivera à la puberté, est-ce qu'elle va être aussi dangereuse que son grand-père avait cru que sa mère l'était ? Il y avait, me semble-t-il, l'idée que le grand-père allait tuer la mère lorsque celle-ci deviendrait adulte. On a même placé la mère ailleurs, elle a quitté la maison devant cette menace de meurtre du père. L'œdipe de cette mère a été extrêmement compliqué et j'ai l'impression qu'en fait, d'une façon ou d'une autre, elle a pu communiquer cela à sa fille.

### **Monique Pinol-Douriez**

En liaison avec ce que vient de dire James, Claude, cette horizontale dont tu nous parlais, tu la ressens comme s'il ne fallait pas que la porte grandisse au-delà ?

### **Claude Branchi**

Ma première association est que cette séparation venait mettre une limite et un lien, comme vous l'avez dit, James entre les deux fenêtres qui représentent le regard des deux parents sur elle. Quelques semaines après il y a de nombreuses plaintes de Sophie à propos du lien entre les parents sans elle (autour d'un projet de construction d'une maison).

Ses paroles étaient : "J'en ai marre, ils parlent toujours entre eux".

### **Jacques Olivier**

C'est juste pour mettre en évidence un point qui m'a paru tout à fait remarquable dans ce récit de cure. Il concerne la relation transférentielle autour de laquelle se construit cette évolution. Cela apparaissait à deux moments du récit de la cure. D'une part dans le souci de ménager la mère à propos d'une intervention. D'autre part, dans la façon dont Claude Branchi a essayé de se situer à un moment donné.

Dans la toute dernière intervention qu'il a faite pour parler de cette cure, il a proposé une image des renversements dialectiques qui s'étaient joués autour des séances.

En particulier qui de la mère ou de l'enfant, accompagne l'autre à la séance ?

Je crois qu'il y avait là quelque chose de tout à fait remarquable dans cette observation et sur laquelle on n'a pas encore mis l'accent.

Elle vivait cela avec des affects dépressifs. Pour revenir au trait : la porte était un élément qui la représentait et il y avait une limite qui faisait qu'elle ne pouvait pas tout.

### **Monique Pinol-Douriez**

Voudrais-tu dire quelque chose pour conclure ?

### **Claude Branchi**

Non, sinon révoquer la notion de construction (production graphique et modelage) à rapprocher, il me semble de la démarche de construction d'elle-même, au-delà de la belle image de petite fille modèle tout en accompagnant et soutenant la construction de sa mère.

Pause

### **Monique Pinol-Douriez**

Nous allons reprendre en écoutant le docteur Sidney Stewart, Membre de la Société Psychanalytique de Paris, Psychanalyste à Paris. Je disais ce matin que le premier contact que j'ai eu la chance d'avoir, grâce à James Gammill, s'est fait au travers de ce livre absolument bouleversant dont je vous parlais ce matin. Je me suis rendu compte par les questions que l'on m'a posées au repas, que par pudeur je n'avais pas été suffisamment claire. Il ne s'agit pas du tout d'un roman, mais d'un témoignage tout à fait personnel, je dirais d'une succession de traumatismes qui m'ont vraiment énormément bouleversée tout le long de la lecture de votre livre. Je me suis demandé comment, ayant vécu autant de choses horribles pendant votre captivité par les Japonais, comment vous pouviez encore écrire.

J'ai retenu une phrase dans votre livre : *"Même si la flamme est presque éteinte, chez ceux dont la vie est battue par toutes les tempêtes de rêve ou de réalité (et là je trouve que c'est vraiment le psychanalyste qui parle), battue par toutes les tempêtes de rêve et de réalité, de glace ou de vent, l'étincelle est toujours là prête à jaillir"*. Je trouve que ce message d'espérance est tout à fait extraordinaire. Je voudrais vous remercier d'avoir accepté de venir à Aix nous parler.

### **Sidney Stewart**

Merci Madame Pinol-Douriez. J'ai divisé ce que j'ai à dire en deux parties : d'abord je vais donner quelques réflexions sur la créativité et après je parlerai du cas qui était mentionné dans le programme que vous avez tous reçu.

## Trauma et trous de mémoire chez un chercheur scientifique

Sidney Stewart

### A. Réflexions sur la créativité

1. Beaucoup a été écrit sur la créativité en tant que sublimation sans suffisamment d'évidence pour supporter les conclusions les plus fréquemment avancées.

Depuis Freud, on a avancé l'hypothèse que la créativité est surtout une sublimation des pulsions érotiques-anales. Cette théorie semble être issue des recherches faites avec certains patients psychotiques qui, après une époque où ils jouaient avec leurs matières fécales, sont arrivés lentement à en faire des dessins. A partir de ces observations, de tels patients pouvaient être encouragés à peindre et la thérapie par l'art jouit depuis longtemps d'une certaine célébrité.

L'hypothèse de la sublimation de la pulsion anale a aussi été appliquée aux créateurs dans les champs de la musique et de l'écriture (le cas de Mozart est souvent cité pour confirmer le concept de sublimation de telles pulsions partielles comme source de la composition musicale).

Sans doute cette hypothèse comme source de contribution à la créativité n'est pas sans valeur, mais elle est néanmoins insuffisante. Par exemple, si la créativité est une sublimation des fantasmes érotiques-anaux, en faisant de la créativité une sorte de défense contre ces pulsions partielles, que se passerait-

il si le processus créatif se rompait chez un individu donné ?

Cela supposerait qu'il pourrait avoir recours à l'activité anale de l'enfance, mais on ne voit aucune trace de ce genre de régression parmi les patients qui viennent en analyse, motivés par un blocage dans leur activité créative.

2. L'acte de créer, du point de vue de l'observation clinique, semble inéluctablement imprégné de culpabilité. Cette culpabilité si souvent rattachée à l'expression créatrice peut nous faire penser à l'exhibitionnisme (on dit en anglais "*art exhibit*"), en ce que toute activité artistique a comme but, non seulement sa production, mais aussi quelque chose destiné à être montré à un public. L'exhibitionnisme, comme nous le savons, est presque exclusivement un phénomène masculin. Est-ce donc la raison pour laquelle il y a eu si peu de peintres, d'écrivains et de compositeurs féminins dans l'histoire de la créativité ? Mais encore, l'hypothèse d'un blocage total dans l'activité créatrice comme étant lié au désir coupable de vouloir s'exhiber publiquement est également insuffisante. Qui plus est, il est peu satisfaisant de proposer que l'acte de créer est tout simplement une sublimation du désir de s'exhiber, qu'il s'agisse de l'exhibition anale ou phallique.

3. En étudiant les vies des grands peintres, écrivains, compositeurs, etc., force nous est de constater que leurs vies sont aussi variées les unes des autres dans leur histoire et leur organisation névrotique, que celle du boucher, du politicien, du banquier. En fait, la plupart des créateurs ont mené des existences bourgeoises assez banales. Quelques-uns ont pu combiner leur vie créative avec d'autres professions. Rubens, par exemple, était ambassadeur. Matisse a commencé sa vie professionnelle en tant qu'avocat. Le Président Senghor du Sénégal est un poète réputé.

Ce constat nous amène à un autre mythe : celui du créateur vivant dans la plus grande misère. Cependant, la majorité des artistes qui ont été reconnus par le public, dans tous les domaines, sont devenus extrêmement riches. Nous pouvons également démasquer le mythe du créateur en tant qu'être émotionnellement instable ou homosexuel (tel Van Gogh, de Vinci, Michel-Ange ou Proust).

4. Ce qui peut nous étonner en lisant la vie des grands créateurs, c'est la productivité incessante de la plupart d'entre eux, comparable à un fleuve fertile, qui dure, bien souvent, la vie durant. Il a fallu des années avant de cataloguer toutes les compositions de Mozart. Rubens a peint des milliers de tableaux. La production de Van Gogh, même pendant l'année où il a été le plus malade, remplirait un petit musée. Donizetti a composé soixante-trois opéras. Uripèdes a écrit quatre-vingt-douze pièces de théâtre. Thomas Edison a breveté plus de mille inventions technologiques.
5. Fréquemment l'activité créatrice a l'air d'être un processus réparateur ambivalent. Le père de Mozart désirait ardemment exhiber la brillance de son fils, à un tel point qu'on serait tenté de croire que l'œuvre de Mozart représente aussi la réparation de l'échec de son père en tant que musicien. Le père de Picasso était un peintre médiocre qui produisait des centaines de petites cartes, style "corrida", pour touristes. Aussi il montrait une joie extrême devant le talent précoce de son fils quand celui-ci était enfant. Picasso parlait souvent de son

attachement à son père, mais en même temps, il semble avoir renié cette identité car, jeune adulte, il prit le nom de sa mère et laissa tomber celui de son père. Pour s'expliquer, Picasso avançait que Ruiz (le nom du père) était trop banal pour un peintre, mais nous sommes tentés de croire qu'aux yeux du jeune Picasso, c'était son père qui était trop banal. En fait, maints génies sont les fils de pères créateurs médiocres.

6. En gardant une certaine naïveté et innocence enfantine dans leur production artistique, beaucoup de génies novateurs semblent ainsi avoir pu éviter la culpabilité si fréquemment associée à la créativité. Nous apercevons dans les collages de Matisse, l'exubérance de Picasso, la peinture de Dubuffet et les aquarelles de Klee, une liberté qu'il est difficile pour beaucoup d'artistes d'atteindre. Pouvoir se donner librement sans se soucier des critiques des "objets internes", est une liberté à laquelle peu de nous ont accès sans payer le prix de la culpabilité.

En quoi consiste cette culpabilité qui peut si profondément paralyser l'activité et la pensée créatrices ? Contrairement à ce que croient la plupart des non-créateurs, les personnes possédant de grands talents sont innombrables. De ce point de vue il est intéressant de parler, par exemple, avec des peintres ou des écrivains qui se croyaient uniques puisqu'élevés dans des petits villages. Ils ont découvert, en arrivant dans les métropoles et en s'inscrivant aux cours des beaux arts ou de littérature, qu'ils étaient entourés par des gens talentueux. Beaucoup se souviennent toute leur vie de la dépression et du choc que cette découverte a provoqués chez eux. Si nous nous amusons à multiplier le nombre de créateurs de talent qui sortent d'une école avec celui des autres écoles semblables dans le monde entier, nous arrivons facilement à un chiffre de plusieurs milliers. Qu'arrive-t-il à ces milliers de créateurs potentiels entre l'âge de dix-huit et trente ans ? Où est passé leur talent ? La Société toute entière ne se prive-t-elle pas de quelque chose en laissant se perdre ce talent ?

Et quel est le rôle de la culpabilité là-dedans ? Je ne prétends pas apporter une réponse adéquate à cette question, mais

je voudrais l'approcher sous un autre angle.

Une œuvre créative (particulièrement en ce qui concerne l'art plastique) est souvent soumise à des interprétations de la manière même qui permet l'interprétation d'un rêve. Cependant, comme l'analyse des rêves, l'œuvre créative s'ouvre souvent, à l'analyse sauvage. En fait, bien souvent nous apprenons plus sur l'interprète que sur l'objet créé.

Il est fréquemment dit que la première étude faite par Freud sur le créateur et sa créativité fut sa monographie sur Léonard de Vinci (1910), mais en fait, sa toute première exploration psychanalytique de la créativité se trouve dans son étude de Hamlet. Ayant commencé ses réflexions dans ses lettres à Wilhelm Fliess (1887-1902), il les développera plus à fond dans le chapitre cinq de *L'Interprétation des Rêves* (1900). Dans cette étude, Freud souligne l'importance des thèmes œdipiens dans la pièce. Il note que Shakespeare écrit Hamlet peu de temps après la mort de son jeune fils, Hamnet et de son propre père, John.

La monographie de Freud sur Léonard de Vinci est une exploration psychanalytique prototypique de l'artiste et de la créativité. Freud analyse le récit autobiographique de Léonard de Vinci expliquant son fantasme d'être becqueté sur les lèvres par un oiseau alors qu'il était enfant, et il montre comment la compréhension de ce fantasme aide à lier plusieurs aspects apparemment divers de la vie de Léonard de Vinci. Freud développe dès lors la théorie d'une relation possible entre ce fantasme et les sourires énigmatiques, inoubliables, de ses portraits de la Joconde, Ste Anne et la Vierge Marie. Il procède ensuite à l'interprétation de ces particularités picturales comme étant la représentation visuelle qu'a pu faire le petit Léonard, enfant illégitime, adopté à cinq ans, en fonction de sa relation à ses deux mères : Catarina, sa mère biologique et Donna, sa mère adoptive. Freud propose que les deux femmes ont été inconsciemment assimilées l'une à l'autre dans l'esprit de Vinci.

La monographie sur Léonard de Vinci est un accomplissement psychanalytique important, mais il reste vrai que peu de

créateurs et de critiques d'art se trouvent en accord avec les interprétations et conclusions avancées par Freud. (Parmi les historiens de l'art qui ont le plus critiqué cette monographie se trouvent Ernst Gombrich (1954), Meyer Schapiro (1956), Kurt Eissler et Léo Steinbach)...

*Ce qui me semble être la contribution la plus marquante de cette œuvre est l'insistance de Freud sur le fait que les expériences traumatiques du passé peuvent trouver une expression qui se répète dans la créativité artistique.* Freud s'appuie massivement sur l'idée de maîtrise qu'il avait développée dans ses premières investigations sur la signification des symptômes et des rêves. Cette idée devint une des composantes majeures de son concept de la *compulsion de répétition*, tel qu'il l'a développé dans "*L'Au-delà du Principe du Plaisir*" (1920). Freud propose que l'acte de créer, chez les individus créatifs, peut faire partie intégrante du processus de deuil (comme dans l'étude qu'il a faite de Hamlet).

Nous pouvons mettre en question cette hypothèse en ceci : les processus de maîtrise et de deuil produisent un changement intra-psychique, tandis que l'acte de créer donne naissance à un changement manifeste dans le monde externe. Les deux processus, bien qu'ayant certaines similitudes, sont néanmoins différents. L'un agit sur le monde de la réalité interne, l'autre met sur la scène du réel des actes ou des objets qui sont à offrir à un public potentiel.

## B. Le rêve et la créativité

Dans son étude "*Le Moïse de Michel-Ange*" (1914), Freud introduit des analogies entre le rêve et l'œuvre d'art, et parallèlement entre l'interprétation des rêves et les appréciations de l'art. Ici je me trouve étroitement en accord avec le concept proposé par Freud.

En observant non seulement les créations plastiques, musicales, littéraires, mais aussi celles relevant du champ scientifique, on peut noter que les représentations psychiques, les restes diurnes, la condensation et la révision secondaire, jouent aussi un rôle important. (Nous pensons ici à Archimède, sautant de son

bain en hurlant "Euréka !"). D'autres inventeurs célèbres, comme par exemple Edison, ont avoué que des éléments essentiels de leurs inventions se sont révélés pendant leur sommeil, après une longue journée de travail et face à un arrêt dans leur processus de découverte.

En parlant du processus onirique, Freud remarque que l'acte de rêver est en essence une façon de *penser* par le truchement des représentations visuelles. Il considère le rêve comme étant une forme de pensée "primitive". Ainsi l'artiste, l'écrivain et l'inventeur, tout comme le rêveur, semblent avoir une capacité intarissable de représenter leurs affects et idées, concrètes ou abstraites, de façon visuelle.

En réfléchissant, nous pouvons dire que le rêve est une forme de communication curieuse. Cependant, *dans le domaine du créatif, il s'agit d'une forme de communication avec un public anonyme, une présence plus qu'un objet spécifique. Le créateur ne se voit pas en train de "communiquer" quelque chose à quelqu'un, pas plus que nous pouvons dire que le rêve est un message. Quant au public qui reçoit l'œuvre créative, il est ému par, il s'identifie avec, ou il essaie de comprendre et décoder la signification de l'œuvre qui lui est offerte. En un sens, l'individu introjecte l'essence de l'œuvre créée ou bien il essaie de se projeter dans la vision de l'autre, et il devient ainsi une partie intégrante de l'objet créé, voire même du processus créatif lui-même.*

Avec le passage des siècles, une œuvre d'art ne change pas de forme. Il n'y a que l'observateur qui change, et qui, d'une époque à l'autre, réinterprète les significations de l'œuvre avec les yeux de son époque. J'ai souvent souri en lisant les critiques d'un tableau d'Ingres faites par certains, car avec leur connaissance de l'anatomie, ils étaient choqués de découvrir que le peintre avait ajouté *deux vertèbres de plus* dans le dos d'une des femmes de son célèbre "Harem". Mais pourquoi pas ? Au-delà de sa représentation visuelle, une œuvre d'art est toujours une abstraction qui recèle des significations conscientes et inconscientes. De l'époque des dessins des hommes des cavernes à nos jours, l'art a appris à l'homme à voir différemment, à ressentir autrement, enfin à concevoir d'un œil nouveau le monde externe comme, par ailleurs, le monde interne.

*L'acte créatif vient au monde dans cet espace d'ombre intermédiaire qui existe*

*entre le soi et le non-soi. Ainsi, il nous fait penser à l'objet transitionnel, suivant le concept winnicottien. L'objet transitionnel est créé ou inventé pour pallier un manque. L'innovateur à son tour crée, et continue à créer sans cesse ; or ce n'est pas l'objet conçu qui lui importe, mais l'acte même de créer.*

### C. Trauma et créativité

On peut affirmer que la découverte même de la psychanalyse et les toutes premières théories de la psychopathologie sont intimement liées au concept de trauma. En effet, la première théorie de la cure psychanalytique porta sur l'abréaction de l'expérience traumatique jusqu'alors refoulée.

La révélation que les soi-disant souvenirs de séduction infantile étaient en fait des fantasmes, constitua l'idée révolutionnaire qui conduisit à la détection de la sexualité infantile et au développement de la théorie du complexe d'Oedipe.

Mais cela mena à une autre étape encore, aussi importante pour la psychanalyse : à savoir que si les patients pouvaient remonter le cours de leurs symptômes jusqu'à ces traumas fictifs qu'ils avaient eux-mêmes inventés de toutes pièces, sous le coup du fantasme, alors la conclusion logique en était que la réalité psychique était au moins aussi importante ou prévalait même sur la réalité externe.

Freud accordait une importance considérable à ces deux aspects de la réalité : la réalité psychique distinguée de la réalité factuelle. En 1937 (p. 224), il s'exprima de façon explicite pour affirmer que les causes de la maladie mentale étaient soit constitutionnelles, soit traumatiques.

Freud campa, sa vie durant, sur ces positions quant à ces deux modèles de trauma psychique. Dans l'histoire de la psychanalyse le point de vue économique de la métapsychologie dans sa totalité, illustre une tentative pour coordonner ces deux facteurs.

Aujourd'hui, je me laisserai aller à observer que la seule réalité distinguable en matière de psychanalyse est la réalité psychique et que le concept de réalité psychique est au centre même de toute la psychanalyse, dans ses dimensions aussi bien cliniques que théoriques.

Nous avons fait beaucoup de chemin depuis les affirmations de Freud en 1920 sur le pare-excitation et le "bouclier protecteur" que pouvaient déborder des phénomènes d'excitation provenant du monde extérieur, produisant ainsi un choc traumatique. Le concept de "bouclier protecteur" ou de "stimulus barrier" devint obsolète après la deuxième Topique et l'utilisation du terme de "Moi".

En 1926, dans *"Inhibition, Symptôme et Angoisse"* (p. 81), Freud avait élargi sa vision du trauma jusqu'à pouvoir affirmer : "L'essence même d'une situation traumatique consiste en une expérience d'impuissance du Moi confronté à une accumulation d'excitations d'origine externe ou interne". La reconstruction du trauma fut la pierre de touche de ses premiers travaux cliniques et il la considéra comme étant l'effet thérapeutique fondamental de la cure qu'il proposait. Les dernières considérations de Freud au sujet du trauma furent exprimées dans *"Moïse et le monothéisme"* publié en 1939, l'année de sa mort.

Après la Première Guerre mondiale Freud porta son attention sur le trauma de masse. Dans ses *"Leçons d'introduction à la Psychanalyse"* (1917), il souligna la disparité entre la névrose induite par le trauma et la névrose ordinaire et se concentra sur la répétition de la situation traumatique et l'effort apparent pour dominer les événements traumatiques sous-tendant les névroses traumatiques.

Par la suite dans *"Le Moi et le Ça"* (1923), Freud remarqua de façon pertinente : "Quand le Moi se trouve dans une situation qui implique un véritable et excessif danger... il se voit privé de toute force et se laisse mourir" (p. 58).

Je reviendrai plus loin sur ce point en évoquant les cas des victimes des camps de concentration. En luttant contre des états traumatiques à l'âge adulte, le Moi conscient s'analysant reste en place et continue à fonctionner. Les adultes sont rarement capables d'une régression aussi totale, que ce soit dans la forme ou dans la nature de leurs affects, ou dans le reste de leur fonctionnement psychique, qui leur permettrait de subir ou de faire l'expérience de l'état psychique qui accompagne le trauma infantile.

Afin de tenter de préserver l'idée centrale de trauma, les psychanalystes ont eu recours à des concepts tels que trauma "de tension", trauma "de stress", ou de trauma "de

saturation", pour expliquer comment une réorganisation psychique traumatique s'était produite alors qu'on ne pouvait retrouver un trauma de choc initial. Il nous faut cependant nous rappeler constamment que le concept de trauma freudien est la "détresse" ou l'incapacité ou l'impuissance du sujet à y répondre. Détresse physique si le danger est d'ordre physiologique, et détresse psychique si le danger s'origine dans des sources instinctuelles (Freud, 1926, p. 166).

Je vais maintenant introduire un petit fragment d'une histoire d'un cas qui démontre, je l'espère, un type d'adaptation défensive à des expériences traumatiques passées à l'âge adulte.

Tout se passa de la façon suivante. Le Docteur Esther me téléphona au cours du printemps 74. Je ne l'avais jamais rencontrée, et je n'avais lu aucun de ses livres ni aucun de ses articles. Elle était une scientifique très connue et son nom apparaissait de temps en temps dans les médias. Elle dirigeait un laboratoire célèbre spécialisé dans la recherche sur le cancer et, du fait de sa notoriété, elle était très sollicitée comme intervenante dans des congrès ou pour écrire des articles sur des sujets scientifiques, à travers le monde entier.

A l'heure de son rendez-vous, j'ouvris la porte à une charmante et jolie femme, petite, de quarante-cinq ans environ qui ressemblait davantage à une mère active et pratique d'une famille nombreuse, qu'à une chercheuse de renom.

Cependant, très vite, elle montra la détermination qui était la sienne, dans l'approche de la vie, en me disant qu'elle nourrissait avec enthousiasme depuis de longues années, le projet d'entreprendre une psychanalyse, mais qu'elle ne serait pas prête à la commencer avant le mois de janvier suivant, car elle allait payer le dernier versement pour l'achat de son appartement en novembre. La raison pour laquelle elle avait pris rendez-vous était de s'assurer de ma possibilité de lui réserver une place pour la date en question. Elle affirma qu'elle était prête à attendre plus longtemps s'il le fallait, mais que c'était important pour elle de faire son analyse avec moi.

Comme je ne me considérais pas comme étant très connu sur le marché, je fus naturellement intrigué par les raisons de son choix. Esther me dit alors qu'elle avait lu un article que j'avais écrit et où j'évoquai certaines expériences qui avaient été miennes

au cours de mes années de camp de concentration.

"Cela m'a fait plaisir d'apprendre qu'il existait en France un psychanalyste qui n'était ni Français, ni juif, et qui avait été un des rares survivants d'un camp de concentration".

"Non juif ?" questionnai-je.

Esther me tendit alors son bras gauche et je pus voir le numéro qui avait été tatoué au cours de son propre séjour dans un camp de concentration.

"J'ai même mon numéro inscrit sur une petite plaque de bronze que j'ai fixée au dessus de la sonnerie de ma porte d'entrée", dit-elle. C'est devenu, voyez-vous, une partie de mon identité. Je suis juive, bien que ma famille ne fût pas pratiquante et je ne crois pas en Dieu moi-même. Mais j'ai perdu toute ma famille et j'ai été moi-même à deux doigts de la mort parce que je suis juive. C'est là quelque chose que je veux analyser, que je dois comprendre, et je pense que je serai plus libre dans cette entreprise avec quelqu'un de non-juif. Je veux aussi quelqu'un qui est bilingue car j'aime passer à l'anglais et à utiliser des mots anglais à l'occasion.

Esther en vint à me révéler la principale raison de sa démarche et de sa demande d'analyse. Elle était effrayée à l'idée de perdre la mémoire. Chaque année son cas s'aggravait. Elle était incapable de travailler sans utiliser plusieurs minuscules carnets fixés à ses vêtements. L'un d'eux était même fixé à son poignet par un élastique. Ces troubles de la mémoire faisaient de sa vie un enfer. Elle se demandait si elle n'était pas en train de perdre totalement la mémoire. C'était en effet un symptôme douloureux et débilitant, spécialement pour quelqu'un dont le métier était la recherche scientifique.

Nous, psychanalystes, savons bien qu'un matériel conscient, mais lié à des défenses très fortes constitue la presque totalité de la symptomatologie à laquelle nous avons à faire. Dans presque tout notre travail portant sur des problèmes de caractère, les pulsions et les conflits refoulés ne sont pas exactement inconscients.

Esther était célibataire. Mais elle me l'expliqua avec bonne humeur : "Je ne me considère pas comme une vieille fille pour autant ! J'ai toujours eu un amant et je prends plaisir à ma vie sexuelle. Mais je n'ai jamais vraiment désiré me marier et avoir des enfants". Elle rit. "J'espère que la

psychanalyse ne va pas changer cette disposition-là !".

Avant même que commençât notre travail analytique, Esther m'entretint des événements tragiques de sa vie. Ses parents étaient des juifs polonais qui s'étaient établis à Strasbourg. Son père travaillait comme bijoutier-horloger. Dans une fratrie de deux filles, elle était l'aînée de deux ans de sa petite sœur. Elle était âgée de dix ans lorsqu'un matin d'hiver, des soldats nazis enfoncèrent la porte de leur appartement. Ils précipitèrent son père dans la mort depuis une fenêtre du cinquième étage. Avec sa mère et sa petite sœur, Esther fut jetée dans un wagon à bestiaux pour commencer le long voyage vers l'Allemagne et les années de camp de concentration.

Au cours des premières séances de son analyse, je fus frappé par ce qui semblait une excellente mémoire, quant aux différents déplacements d'un camp à un autre, quant aux tentatives désespérées de sa mère de garder ensemble les trois membres de la famille, quant aux détails de la terrible peur qui la rongait, quant à la cruauté de leurs bourreaux et aux affres de la faim.

Mais ce que j'essayais d'entendre au cours de ces deux premières années d'analyse, ce n'était pas ce dont Esther se souvenait, mais plutôt les moments où l'acuité de sa mémoire semblait occulter d'autres souvenirs plus douloureux encore. Non pas qu'il s'agît là de souvenirs-écrans au sens que Freud a donné à ce terme, mais je sentais que leur intensité même occultait des faits trop insupportables pour affleurer en souvenirs qui menaçaient à tout moment d'émerger à la conscience et de déborder.

Au cours de cette période, Esther maigrit considérablement ; elle devint de plus en plus irritable et coléreuse avec ses collègues de travail et ne fit pas de progrès dans son travail de recherche. De plus, ses troubles de mémoire empirèrent. Elle était à présent convaincue que son choix d'analyste avait été désastreux, le pire qu'elle eût pu faire. Son analyste se mit lui-même à déprimer et tendait à lui donner raison sur ce point.

Vers cette époque, je me réveillai une nuit après avoir fait un rêve qui découvrait des fragments d'un incident réel survenu lors de mon propre séjour dans les camps de concentration. L'incident se déroula comme suit. Nous étions en Mandchourie, au cœur de l'hiver. Cet hiver-là, des centaines de prisonniers moururent de diarrhée et de dysenterie. Nous étions à moitié gelés et

nous mourions de faim. Je pouvais à peine marcher à cause des vertiges occasionnés par la faim qui me tenaillait. Un soir on nous donna notre maigre ration de nourriture : une petite poignée de riz tiédasse, pleine d'asticots. Un homme, mon voisin, reçut sa ration dans une vieille boîte en fer-blanc rouillée, puis retomba sur son grabat, trop faible même pour manger. Un autre homme qui avait été son meilleur ami, se mit alors à ramper vers lui. Les yeux du mourant étaient grands ouverts. Il était encore conscient. Son ami s'assit tous près de lui, puis attendit qu'il mourût. Après un moment, il ne put attendre plus longtemps, il se pencha, décrocha les doigts de l'agonisant de la boîte de fer-blanc. Il engloutit la minuscule portion de riz puis s'en alla, toujours en rampant. Pas une seconde le mourant ne quitta du regard le visage de son ami. Nombre d'entre nous avaient regardé la scène sans protester. Nous étions réduits à cela. Nous ressentions de la honte et nous enviions en même temps, à l'autre homme, le supplément de nourriture qu'il s'était approprié.

Naturellement il y eut beaucoup plus d'occasions où prévalurent au contraire chez les prisonniers le sacrifice de soi et l'aide à autrui ; autrement personne n'aurait survécu. Cependant, le seul fait de survie, alors que tant d'autres ont péri, suscite très souvent de profonds sentiments de culpabilité, et il y a toujours des sentiments de culpabilité qu'on occulte.

Mais pourquoi suis-je en train de vous raconter cette histoire ? Simplement pour dire que personne, homme ou femme, ne pouvait sortir vivant des pires camps japonais ou nazis sans emporter des souvenirs sous-tendus de culpabilité ? Non ! Il ne s'agit pas de cela. Ce que je voudrais démontrer c'est qu'il existe des occasions où, en tant qu'analystes, nous laissons de côté nos méthodes psychanalytiques traditionnelles, parce que, intuitivement, nous repérons un besoin inexplicable chez le patient. Pour des raisons de contre-transfert évidentes, je réfléchis pendant quelques jours sur le fait de jeter dans le flux de l'analyse de ma patiente une histoire extirpée de ma propre expérience. Un tel acting-out englobe toujours quelques éléments d'un désir de séduire le patient et peut faire plus de mal que de bien. Néanmoins, mon histoire suscita chez Esther une explosion de souvenirs qu'elle avait jusqu'alors désespérément essayé d'occulter. Sa peur de

se souvenir était en train de détruire sa mémoire.

A la fin, elle put se rappeler qu'elle s'était subrepticement glissée hors de sa propre place dans la file en marche, laissant ainsi sa sœur prendre sa place, ce qui fit que sa sœur et sa mère marchèrent côte à côte vers la chambre à gaz, la laissant derrière et vivante. Ce souvenir-là fit finalement sauter la digue et laissa déferler tout ce qu'elle avait essayé de refouler.

Ce fut un moment douloureux parmi beaucoup d'autres. Lorsque nous fûmes en mesure d'analyser sa culpabilité quant à la mort de sa mère et de sa sœur, il nous fut possible de dégager d'autres souvenirs ensevelis. Elle fut par la suite à même de revivre son envie d'enfant pour la grossesse de sa mère et sa jalousie à l'égard de sa petite sœur.

"Le jour où ma mère disparut, je me souviens que j'ai pensé ceci : maintenant personne ne saura qui je suis".

"Oui, dis-je, une partie de vous était perdue. Tout se passa comme si vous aviez perdu votre enfance".

Elle éclata en sanglots interminables. "Oui, une partie de moi-même mourut". Ce fut un moment difficile de la séance. "J'avais le sentiment que personne ne m'aimerait jamais plus".

A partir de là l'analyse fut à même de parcourir un espace jusqu'alors vierge. Les difficultés pour survivre, au camp, n'avaient laissé ni d'espace ni de temps pour le deuil. En général, on traverse le deuil en récupérant, en consolidant, en transformant, le sens de la relation avec la ou les personnes perdues, et non en les abandonnant. L'état traumatique n'avait permis aucune réflexion et aucune verbalisation. Dans le processus de deuil qui s'instaurait à présent, Esther s'acharna à retrouver son enfance dans le travail analytique. La lente reconstruction au sein du cadre analytique ajoutée à la relation transfert-contre-transfert l'aida à réintégrer certaines conceptions dissociées et altérées d'elle-même.

Presqu'invariablement de telles tentatives de refoulement dans les cas de trauma de l'adulte sont vouées à l'échec. Le Moi intact n'a pas la possibilité de maintenir le refoulement. Quand celui-ci défaille, le Moi a recours à d'autres moyens de défense dans le but de maîtriser la menace. C'est dans ces cas-là que nous découvrons la nécessité de repérer le trauma sous une forme de

répétition-compulsion. D'après ce que m'a appris l'expérience, si l'analyse du trauma de l'adulte est abordée correctement, il reste, cependant, une incorporation du trauma résiduel au sein de la structure du caractère. Celle-ci conduit, sur un mode d'adaptation, à une consolidation plus stable du caractère.

En examinant la défaillance des défenses du Docteur Esther, devons-nous nous demander la cause de cette défaillance ? Elles défont quant à leur objectif de défense parce qu'elles se manifestent dans l'après-coup, comme une réaction tardive. C'est cette défense tardive, la nécessité de se mesurer au fait accompli, qui donne au trauma sa potentialité pathogène.

Cet aspect essentiel explique sans doute la grande différence entre les névroses nées de la guerre ou de l'expérience du combat et les conséquences d'expériences traumatiques infantiles. Je ne m'étendrai pas davantage ici sur ce sujet, sauf à dire que mon observation personnelle de dépressions à l'allure de psychose, au combat, m'a fait conclure que de telles défaillances ont lieu dans l'anticipation d'un événement et jamais au cours ou après cet événement. Par exemple, quand le mot était donné qu'un bataillon devait aller sur la ligne de front, de telles ruptures, à chaque fois, se produisaient en anticipation de l'événement et jamais au cours ou après celui-ci. Aussi, quand on apprenait que le bataillon allait s'engager sur la ligne de front, au bout de quelques heures, on pouvait noter ces phénomènes-là. La peur déferlante anticipant l'événement lui-même, entraînait le processus destructeur de dépersonnalisation. C'est cette disparité-là qui m'a amené à m'interroger pour savoir si ces névrotiques ne devaient pas être classés sous la même rubrique que celle des névroses traumatiques. Mais là encore, nous devons postuler qu'une telle vulnérabilité à une telle défaillance peut résulter d'un trauma psychique ancien, qui, jusqu'alors ne s'était pas manifesté sur un mode pathogène évident.

J'ai voulu ne citer qu'un fragment succinct de la difficile analyse du Docteur Esther qui se déroula pendant plusieurs années. Il me suffit d'ajouter qu'elle recouvra une excellente mémoire et a depuis, recueilli des lauriers considérables pour son travail en matière de recherche scientifique.

Dans certains cas où l'événement traumatique a été refoulé ou, le plus souvent, forclos de la conscience et, par là-

même, isolé du reste de la structure de la personnalité, il nous arrive de trouver des trous de mémoire, des silences... pleins de clameurs, des rêves isolés, sans association aucune, ou même des ruptures délirantes d'avec la réalité.

Quelques individus parviennent à transformer un événement subi passivement en quelque chose d'actif, afin de contrôler l'expérience traumatique passée en l'infligeant à d'autres individus sans défense. De telles solutions à une douleur psychique insupportable, par le biais de l'identification projective où le rôle qui était antérieurement le sien, celui d'un enfant abandonné et sans défense, est prêté à autrui, s'expriment en un comportement incompréhensible, agressif, intensifiant ainsi ses modèles sado-masochistes préexistants.

Freud (1926, p. 216) nous le rappelle en ces termes : "...Les reconstructions [...] de telles expériences oubliées de l'enfance ont toujours un effet important, qu'elles autorisent ou non une confirmation objective".

Cependant reconstructions et interprétations ne gommant pas nécessairement le refoulement, et ne défont pas les résistances. Elles situent le contexte dans le cadre duquel le rappel des souvenirs devient possible. Les interprétations reconstructives nous aident à établir une unité de contexte. Le rappel de souvenirs refoulés ne peut survenir que lorsque le Moi est prêt à supporter la souffrance causée par les effets étouffés ou gelés associés à la mémoire. Malheureusement, cela ne se passe pas toujours ainsi.

Freud assure (1926) que le seul facteur déterminant de conséquences psychologiques est l'évaluation subjective du danger par le patient et que son estimation, fondée ou non, n'a aucune importance pour le résultat de la cure.

Breuer et Freud (1895) parvinrent à la conclusion que ce n'était pas l'expérience en elle-même qui produisait l'effet traumatique, mais sa résurgence en tant que souvenir après que le sujet eut atteint sa maturité sexuelle (p. 164).

Avec les victimes de l'Holocauste, ce fut essentiellement le mécanisme du déni qui rendit possible l'adaptation à des conditions extrêmement traumatisantes. Freud (1927) considère le déni comme une défense qui "rend possible à un système fonctionnant selon le principe de plaisir de se dégager des stimuli du réel".

## Discussion

### Monique Pinol-Douriez

Il y a déjà beaucoup de données avec cette double expérience si riche. Je pense que là aussi nous sommes envahis par beaucoup d'émotion et par de nombreuses pensées suscitées par ce que vous nous avez dit de votre travail avec le docteur Esther. Il me semble que vous avez un peu tû votre part de création : comment un tel deuil a-t-il pu être élaboré jusqu'à ce point dans la relation avec vous alors que la culpabilité psychique rejoignait un acte ? On comprend que cette analyse ait duré des années. Mais aussi que d'engagement de votre part ! Je crois qu'après le recueillement nécessaire à cette écoute, Joyce Mc Dougall, James Gammill et vous-même allez pouvoir discuter.

### James Gammill

Comme Monique l'a dit, on est très ému par l'histoire de cette femme qui a pu pendant un certain temps, faire face à cet événement par sa sublimation, en étant créative, en s'occupant des gens dont elle craignait qu'ils soient condamnés à la mort, c'est-à-dire en se consacrant à la recherche dans le domaine du cancer avec le désir très fort de sauver les gens.

J'imagine que ces gens ont pu être par la suite reliés à sa sœur, à sa mère et à son père. Ce qui me frappe dans ce que tu as montré par rapport à ce que j'ai pu constater en cas de traumatisme et dans la mesure où cela peut pousser les gens à se récupérer narcissiquement pour engager un travail créateur, c'est un manque de référence à la scène primitive. J'ai déjà parlé ce matin de ces chapitres inachevés et non incorporés dans le livre de Kafka. Il y avait un chapitre

intitulé "la visite chez ma mère". Il devait y aller avant son anniversaire sans savoir pourquoi. Il me semble presque sûr, dans la suite du chapitre inachevé, qu'il y avait là l'idée qu'il fallait y aller avant sa mort. Dans le chapitre inachevé "le rêve", il se promène et se glisse dans un cimetière.

Il y avait là un tertre et sur ce tertre funéraire il y avait des drapeaux et des étoffes qui se battaient furieusement les uns contre les autres. Il était sûr qu'il y avait un porte-drapeau dessous et qu'il ne pouvait pas le voir. On voit là une représentation de la scène primitive sous une forme symbolique mise en scène juste au-dessus du lieu de l'enterrement et de la mort. Plusieurs auteurs, dont Hanna Segal, par exemple, ont parlé de l'importance, pour l'acte créateur, que le créateur puisse faire face à l'idée de la mort. Joyce a évoqué Picasso. Dans le tableau de 1901 sur l'enterrement de Casageras (son proche ami et camarade catalan qui s'est suicidé à la suite d'une déception amoureuse), la scène terrestre montre le deuil, un groupe de personnes autour du mort. Or la partie supérieure du tableau montre au centre une maternité douloureuse et des femmes nues, et encore plus haut le mort qui tient dans ses bras une femme nue. Casagenas est encore le personnage principal dans la toile de 1905, "La Vie", qui reprend les thèmes de la scène primitive et de la créativité (la femme qui tient un bébé), le tout avec une certaine coloration tragique, qui me suggère un travail de deuil qui permet la réparation, la remise en vie psychique de Casagemas — ami proche mais sans doute aussi double narcissique de Picasso.

Il me semble que l'on a un peu négligé l'œuvre de Mélanie Klein avant 1946. Après

1946 on ne parle que d'identification projective tandis que dans ses articles des années 30 et de 45 "Les situations d'angoisse par rapport à la position dépressive", le complexe d'œdipe, elle signale que chaque perte est une réactivation des pertes précédentes. Comme j'ai essayé de le détailler au Congrès de Lebovici, à Paris, en 1979, la première grande page tournée est très liée avec la perte du sein psychiquement vécue souvent comme la mort du sein et celle des soins corporels qui s'étendent sur plus de temps avant que l'enfant doive renoncer à cette relation qui implique aussi l'investissement de tout son corps. Lorsque cela est accompagné d'une façon adéquate par la rêverie maternelle, l'investissement du corps implique toujours l'investissement de son psychisme et la valorisation de son développement. Mais aussi l'importance de la scène primitive.

Par les mécanismes d'identifications projectives et d'incorporations massives, l'enfant peut croire qu'il est dans la scène primitive. Il est soit dans le pénis du père, soit dans le vagin de la mère.

Mais il arrive un moment où normalement il doit renoncer à cette illusion et accepter qu'il y ait une séparation. Il y a quelque chose à laquelle il ne peut pas participer en fait. Cela suscite entre autre, comme tous les moments de deuil, des souhaits de mort contre les objets. Bien sûr il y a des moments où l'enfant échappe à cela, mais il paie toujours un prix. On peut évoquer Proust à ce propos.

Dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, il est toujours hanté par ce tintement de la clochette, lorsque ses parents disent au-revoir à Swan comme vous le savez, il a réussi quand même à récupérer sa mère en l'obligeant, par son angoisse, à revenir et à lui donner le fameux baiser du soir vécu comme si vital pour lui. De plus, grâce à l'attitude inattendue de son père, sa mère a passé la nuit dans sa chambre. Mais à ce moment là, et à partir de ce moment là de triomphe sur la frustration, il y a quelque chose d'abîmé dans l'image de sa mère ("... je venais ... de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc"). Donc, c'est la fin du "...beau visage de ma mère [qui] brillait encore de jeunesse ce soir-là...". Quelque chose de ce drame est rejoué dans *Albertine disparue* (La prisonnière). On y trouve, avec le suicide, la mort d'Albertine, ce raté à accepter la séparation par rapport à la scène

primitive. Il me semble que les ronds dont parle Claude Branchi avaient beaucoup à voir par rapport au soleil qui représente souvent le père, le pénis du père. Cette enfant a découpé ce rond de jaune qu'elle a pris avec elle. Le soleil, outre la représentation de la puissance paternelle peut aussi représenter la capacité qu'ont les yeux de la mère à regarder avec chaleur le visage de son enfant et de réfléchir à ça en elle-même. Alors quand Bergotte, toute proche de la mort, va à l'exposition des tableaux de Vermeer et voit "*La vue de Delft*", ce qu'il regrette le plus c'est de ne pas avoir pu mettre "la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune" dans ses derniers écrits "trop secs". Je crois que Bergotte est le porte-parole de Proust qui n'a pas pu donner toute sa dimension à l'image de sa mère qu'il cherchait à travers toute son œuvre en élaborant des fantasmes impressionnants. Mais il y a un aspect tragique dans ses phrases trop sèches de ces derniers livres ce qui correspondrait au "petit pan de mur jaune" si vitalisant dans la rue de Delft.

Je dis tout cela pour souligner simplement qu'il me semble que *le travail autour du deuil par rapport à la scène primitive me semble central par rapport à l'œuvre et à la créativité*. Mais je n'ai pas fait comme Sidney beaucoup d'études sur la vie des grands créateurs. Je n'exprime ici qu'un point de vue qui pourra être discuté par mes amis de très longue date.

Le tintement de la clochette, qui condense toute la complexité de la frustration du triomphe sur la scène primitive devient un souvenir dont le narrateur est le prisonnier : "... Je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi" et "cet instant tenait encore à moi...". Or il me semble que le souvenir finalement traumatique a poussé le narrateur (Proust) à descendre, à redescendre toujours "plus profondément" en lui-même pour explorer les grands mystères du Temps et de la Mémoire. Sous un autre angle on peut considérer l'œuvre de Proust comme un immense travail de deuil, jamais terminé. On ressent dans les dernières pages le vécu tragique d'un certain défaut d'intériorisation de ses expériences à travers le temps, de ne pas se sentir soutenu intérieurement par celles-ci. Je le cite :

"J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était

ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Comray, si distant et pourtant intérieur, en était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années.

...comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que les clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, d'où tout d'un coup ils tombaient. Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait si loin." (souligné par moi).

J'évoque tout cela pour souligner qu'il me semble que le travail autour de deuil par rapport à la scène primitive soit central pour la créativité (voir *Psychanalyse du génie créateur*, édité par Didier Anzieu, Paris : Dunod, 1974). En réfléchissant sur les personnes de génie que je viens de mentionner, il me semble qu'un certain degré d'échec puisse être un aiguillon pour un travail psychique qui vise à restaurer les objets internes, qu'ils puissent à leur tour encourager la démarche artistique.

Je trouve intéressant que sa patiente ait besoin de faire l'achat de son appartement avant de commencer son analyse. Dans mon expérience, l'achat d'une maison signifie souvent qu'il faut construire avant de commencer l'analyse. Cela révèle le besoin de constituer une représentation concrète de la mère quand elle manque par rapport aux identifications primaires. Bien sûr elle ne voulait pas rester sur le seul plan qui consistait à avoir une mère contenante à travers l'analyse. Je pense qu'elle cherchait à retrouver la mère psychique vivante qui avait existé avant ce terrible traumatisme.

Par rapport aux camps de concentration, je pense que seuls survivent ceux qui sont les plus forts sur le plan psychique. Ceux-là trouvent même dans les pires circonstances, des possibilités de relation d'objet, d'identification avec l'agresseur. Je pense que le masochisme peut être quelquefois gardien de la survie. J'étais impressionné moi-même en 1945 quand on a ramené,

dans les avions de transport de l'armée de l'air américaine, un certain nombre de survivants des camps de concentration, par le fait qu'il y avait quelque chose de vif, de vivant, dans leur évocation. On avait aussi ramené des soldats qui avaient été capturés lors de la dernière offensive de Von Rundstedt en décembre 1944-janvier 1945. Ces soldats n'avaient pas été maltraités du tout. Ils étaient dans des camps où il n'y avait pour gardiens que des adolescents et des vieillards. Ils manquaient terriblement de nourriture et ils ne pouvaient pas haïr les gens qui les gardaient parce que ces jeunes adolescents et ces vieillards allemands se rendaient compte que c'était fini pour le IIIe Reich. Ils étaient dans la déprime. Les jeunes soldats américains étaient aussi dans la déprime parce qu'ils n'avaient pas cru en décembre 1944 qu'une telle offensive pourrait arriver et qu'ils pourraient être capturés. Ce qui m'a frappé chez eux c'est qu'ils étaient terriblement paumés. Ils n'avaient pas de capacité de haine. Certains jeunes soldats allemands prétendaient même être américains. Ils sont revenus avec les américains qui avaient beaucoup de sympathie pour eux. Cette question concernant la survie me semble extrêmement importante. Quelquefois la cruauté peut être un aiguillon pour la survie alors que sous l'effet de la dépression tout s'affaisse.

### Joyce Mc Dougall

Je vais faire quelques brèves remarques sur ce que Sidney nous a dit. Je me rappelle très bien cette époque, il y a vingt/vingt cinq ans, lorsque cette patiente était en analyse. Il en parlait en disant : "je ne sais pas comment faire, on est comme devant un mur, je suis devant un mur". Il faisait des cauchemars à cette époque. Il n'y avait pas que ce rêve-là quand tu as pris la décision de faire incursion dans sa vie face à ces clivages totaux auxquels elle avait recours. Elle n'a pas refoulé. Tout était totalement clivé et projeté sur un ailleurs. Je pense reprendre tes propres points là, en effet, qu'est-ce que c'est que la créativité ? Tu dis que c'est souvent un processus réparateur ambivalent. Il me semble que cela était très net chez cette fille qui a remplacé père/mère et sœur. Et qu'a-t-elle choisi ? De consacrer sa vie à empêcher les gens de mourir. Elle faisait toutes ses recherches sur le cancer pour que les gens ne meurent pas, pour pouvoir à la limite les garder en vie.

Elle a fait ça au prix de trous de mémoire et au prix du sacrifice d'être épouse et mère elle-même. Il me semble que cette technique de survie est extraordinaire. Elle montre aussi comment elle a pu utiliser l'horreur de ce qu'elle a vécu dans la sublimation qu'était sa recherche pour sauver la vie d'autrui. Tu parles là de la nécessité pour l'artiste créateur de garder une certaine naïveté, une innocence enfantine. Elle est arrivée à ça à force de cliver et de forclure de sa mémoire un événement qu'elle a vécu comme criminel et qui a repris, comme tu as dit, un traumatisme beaucoup plus ancien qui était la naissance de sa petite sœur. Dans le fantasme c'est comme si elle avait déjà tué le père et après la mère et la sœur. Ce que je trouve vraiment extraordinaire, c'est la capacité qu'a l'être humain de survivre psychiquement. Les cauchemars comme les rêves peuvent aussi être la source de créativité. J'ai trouvé ça fascinant. Merci beaucoup.

#### **Monique Pinol-Douriez**

Merci. Est-ce que quelqu'un voudrait intervenir ?

#### **Yannick Geffroy**

Il y a une question que je me suis posé au fur et à mesure de ce récit très émouvant : quelle était l'activité onirique de cette patiente au moment où – je l'ai ressenti comme ça – elle vous a provoqué en rêve ?

#### **Sidney Stewart**

Cette personne n'apportait jamais un rêve jusqu'à ce moment-là.

#### **Yannick Geffroy**

Pour moi cela pose la question de la créativité de l'analyste et de sa capacité à maintenir à un moment donné, dans un autre registre, ce qui ne peut pas se créer chez la patiente. Je crois qu'il y a quelque chose de cet ordre là. Mais il est bien évident qu'au moment où on apporte ce matériel on doit avoir le sentiment d'une intrusion en soi de la patiente et des risques d'intrusion en elle. Ce matériel qui est à soi est à un point de jonction on le sait, peut être le sait-on inconsciemment, depuis le début. Comment en arrive-on à ce point où on est capable d'accepter de le mettre à nu ?

#### **Sidney Stewart**

Je n'ai pas tout à fait compris la dernière partie de la question. Je m'en excuse. Il y a beaucoup de choses mises ensemble.

#### **Yannick Geffroy**

Parce qu'il y a beaucoup de choses aussi chez nous qui sont bousculées. Le dernier point concerne la difficulté que l'on peut avoir à accepter à un moment donné de mettre à nu quelque chose qui était peut-être le point nodal de la relation. Même si ce point était au départ très très éloigné, c'est peut-être quelque chose que vous aviez pu rejeter très loin. A un moment donné vous avez été obligé d'enlever toute l'écorce et de tout dévoiler avec le sentiment que c'est peut-être une intrusion et une séduction trop grandes.

#### **Sidney Stewart**

Oui. Peut-être dois-je en dire plus. J'ai présenté ce matériel comme un rêve mais ce n'était pas un rêve. C'est moi qui ai mangé ce morceau de riz. C'était ma propre expérience. J'étais le seul survivant d'un nombre assez important de personnes. Je sentais qu'il y avait quelque chose de très important chez cette patiente. Je me suis rappelé ma propre culpabilité par rapport à l'incident que j'avais vécu avec mon meilleur ami. J'ai cru que je ne pouvais pas présenter ça autrement que comme un rêve mais ce n'était pas un rêve. Dans l'article j'ai écrit comme je l'ai présenté. Je sentais qu'il y avait quelque chose chez la malade qui devait être lancé. Je pensais que j'allais sortir le matériel et je n'y arrivais pas. Vous pouvez appeler ça un acting-out. Mais intuitivement vous savez que ce matériel est là. Il fallait quand même l'aider et qu'il sorte. Je le savais parce que j'avais à ce moment là plusieurs personnes, des anciens internés des camps, qui venaient en traitement chez moi. Mais ce fut le seul cas à qui j'ai jamais révélé quelque chose de ma propre expérience.

#### **Joyce Mc Dougall**

Je crois que notre collègue a raison de soulever le fait que la technique analytique est aussi un art. De même qu'on doit choisir la façon de peindre, on choisit de faire vivre cette histoire que l'on vit à deux. Ça nous fait mal de quitter notre poste d'analyste qui

interprète mais la psychanalyse est un art interprétatif dans tous les sens du terme. Je crois que nous sommes obligés d'extirper quelque chose de nous-même et de le donner à l'autre pour qu'il puisse se donner à lui-même une vérité qui a été cachée jusqu'alors. Là je reprends ce que dit Sidney, et je dis pourquoi pas ? L'analyse des rêves comme l'œuvre créatrice est souvent de l'analyse sauvage mais pourquoi pas ? L'hypothèse c'est ça, c'est une idée sauvage qu'il faut laisser ouverte pour qu'elle soit envahie par des idées sauvages. Même la théorie n'est qu'un ensemble de propositions qui n'ont jamais été prouvées, sinon les théories seraient des lois. Je crois que l'analyse sauvage a des raisons d'être par moments.

### **Sidney Stewart**

J'aimerais soulever un point en rapport avec ça et avec ce que disent James et Monsieur Branchi, à propos de la survie des plus forts. Les individus dont on pouvait s'imaginer qu'ils survivraient mieux, dans ces conditions-là, que les autres, le footballeur, par exemple, qui était un homme très fort et d'une santé superbe est mort tout de suite. Ils n'arrivaient pas à survivre même quelques semaines dans un camp concentrationnel. A propos de créativité, on peut dire beaucoup de choses, notamment que le fait de survivre est dû à la capacité de fantasmer. Le fantasme, la capacité à s'imaginer être hors de cet endroit, sont des choses qui sauvent dans ces situations-là.

Je me rappelle que lorsque nous travaillions dans les mines – parce que nous travaillions comme des esclaves dans les endroits les plus pénibles – on essayait de se souvenir d'un poème ou de reconstituer une chose qu'on avait simplement lue, et c'est étonnant comme le cerveau reconstitue quelque chose que vous n'avez jamais appris par cœur. Quelquefois le petit professeur de littérature a survécu là où le paysan qui avait une santé incroyable n'avait pas pu vivre ou très peu de temps.

Après quatre ans de captivité, nous étions réduits à un nombre incroyable. De tout mon régiment j'étais presque le seul survivant. Et il y en avait très peu qui ont vécu quelque temps après. Je me souviens avoir eu une correspondance avec Primo Lévi et j'ai remarqué comme lui le nombre de suicides qu'il y avait chez ces gens rescapés des

camps de concentration. Il était absolument énorme incroyable. J'ai été président pendant un certain temps d'un groupe d'anciens prisonniers américains et la première année je dirai que nous avons perdu au moins 20 % des rescapés. On peut dire que pour vivre il fallait aussi avaler toute la colère – parce que nous étions battus – il fallait supporter ça parce que si vous exprimiez la moindre colère vous étiez mort. Mais après la colère était un poison. Si elle ne peut jamais être exprimée de façon rationnelle, les individus deviennent dépressifs. Si Primo Lévi s'est suicidé, c'est parce qu'il n'a jamais pu avaler cette colère.

### **James Gammill**

Je parlais de survie sur le plan psychique.

### **Sidney Stewart**

Ah bon !

### **James Gammill**

Mais je crois que par rapport au rêve ce que tu dis renforce à mon avis mon hypothèse sur l'importance de l'objet interne. C'est grâce à cette communication en profondeur que cette personne a commencé à rêver et pas seulement à agir, heureusement d'une façon très adaptée, dans ses recherches sur le cancer. Je crois qu'une autre chose que tu as développé dans l'article qui va paraître prochainement dans la Revue Française de Psychanalyse concerne le refoulement. Le refoulement n'est qu'un aspect des défenses par rapport à l'oubli et à l'inconscient, en ce qui concerne les traumatismes.

Dans le cas des traumatismes précoces, le mécanisme de défense par le déni avec évacuation de l'expérience émotionnelle décrit par Bion me semble extrêmement important comme je l'indiquais dans le petit résumé de votre programme. Je ne sais pas si cette idée d'évacuation de l'expérience émotionnelle rejoint complètement la notion de forclusion de Lacan.

### **Joyce Mc Dougall**

Je l'envisage plutôt dans le sens que Freud lui a donné, répudiation de la psyché. Le refoulement c'est le "je vais faire comme si j'avais oublié", tandis que dans la forclusion, cela n'est jamais arrivé, "je vais

nier que ça existe". Tout ce que tu dis sur la contre vérité rejoint plus l'idée de Freud. Lacan a lié la forclusion au Nom du Père dans son exploration de la genèse de la psychose. Mais je crois que ce concept nous offre beaucoup d'autres possibilités pour comprendre l'être humain dans son extrême psychosomatose également où les éléments bêta ont des destins très variés. Cela ne concerne pas uniquement la psychose mais peut être aussi la créativité dans toutes ses formes et la maladie.

### Jacques Olivier

Oui, on vient de dire que c'était un petit peu une forme limite. Je n'interviens pas sans émotion parce que c'est véritablement un drame qui nous est rapporté là. Je voudrais quand même prendre un peu de recul, faire un commentaire et poser une question. La façon dont vous êtes intervenu, au moment où vous avez communiqué à votre patiente un souvenir personnel, à peu près aussi dramatique que celui qu'elle ne pouvait pas dire et dont elle ne pouvait pas se souvenir, j'hésite un peu à employer le mot... peut-être perçu, malgré l'émotion que cela provoque, un peu comme une tactique. Une tactique sur les enjeux et les résultats de laquelle on est amené à s'interroger. Or il y a un mot que vous avez prononcé dans votre exposé et qui m'a frappé, à savoir que vous avez fait une analogie entre psychose et traumatisme de guerre. La question que je me pose là est de savoir si dans la cure d'une patiente qui très vraisemblablement était névrotique, il n'y avait pas effectivement quelque chose dans sa vie qui appelait une tactique.

Tactique qui est beaucoup plus proche de celle que l'on peut employer avec des patients psychotiques et dans laquelle on a à construire quelque chose de façon active alors que le travail d'analyse est d'une certaine façon un travail de déconstruction. Le traumatisme que représente par exemple ce moment dans l'histoire de votre patiente où elle laisse passer sa sœur vers la chambre à gaz, ce qui lui a sauvé la vie, est absolument énorme. Il se situe dans la réalité concrète et il se superpose au traumatisme infantile provoqué par la jalousie, enfin par des choses qui sont au fond relativement banales, et qui peuvent être réglées dans une cure simple. Il y a une autre chose que j'aurais voulu dire aussi parce qu'elle m'intéresse un peu plus personnellement

dans ce que je fais en ce moment-ci sur la créativité et sur l'œuvre d'art. Vous avez rapproché l'artiste et l'exhibitionniste. Je suppose que vous avez voulu situer cet exhibitionnisme dans le cadre des perversions polymorphes de l'enfant. C'est-à-dire sur le versant névrotique et non pas du côté de l'exhibitionnisme pervers dans la mesure où, pour l'exhibitionniste pervers, l'autre, le témoin devant lequel il fait son geste est assigné à une place subjective tout à fait particulière. Le pervers exhibitionniste voit la réaction de l'autre et l'interprète d'une façon tout à fait unilatérale et personnelle sur un mode parfaitement projectif. Je vais aller vite là. Je pense que le processus de création est quelque chose qui se situe entre l'Idéal du Moi et la pulsion de mort, et qu'il y a un certain nombre d'éléments qui, au niveau de l'Idéal du Moi, permettent d'occulter, de masquer ou de lier cette pulsion de mort. Or, au niveau de l'Idéal du Moi, il y a quelque chose de l'ordre du nom, de la nomination, qui joue une fonction individuelle, groupale au niveau de la famille, et sociale vers l'extérieur. Il y a une certaine importance pour l'artiste à – comme on dit – se faire un nom. Votre patiente avait dit – vous l'avez signalé – : "maintenant personne ne saura qui je suis" quand elle a vu partir sa mère vers la chambre à gaz : comme témoignage de son identité elle vous montre son numéro matricule.

### Sidney Stewart

C'est excellent.

### Joyce Mc Dougall

Il s'agit là d'une question de ce matin qui traitait un peu de ce dernier point : "est-ce qu'il n'y a pas aussi dans cette passion à créer, à continuer à créer sans cesse quelque chose qui serait lié avec la nécessité de dire ? J'existe et je suis dans une certaine lignée malgré tout. Est-ce que ça ne fait pas aussi en partie le sens d'une œuvre créée". Je ne sais pas qui est la personne qui a écrit cette question mais je la trouve fort pertinente. Je suis frappée par ce qu'a dit notre collègue sur l'exhibition comme perversion. L'exhibitionnisme qui est implicite dans tout acte créateur est destiné à un public. Freud a donné une définition presque identique à la perversion et à la sublimation : c'est toujours la pulsion détournée de son but. Donc il y a quelque

chose de créateur même dans la perversion et peut-être y a-t-il une sorte de perversion de fond dans toute créativité.

### **Sidney Stewart**

Il y a une trentaine d'années, j'avais un ami peintre qui s'appelle Zaouki et qui est assez connu maintenant. A l'époque il était inconnu et il avait un excellent ami, qui était aussi le mien, qui était un autre peintre qui maintenant est très connu. J'ai demandé à Zaouki "Que pensez-vous de ce peintre ? Est-ce que vous aimez beaucoup sa peinture ?" Il m'a répondu : "Je regrette que tu me poses cette question. Je ne voulais pas le dire, sauf à toi. J'ai travaillé toute ma vie pour créer un monde à moi comment veux-tu que j'apprécie le monde créé par cette autre personne ?"

### **Monique Pinol-Douriez**

Est-ce que cela s'articule avec la question que vous posiez ?

### **Sidney Stewart**

Ça s'articule avec la question que posait le Monsieur...

### **Monique Pinol-Douriez**

Mais aussi peut-être avec ce que vous disiez tout à l'heure "Pourquoi tant de talents n'aboutissent-ils pas ?"

### **Sidney Stewart**

Oui, oui, pourquoi tant de temps perdu pour toute l'humanité, pour toutes les civilisations ?

### **Joyce Mc Dougall**

A cause de toutes les culpabilités dont nous parlons, il y a transgression dans l'acte de créer quelque chose. Toujours. Que ce soit dans le passé, dans la signification, dans les médias, partout...

### **James Gammill**

Mais peut-être aussi que certaines personnes de grand talent ont peur de faire face à la pulsion de mort ou à la mort.

La période bleue de Picasso, dans un certain sens kleinien, pourrait être vue sur

un fond artistique comme une élaboration de la position dépressive autour de la scène primitive. Comme je l'ai dit en 1903, deux ans après "*L'enterrement de Casagemas*", Picasso repeint Casagemas en couple dans le tableau, "*La Vie*". Je serais d'accord avec André Fermigier que la femme qui regarde le couple en tenant son bébé représenterait l'artiste et sa créativité, tandis que dans les dessins préliminaires, l'artiste "voyeur" semble être menaçant pour le couple dans un dessin, mais dans une autre version Picasso (par sa tête) est figuré dans le couple. Après le travail psychique de la période bleue, je dirais que Picasso était renforcé psychiquement pour explorer de nouveaux domaines de la peinture.

Il y a aussi une nouvelle de Mélanie Klein écrite alors qu'elle était dans sa période de dépression presque sans fin "*La vie appelle*" (Lifecalls). Mais elle n'a jamais renoncé à l'idée de faire face à la mort avec toute la signification que cela comporte. Il faut un grand courage. Je me demande si un grand nombre de ces gens, à grand talent, ne manquent pas de cette dimension de profondeur pour atteindre le génie.

### **Joyce Mc Dougall**

Il faut autre chose qu'un simple talent.

### **Danielle Dravet**

Il me semble – je ne voudrais pas généraliser – que dans certains cas il y a peut-être une différence à faire entre la créativité et la création. Autant on peut dire que la créativité est le destin de l'homme, autant la création se situe parfois vraiment sur la scène du traumatisme et de l'irréparable. Peut-être que dans certains cas l'acte créateur est un acte aussi tout puissant que la toute puissance qui est dans la psyché de chacun et qui, à un moment donné, a pu prendre corps dans un trauma. A ce moment-là il y a vraiment quelque chose qui peut être de l'ordre de l'irréparable. La création vient poser un acte dans le réel qui a à voir avec ce réel du trauma comme à la mémoire de cet événement traumatique. Je veux dire que les processus réparateurs sont complètement différents. Il me semble que dans la créativité qui est justement le propre de la vie psychique le propre des rêves, etc., il y a un travail réparateur d'une souffrance. Je pense vraiment que c'est le propre de la vie psychique bien sûr que la créativité se

mette à l'œuvre dans la création. Il y a une différence très importante à faire dans le processus à ce niveau-là. Quelquefois l'œuvre vient comme une pierre à la mémoire d'un événement réparable. Cela fait travailler le créateur bien sûr, cela répare quelque chose, mais au point de vue de la réparation psychique il y a des fois des choses qui sont de l'ordre de l'irréparable. J'ai été très touchée par votre travail, Monsieur Sidney Stewart, parce que justement on est là-aussi sur la scène du sacrificiel. Vous le pointiez vous-même en disant ce que cette femme sauvait dans son activité tout en sacrifiant quelque chose d'elle. Enfin, on est là sur une scène primitive et sacrificielle. La différence me semble importante.

### **Sidney Stewart**

Merci beaucoup. Je suis d'accord avec vous pour dire qu'il y a une très grande différence entre l'objet créé et le travail créatif. On peut finalement les séparer, mais ici on ne peut pas tellement le faire parce que cela nous emmène à un certain esprit critique, ou critique de l'art. Je ne suis pas très sûr que nous ayons le droit de critiquer l'œuvre en tant que psychanalyste. C'est peut-être la grande objection que je ferais à Freud (1910) dans son travail sur le Léonard de Vinci.

### **Monique Pinol-Douriez**

Nous allons faire une pause maintenant. Je voudrais vraiment remercier ceux d'entre vous qui ont dit quelque chose à propos de cette si belle conférence de Sidney Stewart. Merci à vous d'avoir communiqué quelque chose de ce que vous avez entendu et compris.

Pause

### **Monique Pinol-Douriez**

Est-ce bien utile de présenter Jean Forest, connu pour sa pratique des groupes et du psychodrame ? Il a participé avec nous à l'organisation et l'animation de tous nos colloques.

Membre du G.E.C.P. depuis l'origine, Jean nous a rejoint comme Maître de conférences associé au département de psychologie clinique de l'Université de Provence. Mais c'est plutôt en s'appuyant sur son expérience antérieure auprès de cadres au Centre d'Etudes Supérieures Industrielles et sur sa pratique d'intervention dans les milieux de l'entreprise qu'il va nous parler aujourd'hui.

### **Jean Forest**

Après ce que nous venons d'entendre, ce que je vais vous proposer va paraître simple excursion.

Mais vous verrez que dans la pratique de la créativité, il faut accepter de ne pas savoir à l'avance si cela sera sérieux ou pas...

La proposition que j'ai faite assez récemment de faire une intervention était liée à un point de vue : je craignais que la notion de créativité ne soit trop recouverte pas celle de création, particulièrement dans le domaine artistique.

La première association de Joyce - un peu moins de Sydney qui a présenté un cas de chercheur scientifique - a été de parler d'une artiste. Il y a peut-être de l'envie dans ma réaction...

Mais aussi une revendication d'un statut, pour la créativité, indépendant de la reconnaissance sociale de l'œuvre artistique.

Sydney évoquait tous ces talents inconnus qui sont perdus pour l'humanité. Peut-être ne le sont-ils pas, mais appréciés de manière interne ou toute proche de celui qui crée.

Peut-être sont-ils simplement destinés à donner un sens et une joie de vivre à celui qui est en train de le vivre.

Le prix dans une galerie n'est pas la seule manière dont on peut reconnaître ou concevoir la créativité.

Ce dont je vais vous parler sort du registre de la production artistique et a trait à des pratiques que j'ai eu l'occasion de rencontrer dans le domaine industriel. C'est le passage de ce domaine à celui d'une réflexion psychanalytique que j'aimerais refaire avec vous.

## Méthodes de créativité en groupe et développement psychique

Jean Forest

Le parcours que je vous propose aujourd'hui passe d'abord par une rêverie, une sorte de mise en train mentale, pour ouvrir un espace de jeu entre nous, essayer une logique différente.

Puis par une visite imaginaire de ces groupes qui pratiquent les Méthodes de créativité, mieux connues en psychologie sociale et industrielle que chez les cliniciens, et que j'ai eu l'occasion de pratiquer.

Nous repérerons les dispositifs que ces pratiques empiriques ont pu mettre en place, et qui paraissent au premier abord si contraires à l'idée de liberté, puis nous essaierons d'analyser les processus de pensée qui s'y déroulent.

Mon hypothèse est que la pression sociale conformiste, mais aussi les instances intériorisées, idéal du moi et surmoi, peuvent agir comme un véritable traumatisme cumulatif, et amènent alors à une normalité excessive. Ces dispositifs contraignants auraient alors une fonction de protection pour un espace créatif retrouvé.

Nous terminerons sur des questions ouvertes sur nos pratiques thérapeutiques et en formation, mais ceci sera une autre recherche.

Prêts pour le voyage...?

Une fable raconte qu'il y a quatre mille ans un habitant de l'Empire Celeste sortit de chez lui dans un état de grande agitation et commença à jeter le trouble dans la population. Il tenait à la main un objet qui parut alors particulièrement inquiétant.

La partie principale de cet objet était en police - pouvait évoquer une de ces images

du soleil, ou de la lune lorsqu'elle est en son plein, mais quelqu'un, l'homme peut-être, avait fiché en plein coeur un pieu qui la traversait de part en part.

Il criait, dans son agitation, une chose que personne ne comprit sur le moment.

Il fut rapidement signalé aux autorités. Les gardes se saisirent de lui, il se défendit et fut tué sur le champ. L'objet fut également brûlé, par précaution, quelque mauvais esprit ayant pu s'y loger.

Le bruit, et le cri, furent colportés sous le manteau. Des lettrés occidentaux crurent pouvoir traduire ce qui était arrivé jusqu'à nous, les uns par "Euréka", les autres par quelque chose comme "J'ai inventé la roue".

D'autres esprits chagrins - je crois en apercevoir ici, victimes des encombrements - pourraient regretter qu'on n'ait pas agi de même chaque fois que cette idée folle est de nouveau apparue dans l'histoire.

Faisons l'hypothèse qu'ils n'ont pas tort : Je vous invite à imaginer ce que serait notre monde sans cela... Un monde sans roues...

*Je vous invite à imaginer...*

Voilà un premier exemple d'exercice auquel un groupe de créativité pourrait se livrer. Nous n'avons pas le temps aujourd'hui de mener cette expérience plus loin et croyez que je le regrette.

En préparant cet exposé et sans totalement me départir de cette "pensée divergente" qui fait apparemment fi de notre logique courante, voici ce que j'ai constaté : dans l'Encyclopédie Universalis, Créativité se trouve seulement en sous-chapitre de la rubrique Création, elle-même placée entre

Crâne et Crêdit. Peut-on voir là, me suis-je demandé, l'amorce d'un point de vue nouveau sur le sujet...?

Il faut dire que l'article commence par *Les Mythes de la Création*, continue par *La Création dans les synthèses philosophico-religieuses*, et arrive enfin à *Création et Créativité*, chapitre qui ne m'a pas vraiment éclairé.

Je ne m'attendais pas à ce que ce soit simple. Tout laissait penser que s'approcher de l'origine de l'origine nous confronterait à la fois à des fantasmes originaires et à des complexités logiques. Longtemps la Création a longtemps été le domaine réservé du Créateur, entendez par là Dieu lui-même, ou ceux qui en ont reçu la Grâce, le Don. Tous ceux qui ont tenté de l'usurper l'ont fait à leur péril, et nos contemporains semblent depuis assez prudents.

La notion n'est pas simple. On trouve souvent confondues plusieurs significations de Création et Créativité :

- la création dans le sens de l'objet produit, (une création de Jacques Balmain...), comme moment ou comme processus de production de l'objet, (la création du monde en est le prototype...)
- la créativité comme qualité de l'objet, comme performance du producteur, ou comme capacité personnelle plus ou moins permanente.

Nous sommes confrontés aux difficultés des définitions. Un auteur dit en avoir recensé plus de cinquante, toutes différentes.

Nous nous détacherons des connotations philosophiques, religieuses et culturelles : je vous propose d'utiliser aujourd'hui ce terme de créativité dans le sens de *capacité d'invention*.

D'abord en référence aux groupes dont je vais vous parler, et qui ont ce but dans l'industrie : mettre en oeuvre les conditions requises par l'émergence d'idées nouvelles, développer cette capacité créative chez les participant et, bien sûr, en récupérer les fruits dans la production d'inventions.

Et aussi à d'autres sources dans les travaux de Winnicott, à propos du développement de l'enfant, de sa compétence paradoxale à créer le monde qu'il découvre et qui lui pré-existe. Création à l'oeuvre dans l'appropriation des objets, mais aussi dans les processus d'identification, ce travail de transformation qui permet de dépasser la simple imitation

dans la construction de la personnalité. Simplement de l'invention de Soi...

Que devient cette capacité à l'âge adulte ? Ces processus peuvent-ils persister à travers l'énorme somme d'apprentissage, souvent normalisante, de notre scolarité ?

Vous voyez, j'étais redevenu "sérieux". Mais Créativité, entre Crâne et Crêdit... Ça donne quand même à rêver ? Entre Crâne et Crêdit... Et si Créativité n'était pas là par hasard. Crâne et Crêdit sont là, tout proches. Création et Créativité blottis entre les deux.

Crâne et Crêdit ont peut-être d'autres enfants ? Dans les conditions favorables, celles d'un groupe dit "de créativité", on se mettrait au travail. On leur trouverait peut-être des noms... On pourrait aussi imaginer un roman familial : "Créativité a perdu ses vrais parents. Elle a été placée là, enfant perdu, entre Crâne et Crêdit, voisins adoptifs, mais ce ne sont pas eux qui l'ont conçue. Elle ne sait pas d'où elle vient et nous devons l'aider à retrouver ses origines. Qui pourraient être ses parents, comment se sont-ils rencontrés, et pourquoi l'ont-ils abandonnée?"

Nous construirions ensemble quelques scénarios qui aurait alors pour effet d'explorer nos représentations, de les enrichir, d'en dégager de nouvelles.

## LES RISQUES DU JEU...

Je viens de vous inviter à des jeux, et j'aime penser qu'ils vous ont donné envie de tenter l'aventure, hors des routes logiques, à la rencontre de métaphores inattendues, de croisements de mots plutôt hasardeux.

Mais peut-être êtes-vous légitimement méfiants, comme devant toute séduction, soucieux de savoir à l'avance où cela pourrait mener.

Et c'est vrai qu'il y aurait des risques à se laisser aller ainsi à associer et à le dire ici tout haut : le jugement des autres, le ridicule, la redécouverte des répétitions dans lesquelles on est enfermé. Risque des démons et merveilles du monde intérieur, ou bien de l'inventaire de ses défenses, des inhibitions, de la crainte de sa stérilité, ou de l'envie devant la facilité des autres...

Crainte peut-être de rester dans le délire, ou encore du plaisir pris ensemble et dont on sait bien qu'il risque de nous attacher...

## UN PEU D'HISTOIRE

Nous venons de faire en raccourci une expérience de quelques méthodes mises en oeuvre pour favoriser la créativité.

- Une pensée "*divergente*", qui n'hésite pas à faire un pas de côté et s'engager hors des routes du sens commun.
- Un mode de travail qui peut s'en remettre au *hasard* dans un premier temps et qui tente d'établir tous les rapports, faisant le pari que quelques uns seront viables.
- Une pensée qui s'appuie sur un travail en *groupe* et qui ne tente pas d'abord de mettre tout le monde d'accord, mais prolifère.
- Un mode de relations qui nous confronte aussi à *l'imaginaire*, à *l'émotionnel* et nécessite des conditions pour sa mise en oeuvre.

Les groupes dits "de créativité" sont apparus comme technique de production d'idées et de résolution de problèmes aux alentours des années 50.. Il y avait de nombreux antécédents et nous pourrions avec bonheur repenser au surréalisme, à ses collages, à ses cadavres exquis, aux Oulipos, (ouvroirs de littérature potentielle), aux exercices d'écriture automatique, aux différentes recettes de mise en condition créative, accompagnées ou non d'adjuvant...

Mais une logique moins esthétique a amené l'avènement de ces pratiques aussi dans les milieux industriels. Une logique de guerre économique, d'adaptation à de nouveaux modes de production et de consommation. Cette guerre, comme celles qui amenaient Léonard de Vinci à concevoir ses machines et stratagèmes, confronta des hommes normaux à la nécessité de se surpasser, à devenir plus originaux, plus "en avance", et aussi plus séducteurs.

Guilford, président de l'Association américaine de Psychologie, affirma haut et fort que la créativité existe chez tous les êtres humains normaux, et que le processus créatif peut être compris, développé, enseigné. Depuis, avec des hauts et des bas, des effets de mode et des reculs, toute une industrie de la production d'idées s'est développée.

## UNE DISCRÈTE VISITE GUIDÉE

C'est un domaine que vous connaissez probablement peu, et que j'ai eu l'occasion

de fréquenter, d'étudier et même de pratiquer.

Je vous propose d'y faire une excursion imaginaire et d'observer un groupe au travail. Suivez-moi et ne me demandez pas quel est le nom de cette secte étrange : ce sont les "*Pratiquants du Brainstorming*".

Ils sont une dizaine. Il y a là surtout des hommes. Le cadre est plutôt agréable, un salon confortable. Ils ont été accueillis au fur et à mesure de leur arrivée. De quoi boire, du thé, des jus de fruits.

Chacun s'est mis à l'aise. Plusieurs ont enlevé leurs chaussures. Deux d'entre eux marchent lentement en silence sur le tapis, semblant chercher une concentration, comme les sportifs avant l'épreuve...

Un signe et tous s'assoient en rond.

L'un d'entre eux se tient près d'un tableau de papier. (parfois un secrétaire est à l'extérieur du cercle et un magnétophone est branché.)

Vous tombez bien aujourd'hui : deux nouveaux se joignent à ce groupe qui a l'habitude de se réunir, et c'est l'occasion d'indiquer les modes de travail.

L'animateur rappelle le thème sur lequel cet "assaut d'idées", cette "tempête sous le crâne" va se centrer. La séance durera environ une heure. Les idées produites seront plus tard reprises par un petit groupe d'experts : le client qui a posé le problème à résoudre, une ou deux personnes de ce groupe-ci, un ou deux spécialistes chargés d'apprécier la réalisabilité. Entre-temps, la liste ne sera diffusée à personne à l'extérieur, et la discrétion est demandée.

Puis les consignes :

- On se concentrera sur la quantité des idées à fournir et non la qualité. Un maximum d'idées est attendu aujourd'hui.
- Les idées les plus originales sont les plus précieuses. Les expressions les plus farfelues sont donc à encourager.
- Les idées n'appartiennent pas à celui qui les exprime. Au contraire, on est encouragé à piller, surenchérir, réarranger les idées des autres.
- Les phrases "négatives" sont interdites. Une liste en est affichée, par exemple : "ça ne pourra pas marcher, ce serait trop cher, le directeur n'aimera pas ça, si mes enfants m'entendaient, etc...". Une petite clochette sera d'ailleurs agitée, sans commentaires, si une telle phrase était prononcée ici.

Nous avons repéré le cadre, le dispositif, les consignes. Le processus se met en marche : travail associatif collectif, avec ses moments d'excitation, d'accalmie, de relance, de pression. L'animateur encourage, semblant étonné de tout ce qui se dit, propose aussi lui-même des idées, des pistes.

L'enthousiasme du groupe est entretenu, la production aussi. 250 idées seront listées durant la séance. Un coup de téléphone à chacun le lendemain matin en amènera encore une trentaine, souvent accompagnée de rêves, pris aussi en notes.

Repartons et laissons les se détendre.

Le Braistorming, proposé aux Etats Unis par Osborne, sera mis au point entre 1930 et 1960. Il s'agit d'une des méthodes dites *aléatoires*. Nous savons bien que les associations d'idées ne sont pas vraiment dues au hasard mais, dans ce cas, l'entrecroisement des chaînes associatives individuelles amènera des résultats imprévisibles.

Durant notre visite imaginaire, nous n'avons pas parlé des contenus. Les thèmes et problèmes abordés par le Brainstorming ne semblent pas limités, à condition d'être suffisamment focalisés pour que cette pensée "divergente" ait au moins un point commun d'entrée.

Dans le cas de la production que nous avons suivie, 95% des idées s'avèreront irréalisables, ou déjà réalisées. Il en restera une douzaine, qui seront conservées et donneront lieu à travail complémentaire, de nouveau avec ce groupe, ou passeront directement à l'étude technique et seront testées sur le terrain.

Voilà donc une méthode aléatoire, associative. Je vous propose d'en retenir pour plus tard le dispositif et les consignes.

Si nous étions passés à un autre moment, à propos d'un autre sujet à traiter, nous aurions pu voir ce groupe dans une pratique dite *antithétique*. Les participants ont reçu la définition du problème à traiter, et de la réponse habituellement donnée. L'objet du travail sera donc un objet concret, ou un service, une méthode de production ou une organisation existante.

L'assaut d'idées va alors déferler sur cet objet de manière destructive. Par exemple, on va se dire tout ce qui ne va pas, prendre systématiquement le contre-pied, de

l'ensemble puis de chacun des éléments, de chaque fonction, de chaque relation avec son environnement. Il s'agit d'une tentative de destruction, de destructuration des significations et des usages existants.

Bien sûr, la perspective est d'établir de nouveaux liens, l'innovation consistant en une réponse originale, adaptée et compréhensible. Mais cette reconstruction sera différée. Aujourd'hui, on casse !

Nous aurions d'ailleurs pu observer une pratique de "concassage". Avec les mêmes règles de fonctionnement du groupe, centrés encore sur une solution existante, on va cette fois lui faire subir des traitements divers, mélange de découpage ou d'association : en suivant une table, on va prendre chaque partie ou fonction, en la supprimant, en l'augmentant, en l'inversant, en l'associant avec des éléments proches, etc... De la même manière, la liste secrète des idées produites sera évaluée plus tard.

#### DES REPÈRES MIEUX CONNUS...

Continuons encore un peu cette visite. J'aimerais vous faire visiter une autre chapelle de la Créativité.

Gordon, en 1965, affirme que tout processus créateur repose sur la *métaphore*, et il inventa la Synectique. (de la racine Syn, ensemble)

La piste associationniste - on ne crée rien, on met seulement en rapport nouveau des éléments existants - va utiliser un outil connu : la métaphore. La pratique de la Synectique repose sur la mise à l'essai systématique de plusieurs types d'analogie. Nous avons vu les processus dits aléatoires, puis antithétiques. Avec ces processus *analogiques*, nous aurons fait le tour.

On pourra utiliser des *analogies directes*, en déplaçant dans un domaine où se pose un problème des solutions venant d'autres domaines ou d'autres disciplines. Par exemple, la connaissance des réseaux de distribution de fluides, comme l'eau ou le gaz (architecture du réseau, calcul, pannes, modes de prévention) ou même celle de la pathologie cardio-vasculaire, pourront être transposés pour la résolution des problèmes de circulation dans les villes. Le langage courant nous y incite d'ailleurs : ne parle-t-on pas de bouchon ?

On pourra utiliser des *analogies personnelles* : il s'agit alors de s'identifier à un des éléments du problème et de réagir en

l'exprimant, à ce qu'on perçoit dans ces situations imaginaires. La visualisation en est un des aspects, mais tout le corps, le système sensori-moteur, peuvent être mobilisés. Perceptions, comportements gestuels, postures, sont alors des outils pour penser, avant de revenir à une verbalisation.

Les *analogies fantastiques* proposent le détour par les grandes figures culturelles, contes et légendes, mythes, fiction et poésie. Le roman familial de la petite orpheline Créativité, évoqué tout à l'heure, relève de cette approche.

Toute une combinatoire de ces approches est possible, incluant le jeu de rôles, le rêve éveillé, et toute autre approche inventée sur place. L'adaptation au problème traité, le style personnel de l'animateur, mais aussi la déontologie sont les déterminants et les limites de ces pratiques.

Nous n'irons pas plus loin dans cette visite. J'ai un peu peur que vous vous sentiez étrangers. Un peu peur seulement : la volonté délibérée des techniques créatives est de rendre étrange le familier et de familiariser l'inconnu.

#### RETOUR À NOTRE QUESTION

En quoi tout ceci nous concerne-t-il, nous, cliniciens réunis aujourd'hui ?

Vous pourriez m'objecter que toutes ces machineries mentales et groupales n'ont pour but que la performance, ou la production d'idées au service de fins plus ou moins avouables. Et il est vrai que la publicité et ses "créatifs", les modes plus ou moins futiles, la production d'objets parfois simples gadgets, mais aussi les techniques de l'armement et les stratégies guerrières sont grands demandeurs de ces techniques. Il s'agirait d'un détournement social ou marchand des capacités créatives des individus.

Mon expérience est cependant en partie différente, et cela tient beaucoup à l'esprit et aux circonstances de ces pratiques : beaucoup de gens que j'ai rencontrés, engagés dans ces modes créatifs de résolution de problèmes, disent l'action stimulante et durable que cela peut avoir sur leur manière d'aborder les difficultés, et même de penser. Les groupes qui se réunissent régulièrement - on les appelle aussi cellules de créativité - constatent un progrès dans leur production et dans le

plaisir de travailler ensemble. Une meilleure communication, la sécurité croissante entre les membres du groupe est certes repérable, mais aussi une compétence créative, une capacité de penser accrue, liées au développement personnel de ceux qui y trouvent un environnement favorable.

Une hypothèse serait que ces appareillages artificiels des méthodes de créativité sont une maquette agrandie du fonctionnement de l'appareil psychique dans ses moments de création. Une certaine homologie en permettrait l'intériorisation. Voyons ce que nous pouvons faire de cette idée.

Les méthodes de créativité sont des dispositifs complexes dont on ne retient souvent que la partie la plus folle, peut-être la plus spécifique: le moment d'assaut d'idées. Toutes comportent plusieurs phases, parcourues souvent de manière itérative, mais surtout *séparent dans le temps* cette partie "expression libérée", celle de la conception spontanée, de l'autre partie, secondarisée, celle du tri, de la sélection, de la maturation, de la "mise au monde" de l'innovation.

Et cette séparation doit être maintenue : les deux phases sont indissociables et requièrent cependant des espace-temps séparés. Un peu comme s'il s'agissait d'enceintes concentriques, la partie centrale, la plus chaude, la plus fusionnelle, *ne peut fonctionner que parce que l'autre la protège*.

J'en parle ici en termes imagés, un peu comme d'une centrale nucléaire, mais si nous pensons au fonctionnement psychique, nous retrouvons la double fonction de la barrière pare-excitation, la fonction conteneur, les éléments bêta, la fonction alpha de la fiction bionnienne. Protection contre l'extérieur, contre l'intrusion des valeurs sociales conservatrices et répressives, mais aussi protection inverse, contre les émanations destructives des produits actifs non retraités.

Mise à l'abri d'un jugement extérieur prématuré par le travail à l'écart et le secret. Mise sous contrôle de ses représentants internes, éléments surmoïques persécuteurs, par l'interdit d'interdire. Réassurance des craintes des conséquences par la mise en place d'un filtre avant le test de réalité.

Nous avons repéré le premier des éléments constitutifs : un dispositif qui *sépare dans le temps les deux fonctions indispensables d'expression et d'évaluation*.

Le dispositif organise un *espace collectif*,

en suggère fortement les consignes au départ, et en favorise l'intériorisation. Un espace-temps commun de pensée, une *absence d'appropriation personnelle* des objets-idées, une interactivité qui rencontre le minimum d'obstacles.

Les limites du moi sont suspendues, dans une sorte d'illusion groupale entretenue. Les risques d'établissement de territoires individuels et de statues narcissiques sont contrecarrés par les règles de fonctionnement.

On peut repérer le deuxième principe organisateur de ce "générateur" : faire fonctionner un *espace fusionnel collectif*, espace d'illusion omnipotente partagée.

Ces deux premiers points constituent une sorte d'enceinte régressive, protégée, au moins pendant le temps de la séance, à la fois contre les jugements extérieurs, et contre les sévérités normatives du Surmoi et les attentes narcissiques ou trop réalistes du Moi.

Allons plus loin dans le détail du processus: les objectifs de production associative reçoivent un puissant adjuvant *dissociatif* des liens antérieurs : on n'y respecte rien...!

Pas d'idées reçues, pas de solution ayant fait ses preuves, pas d'expert respecté, pas de frontière de discipline ou de technique, rien qui ne puisse être attaqué, démonté, contourné ou désarticulé. Expérience, territoires, valeurs, idoles, tout peut et même tout *doit* y passer. L'établissement de nouveaux liens ne peut se faire qu'au prix de la déliaison.

Les activités destructives sont à l'oeuvre, s'attaquant au *trouvé*, qui ne pourra être *recréé* qu'au prix de la tentative de sa destruction.

La destruction ne s'arrête pas à l'échelle des valeurs sociales, idées et images de la réalité. Sont mis en oeuvre systématiquement les processus primaires, qui remettent en cause l'organisation secondaire du discours.

La notion d'objet, chèrement acquise dans le développement, se verra régresser au niveau des objets partiels. Les relations entre les éléments pourront subir la logique primaire que nous connaissons comme le travail de l'inconscient dans le rêve : déplacement, retournement, condensation...

Voilà donc le modèle du coeur de cette "pile" créative : *un circuit primaire, confiné, monté à haute température interactive, où les*

*objets psychiques pourront être réduits en particules élémentaires et rapprochés, réassemblés parfois au hasard, ou à l'aide de logiques bizarres, avant d'être envoyés dans un circuit secondaire où ils seront extraits et retraités, reformulés, affinés.*

Mais qu'est-ce qui réunirait, assurerait la continuité entre ces espaces séparés ?

A. Green, introduisait en 1972 la notion de processus tertiaires. Je le cite : "*Par processus tertiaires, j'entends les processus qui mettent en relation les processus primaires et les processus secondaires, de telle façon que les processus primaires limitent la saturation des processus secondaires, et les processus secondaires celle des processus primaires.*

*... Processus primaires et processus secondaires doivent pouvoir, chez le même individu, demeurer en liaison étroite et être susceptibles d'exister séparément...."*

Ces processus tertiaires permettraient de maintenir le psychisme, dit A.Green "*entre le chaos et l'immobilisme, également quoique contrairement mortifères*"

"...il faut (pour cela) que puisse fonctionner un champ de l'illusion tel que Winnicott l'a décrit. Autrement dit que soit garantie la possibilité du jeu dans un espace potentiel où l'on peut faire comme si. Comme si n'avait pas à être posée la question de la réalité ou de la non-réalité de ce qui est en jeu. Ce champ doit être préservé en tant que tel, en propre."

Monique Pinol me disait que Didier Anzieu contestait le statut de processus et même l'utilité de ce concept de processus tertiaires.

Plutôt que du processus, ne s'agit-il pas du cadre, du dispositif qui permet et favorise la mise en relation des processus primaires et secondaires ? D'un équivalent de la fonction conteneur, de cette fonction alpha liée à la capacité de rêverie de la mère, qui donne sens et restitue à l'enfant les éléments détoxiqués, utilisables pour sa construction et l'organisation de ses échanges avec le monde ?

On a vu comment les méthodes décrites tout à l'heure postulent la non-contradiction entre ces niveaux et aménagent artificiellement leur séparation et leur communication. Il me semble que ce champ de l'illusion, dans une situation collective, ne peut être garanti que par un certain nombre de conditions telles que l'engagement personnel des partenaires en présence, le respect des règles régissant

leurs relations, et surtout l'existence d'un dispositif qui protège contre toutes les intrusions de la réalité extérieure.

Cette séparation des temps ne doit pas être non plus une "taylorisation", répartition clivée du travail entre les "créatifs" et les "réalistes". La production d'idées serait peut-être alors possible, mais certainement pas le développement de la capacité créative.

Si l'environnement n'est pas suffisamment protecteur, la mise en relation de ces deux niveaux, pour moi condition de la créativité, ne peut s'établir, ou se trouve mise rapidement dans l'impossibilité de fonctionner.

Cette *fonction protectrice et de liaison* est externe dans les phases primitives de la relation mère-enfant, dans la mise en place d'une situation thérapeutique, et probablement dans tout travail en groupe. Elle a une fonction d'*étayage* et peut progressivement être intériorisée si les conditions sont favorables.

Un individu "créatif" serait celui qui a internalisé la groupalité de ce processus, et dont la vie intérieure comporterait toutes les étapes re-présentées, de la Genèse à l'actualité de sa communication.

On retrouverait, maintenus en relation, l'espace oedipien qui nous permet l'accès au langage et à la société, et un espace originel, fusionnel, lieu de conception de toute pensée nouvelle.

Espace fantasmatique d'une scène primitive intériorisée, où contenant et contenus se rencontrent et créent un mot, un sens, un être nouveau, à mettre ensuite à l'épreuve de la réalité.

Cette intériorisation de l'enveloppe, et un rapport à l'environnement capable d'y constituer les conditions favorables, me paraissent définir le long processus développemental qu'est la recherche, la découverte et la construction du Soi.

## LES TRAUMATISMES CUMULATIFS

Une autre piste serait de se demander pourquoi ces méthodes, ces "machineries" créatives doivent prendre des formes si contraignantes. Est-ce une fantaisie maniaque des spécialistes ? Ou peut-être le signe d'une pression des normes que nous ne discernons pas facilement, et qui sont à l'oeuvre de manière permanente.

On retrouverait ici le "Plaidoyer pour une certaine anormalité" qu'a pu écrire Joyce

McDougall. Et si cette pression normative avait fonction de traumatisme ?

Nous avons aujourd'hui évoqué diverses formes de traumatisme, mais pas encore celle que Masud Khan a nommée *traumatismes cumulatifs*.

Je ne pourrai ici que vous renvoyer à une relecture des deux articles parus dans "Le Soi Caché", où Masud Khan, s'appuyant sur les travaux de Winnicott, Kris et Greenacre, développe cette notion

Il s'agit, à l'origine, d'une défaillance partielle de la mère dans son rôle de barrière protectrice.

Ce que Winnicott appelle empiètement, c'est "la défaillance de la mère qui, lors de la prime enfance, a été incapable de *doser* et de régler les stimuli, à la fois internes et externes. (...) ce qui conduit à une organisation et un fonctionnement défensif prématurés."

Ce fonctionnement défensif, hyper-adaptation à la "réalité" et contrôle excessif des éléments pulsionnels, inscrit comme caractère, peut souvent prendre tous les aspects de la "normalité". L'établissement d'un "faux-soi" est une expression de cette adaptation défensive, peut-être la plus économique au départ, mais qui a tendance à perdurer dans toutes les circonstances rencontrées ensuite.

C'est peut-être l'obstacle principal et durable à un fonctionnement psychique créatif. Les normes culturelles et sociales, à l'oeuvre dans la famille et renforcées dès l'entrée à l'école, ne peuvent-elles agir sans bruit, comme traumatisme cumulatif ?

C'est pour lutter contre cette pression silencieuse et permanente de la rationalité et des valeurs établies que les méthodes dites "de créativité" érigent ces dispositifs protecteurs qui nous paraissent si artificiels.

Je terminerai sur une question ouverte.

Nous avons vu dans les exposés et discussions précédents comment on peut reconstruire avec nos clients les circonstances oubliées qui ont entravé et continué à inhiber leur fonctionnement psychique et leur créativité.

Mais nous pouvons aussi concevoir l'environnement thérapeutique comme un espace où une occasion est donnée de revivre – et même de vivre, dans le transfert contenu dans un cadre propice – les étapes non franchies d'un développement créatif.

La question interrogerait alors les

dispositifs mis en place. Sommes-nous assurés que les conditions proposées permettent un redéploiement de cette créativité dans une direction que nous sommes par définition incapables de prévoir ?

Nos sensibilités théoriques ne vont-elles pas reproduire cette "symbiose focale" (P. Greenacre), source d'adaptation excessive ou d'aliénation du sujet plus que de reprise de sa créativité. Sommes nous prêts à assumer le risque de changement que toute rencontre dans cet espace potentiel peut provoquer en nous-même ? En deux mots, les environnements dans lesquels nous nous engageons et auxquels nous contribuons sont-ils "suffisamment bon".

J'ai évoqué la pratique thérapeutique, même sous l'égide de la théorie analytique dès qu'elle s'éloigne un peu du dispositif de la cure-type, mais cela concerne aussi les espaces de formation, et plus largement toutes les institutions.

Psychisme individuel, groupes et institutions sont sans cesse en équilibre instable entre deux extrêmes : le contrôle intellectuel figé, répétitif, soumis aux conserves culturelles, et le délire qui ne peut se constituer en pensée, se transmettre et s'inscrire dans une histoire.

## Discussion

### Monique Pinol-Douriez

Merci Jean, tu nous as invités à penser des choses auxquelles nous n'avons pas beaucoup l'habitude de nous intéresser. Tu nous as dit que nous étions parfois méfiants et tu nous as présenté un fait en nous disant : "Écoutez, si ceux qui viennent à ces groupes se sentaient aliénés, ils ne reviendraient plus. Je peux vous le promettre". A la fin tu nous as quand même dit : "vous savez dans ces dispositifs on peut aussi parfois manœuvrer le traumatisme cumulatif sous prétexte de créativité". Cela nous donne les deux bornes entre lesquelles tu as développé un champ très large d'idées, à partir desquelles j'espère certains vont pouvoir s'exprimer. En tout cas, merci.

### Joyce Mc Dougall

Je voudrais remercier Jean Forest pour cet exposé fascinant. Pour la première fois je comprends, de l'autre côté de la barrière, ce qu'est le brainstorming. J'avais, il y a longtemps de ça, une femme artiste publiciste en analyse. Jusque là, elle avait travaillé pour Hélène Rubinstein. Elle était une femme super féminine. Elle marchait délicatement comme sur des œufs. Elle s'habillait avec de petites fourrures, etc. – et elle faisait des dessins extrêmement délicats pour des produits féminins puis, plus tard, pour des fourrures. Elle vint en analyse pour toutes sortes de phobies et elle s'est dit "bon, je ne gagne plus beaucoup avec la fourrure, il faut que je trouve un autre travail en publicité". On lui offre quelque chose d'extraordinaire dans une très grande firme internationale qui a un siège à Paris. Et au bout de quelques semaines elle vient me

parler de brainstorming. Je n'ai rien compris. Elle est venue dans un état de traumatisme extraordinaire. Elle fond en larmes, et elle a dit "J'ai brainstorm", quelque chose comme ça ! Je me suis dit ça doit être une sorte de traumatisme artificiel qui est supposé faire sortir quelque chose.

J'avais du mal à la repérer dans son désarroi. Petit à petit, elle a décrit le groupe où elle était pratiquement la seule femme. Je lui ai dit : "Qu'est-ce que ça veut dire « pratiquement » ?". "Il y en a une autre mais elle est très comme ça, alors elle s'entend bien avec les gars là, mais moi chaque fois que j'essaie de parler ils me disent bon (coup de clochette) !" Et elle a dit : "Mais c'est parce que j'en parle en analyse". Ils lui ont répondu : "Allez parler à votre analyste". Alors elle est venue et a commencé à me tenir une sorte de discours hypomane qui a continué toute la séance. J'ai quand même compris qu'elle avait subi le brain storming. En fait, elle utilisait une sorte de défense maniaque contre la déprime. Elle était narcissiquement extrêmement blessée parce qu'elle avait toujours travaillé plutôt seule. Elle était ravie de cette promotion mais elle n'a pas pu supporter le brainstorming. Petit à petit on a compris que c'était son narcissisme de femme qui se sentait diminué. Elle est arrivée avec un tas d'idées et elle disait "Ce sont des idées d'hommes". Il s'agissait d'un dessin de voiture, quelque chose de très précis sur la forme de la voiture. Elle a dit "Oui, mais vous n'êtes que des hommes, vous pensez à ceci à celà", et elle a "brainstormé" les hommes avec sa féminité. Et partout ils ont fait (bruit de clochette) comme ça ! Elle castrait les hommes dans leur créativité et les féminisait.

Elle refusait la "phallicité" si je puis dire. Cela a vraiment occupé toute une année et donné des rêves où elle était en cristal, que les hommes la brisaient partout. Elle est quand même arrivée à imposer une sorte d'intérieur en dunlopillo dans une certaine marque de voiture qui, paraît-il, a eu un très grand succès. La fin de l'histoire en ce qui concerne cette femme, c'est qu'elle a quitté cette firme et qu'elle est devenue portraitiste. Là elle m'a appris quelque chose sur le brainstorming. Mais je le comprends pour la première fois à vrai dire, et je vous remercie aussi pour cela.

#### **Jean Forest**

Je crois que vous décrivez là ce qu'on peut craindre : une séance dite de créativité et qui serait en fait une situation de double contrainte, où l'on se sent "obligé de parler librement". Cela peut arriver quand vous êtes nouveau, que vous êtes considéré comme un peu astucieux, et qu'on vous met dans un groupe de "créatifs" - en réalité en compétition - avec la consigne "d'associer librement" ! Vous n'avez pas vraiment choisi librement de participer et le mode de pression de la Société, les conditions de votre reconnaissance, c'est que vous réussissiez à le faire. Je comprends que pour cette jeune femme, ça puisse être traumatisant. Heureusement qu'elle vous avait !

#### **Joyce Mc Dougall**

Je ne sais pas. J'ai beaucoup appris moi-même. Je pensais qu'on pouvait utiliser ça peut-être en technique psychanalytique.

#### **Jean Forest**

C'est un peu "hard" quand même.

#### **Joyce Mc Dougall**

Oui.

#### **Monique Pinol-Douriez**

Quelqu'un voudrait intervenir.

#### **Docteur Henri-Georges Bonhomme**

Je voudrais défendre Green parce que je pense qu'il a comme toi inventé l'eau tiède avec le processus tertiaire. Je crois qu'il a

été évacué un peu trop rapidement. Je serai un fervent défenseur ne serait-ce qu'au point de vue linguistique puisqu'il y a trois personnes dans les pronoms personnels. Les pronoms personnels ça vient comme un cheveu sur la soupe, mais c'est simplement la base grammaticale de toutes les langues de communication. Il y a trois personnes et il faut bien que ces trois personnes s'entendent. On ne peut dialoguer que s'il y a respect de ces trois pronoms personnels.

#### **Jean Forest**

La seule chose sur laquelle j'ai fait marche arrière après la conversation que nous avons eue avec Monique, c'est sur le statut de processus. Cette "tertiarisation" me paraît tout à fait importante, que ce soit un processus ou non. Je crois que c'est de la distinction que nous faisons entre le processus et le cadre qu'il s'agit.

Et non de la nécessité de cette troisième partie, qui assure l'intégration entre les deux premières. Ce n'est peut-être pas un processus, mais la mise en oeuvre de conditions qui le permettent, ou à tout le moins qui ne l'interdisent pas.

#### **Henri-Georges Bonhomme**

Je soutiens aussi le terme de processus. Ce n'est pas une procédure. Les procédures grammaticales sont stéréotypées, durcies, mais en fin de compte, à leur départ, il y a un processus. C'est ce processus qu'il faut respecter et je crois que Joyce Mc Dougall en écrivant le *Théâtre du Je* par exemple a bien précisé tout cela. C'est tout au moins la lecture, peut-être un peu fantasmatique, que j'en ai.

#### **Evelyne Estienne**

Je remercie Jean Forest pour tout ce qu'il nous a apporté là. J'ai aussi une pratique de ces propositions de créativité dans les groupes et son apport m'a permis de comprendre certaines choses. Je me demande, quand tu parles d'injonction paradoxale, si le risque, dans ces groupes, n'est pas de faire faire des choses aux gens, à leur insu.

Dans la relation thérapeutique, on s'affronte au monstre intérieur qui est accueilli dans le transfert et tout se joue dans la relation transfert/contre-transfert. Tandis que là, à qui dit-on tout ça ? Qu'est-ce qu'on

va réveiller en nous ? Qui va en faire quoi ? Il s'agit de tout ça et il me semble que c'est à réfléchir parce que c'est aussi quand on parle de l'école qu'il faut créer, etc. Il y a vraiment là tout un champ à défricher par rapport à ce que nous connaissons du fonctionnement psychique et à son application pratique dans les groupes de formation.

### **Dominique Despinoy**

Je voudrais simplement dire un mot par rapport à ce qu'a dit Jean Forest que je remercie. J'apprécie beaucoup cette intervention, mais il y a quelque chose qui m'a beaucoup gênée. C'est l'idée que ces traumatismes servent à quelque chose. J'ai travaillé avec beaucoup de parents ayant vécu dans leur passé des traumatismes très importants. Je me rappelle avoir été très très mal lorsque j'évoquais la question : est-ce que ça sert à quelque chose ? Est-ce utile d'avoir souffert ? J'avoue que j'avais à chaque fois le sentiment que la souffrance avait fait de tels dégâts que j'espérais, au mieux, qu'on pourrait sortir de la répétition, avoir l'espoir d'autre chose. Mais je n'arrivais pas à dire ni à penser que cela avait été, en aucune façon, utile. Il me semble qu'il s'agit de la destruction de quelque chose et que la destruction – en tout cas lorsque cela est arrivé dans l'enfance et se répète sur des années – n'amène rien. J'aurais aimé pouvoir dire que cela sert à quelque chose. C'est une souffrance pour moi dans le travail auprès de ces personnes.

### **Monique Pinol-Douriez**

Est-ce que tu pourrais expliciter le "*ça sert à quelque chose ?*" et "*qu'est-ce qui sert à quelque chose ?*"

### **Dominique Despinoy**

Et bien c'était particulièrement le désir de communiquer quelque chose. En fait c'est plutôt parce que nous réfléchissions sur le processus répétitif. Je pense à des mamans, à une en particulier qui parlait de ...

### **Monique Pinol-Douriez**

Tu ne parles pas de groupe, là, tu parles d'une relation individuelle ?

### **Dominique Despinoy**

D'une relation individuelle avec une mère qui était en train de dire, d'avoir à réaliser, à penser, à réfléchir au traumatisme rejoué chez son enfant et qui me disait : "Mais non, c'est utile quand même ce que j'ai vécu". Au fur et à mesure du travail, elle vivait que cela avait été tout simplement une répétition tragique. Je pense que c'est plutôt cela.

### **Jean Forest**

Il me semble que vous faites allusion à bien d'autres choses, mais je veux bien associer sur l'utilité et la souffrance. Reparlons des grands créateurs. Je me demande s'il n'y a pas chez les créateurs et pour être reconnus, la nécessité de mobiliser une énergie folle, éventuellement au détriment de leur vie, simplement pour franchir ce seuil. C'est peut-être par un traumatisme non élaboré qu'ils sont contraints de s'engager dans cette voie. Je pense à Van Gogh, et au film qui vient de passer sur sa vie, ou à Camille Claudel. Il est possible que pour certains, il n'y ait pas de processus tertiaire, ni même de secondarisation. Il est possible que quelque chose qui reste dans le réel, ou tout au moins dans un imaginaire exclusif, ne puisse pas être mis en mots et prenne la forme seulement d'autres images fortes. C'est bien sûr une hypothèse. Le créateur peut parfois produire au détriment de son propre développement psychique. Il est possible que l'humanité y trouve son compte, qu'ainsi se crée des oeuvres qui nous touchent directement en deça des mots, déclanchant notre émotion. Ça sert donc parfois à produire des oeuvres, et aussi des "monstres" que sont les créateurs, mais pas toujours à ouvrir à la créativité au sens où j'en parlais. Mais je suis sûrement excessif.

### **Danielle Dravet**

En t'écoutant, j'essayais de m'identifier à ces gens. Je me disais "quel plaisir prennent-ils là-dedans ?" Il doit y avoir une ivresse, mais laquelle ? Je pense qu'ils prennent du plaisir en fonction de l'objet qu'ils construisent ensemble. Je me disais oui, d'accord, il y a le plaisir de tout ce débordement du fantasme. Mais à condition qu'on ne se mette pas en contact avec le sens, c'est-à-dire que la sonnette ne sonne pas à cet endroit-là.

Il ne faut surtout pas que ça prenne sens, parce que ça pourrait infecter, etc., Je me disais donc que ce qui fait finalement l'ivresse de la situation, parce qu'il doit y avoir quelque chose d'énivrant, c'est de faire cet objet ensemble.

Peut-être se trouve posée là toute la différence entre l'objet de fabrication et l'objet de conception.

### **James Gammill**

Je pense qu'il y a quelquefois des patients qui cherchent un brainstorming. Je me souviens d'un jeune homme que j'ai vu peu de temps après mon arrivée à Paris. Il avait eu une possibilité, par le biais de sa famille, d'entrer dans une agence de publicité. Mais il manquait d'idées, il était plutôt terne, très normal.

Je dirai que le traumatisme de sa vie c'était d'avoir une famille où la défense centrale était la banalisation de tout. Il n'était pas très chaud pour faire une analyse, mais il était dans un milieu où c'était bien d'en faire une. Son matériel était très pauvre. Je m'efforçais par tous les moyens possibles un peu dans le style du chapitre de Mélanie Klein sur les enfants un peu schizo-obsessionnels de la période de latence, de trouver un sens, de donner des interprétations. De temps à autre, il disait qu'il trouvait cela formidable et il semblait aller mieux dans ses affects ; il paraissait beaucoup plus vivant, etc. Cela avançait bien dans son travail. J'ai appris par la suite qu'il exploitait mes interprétations qui touchaient le monde fantasmatique pour les traduire en publicité. Je n'aurais jamais eu l'idée de partir d'interprétations autour du sein pour en faire une idée merveilleuse pour vendre des soutien-gorges et des choses semblables. Il était très content d'être en analyse et il n'était pas nécessaire de se préoccuper de sa vie matérielle. Il rencontra une femme dans cette agence et ensemble ils firent de belles choses. Je l'ai revu une dizaine d'années après dans le couloir du train en venant de Toulouse. Il me dit : "Oh je suis très content de vous voir, ma femme et moi, nous avons créé notre propre entreprise, ça marche très bien". Ils gagnaient beaucoup d'argent, mais il y avait un désaccord dans leur mariage. C'était elle qui s'occupait de toute la comptabilité mais elle commençait à connaître des difficultés psychiques importantes, ce qui l'inquiétait.

Il m'a dit : "peut-être pourrais-je revenir vous voir". Je me disais "peut-être maintenant qu'il y a des conflits, des difficultés, son cas sera plus intéressant". Peu après, il a parlé de sa grosse voiture, une BMW, et il m'a demandé : "Et qu'est-ce que vous avez comme voiture ?" J'ai répondu : "Une R 8". "Une R 8 ? Alors votre vie est un échec !"

### **Sidney Stewart**

J'ai toujours considéré la création en toute solitude. Une création en groupe, ça m'a un peu surpris. Ça m'étonne un peu, mais je trouve que c'est formidable si ça marche. La seule chose qui me trouble, c'est que pour qu'une création soit une activité groupale, il faut presque tout changer dans notre société, il me semble. Nous sommes tous snobs, d'une façon ou d'une autre malheureusement. Je me rappelle du temps où j'étais enfant dans une petite école d'un village du désert. Un enfant de la classe avait pissé dans son pantalon. Au moment de la récréation tous les autres enfants tournaient en criant autour de lui avec beaucoup de haine et de méchanceté. Ils voulaient le tuer parce qu'il avait fait quelque chose de mal. Ils avaient tellement peur de s'identifier à lui que leur haine était terrible. J'ai souvent pensé à ça face à notre attitude, à notre snobisme, par rapport à ce qui concerne la créativité. Je sais que je fais partie de ceux-là. Je me rappelle qu'une femme m'avait dit, alors que j'étais en train de parler de l'idée de quelqu'un d'autre : "mais vous traitez la stupidité comme si c'était une maladie infectieuse". "Je me rappelle avoir cherché un tableau d'Antoine Clavet. Clavet m'avait dit il y en a un à Nice si vous voulez aller voir. Une fois là-bas, la concierge de l'immeuble, qui était une vieille petite bonne femme, m'a montré tous les tableaux qui se trouvaient là. Parmi eux il y avait un Mannessier, un Zaouki, et deux tableaux de Clavet. Chaque fois qu'elle proposait un tableau, elle cherchait un papier, me disait le prix et me regardait comme pour dire : "ce n'est pas cher pour ceux qui aiment ça!". J'ai toujours été amené à penser que la créativité n'existe pas sauf pour les yeux de quelqu'un d'autre. On ne dit pas souvent que le collectionneur est une personne créative. Je me demande ce qu'on aurait fait sans Lorenzo il Magnifico pendant la Renaissance s'il n'avait pas eu ce goût et

cette façon d'apprécier comme Jules II et tous les grands collectionneurs qui ne sont pas eux-mêmes des créateurs mais qui ont influencé leur art et ont contribué ainsi à son développement. On entre dans deux mondes différents ici. Vous parlez de ce travail en groupe. Je serais d'accord, si cela nous enlève un peu du snobisme que nous aimons en nous-mêmes. Il faut autant de travail pour faire une peinture médiocre que pour faire un chef-d'œuvre. Mais combien d'entre nous peuvent reconnaître un chef-d'œuvre et combien d'entre nous sont en train de condamner le travail médiocre ? C'est pourtant la créativité qui est en jeu. On peut parler de créativité en groupe, mais on est toujours placé devant la question du produit. Quel est le produit ? Quelle est la qualité de ce produit ? Et qui juge la qualité de ce produit ?

### Joyce Mc Dougall

J'ai eu une idée en vous écoutant : les petits enfants sont constamment soumis à un brainstorming. Toutes leurs perceptions, chaque sensation, tous leurs cinq sens fonctionnent à tout moment. Ils inventent des chansons, font des dessins extraordinaires où le soleil est pourpre, la mer rouge. Il y a une paire de jambes vertes qui traversent comme ça. Au bout de deux ans le soleil est jaune, la mer est bleue, les hommes sont bien construits. Tout ça disparaît comme si l'autre effet de leur développement était de les rendre conformes. Vous essayez de faire le contraire, de leur redonner en quelque sorte une sorte de brainstorming tel qu'un petit enfant le ressent, se laisser aller à penser et à imaginer n'importe quoi. Je pensais aussi aux processus originaires de Piera Aulagnier, et s'il n'y avait pas de pictogrammes qui sortent de la tête de ces novateurs en groupe. Retrouver l'enfant innocent...

### Jean Forest

Nos échanges me donnent un curieux sentiment. Imaginez que je sois un ethnologue, que je vous raconte les orgies chez les Bantous... J'aurais voulu dire : "il y a des populations qui pratiquent cela" et non vous le proposer comme une valeur universelle. Faire une expérience de brainstorming ou de créativité en groupe, je crois que ça ne peut faire de mal à personne.

Mais je suis bien loin d'être sûr que c'est en toutes circonstances un lieu de développement. Disons que c'est un endroit très artificiel dans lequel peuvent s'expérimenter des modes psychiques différents.

Que pouvons nous en retirer, nous qui n'avons pas pour objectif de fabriquer des objets nouveaux, ni de susciter de grands créateurs. Encore que, comme analyste, on puisse toujours désirer en secret que les clients réalisent de grandes choses... ?

En tous cas, la transposition me paraît délicate sans précaution. Ce que j'en ai retiré, c'est que ces "machineries" - je les appelle comme ça, de manière un peu dévalorisante - ont mis en place des barrières pour protéger de cette pression à l'œuvre systématiquement dans la culture, et pas seulement dans les groupes, et qui est conformatrice. Se laisser aller, simplement, se fait toujours dans des circonstances un peu exceptionnelles. Cela peut être de se mettre à peindre en groupe, avec la peinture qui se présente et sans chercher à contrôler ce qu'on fait. Je pense au livre de Marion Milner, aux expériences qu'elle a pu faire de peinture automatique et de graffitis, interprétés seulement dans l'après-coup. Bien peu d'entre nous se livrent à ces expériences. Beaucoup de talents, de situations dans lesquelles on aurait pu trouver une condition de développement ne sont pas investies, parce qu'on se dévalorise à l'avance en comparaison avec les valeurs établies.

Un enfant qui dessine un soleil orange et des traits de couleur ondulés trouve toujours quelqu'un pour dire "mais c'est du Van Gogh !" J'exagère un peu. C'est vrai qu'on peut aussi le dire d'une manière ouverte et admirative. Mais je crois qu'il y a un fonctionnement social qui ramène l'innovation créative à une comparaison, et qui empêche qu'on puisse vivre l'expérience pour elle-même. Evaluer par comparaison n'entraîne pas la capacité à se faire confiance pour découvrir des choses importantes, au moins pour soi-même. Je ne sais pas si cela vous parle ?

### Sydney Stewart

Absolument ! je viens de lire quelque chose sur un grand écrivain qui dit que la première chose qu'il fait chaque matin c'est de lire les avis mortuaires. Sa journée était merveilleuse s'il trouvait le nom de deux ou

trois écrivains parce qu'il voulait être seul au monde comme écrivain.

### **Joyce Mc Dougall**

Cela me rappelle une remarque de Winnicott qui, à propos de vouloir être seul dit : "N'importe quelle conférence que j'écoute, je suis toujours déçu". Ou bien je me suis dit "Mon Dieu, j'ai pensé à ça il y a très longtemps" ou bien je me dis "Pourquoi n'ai-je pas pensé à ça avant ?".

### **Vincent Robin**

Je pensais à notre difficulté à réagir face à l'impensable. Je pensais à cela, ce matin, lorsque Monsieur Stewart parlait de son rêve avec sa patiente, lorsque Joyce Mc Dougall parlait de l'interprétation sauvage et lors de l'intervention de Monsieur Forest. Je me disais que finalement le processus créatif vient peut-être en réponse à la limite de notre capacité de tolérance face à l'impensable. Je pensais également aux gens qui venaient des camps de concentration et qui se sont suicidés. Je me disais que ce que ces gens-là avaient vécu était vraiment de l'ordre de l'impensable, de l'inouï, et que, peut-être, face à ça, la seule réponse qu'ils ont pu donner c'était le passage à l'acte du côté de la mort. Mais ce passage aurait pu, peut-être, être posé par un mouvement créatif qui aurait été de l'ordre d'une nécessité. A ce moment-là, bien sûr, la finalité de la production n'a évidemment aucune espèce d'importance. Cela serait simplement une réponse à une nécessité, à l'essentiel, c'est-à-dire au fait de pouvoir survivre dans l'impensable, dans ce qui n'a pas de réponse, dans ce qui appartient à l'existence et qui est impossible à fermer. C'est un peu comme ça en tout cas que je perçois le processus créatif.

### **Claude Seys**

Je voulais vous faire partager quelque chose qui ne relève pas du tout de l'ordre du travail clinique et qui s'est passée dans mon environnement assez proche. Il y a une personne de ma famille qui est décédée après avoir physiquement beaucoup maigri. Sa compagne qui était là et qui, je crois, a vécu des choses dans son corps, après le décès, et peut-être pas par hasard, parce que c'est aussi lié au fait que cela se passait un après midi où son petit-fils s'ennuyait, a dit :

"Ecoute, puisque tu t'ennuies il y a une dame qui fait des santons ici on va aller voir". C'est la Provence et ça fait partie de ce qu'on transmet aux enfants. Et cette dame a placé un bout de terre dans les mains de cette personne qui s'est mise à façonner et à éprouver du plaisir à faire ça. De retour à la maison elle a acheté de la terre et s'est mise à sculpter progressivement. Actuellement cela fait deux ans qu'elle fait de la sculpture. Elle fait des choses qui sont absolument, en tout cas pour moi, extraordinaires. Elle a commencé ce travail par des visages et comme j'étais assez proche de tout ce qui s'est passé, j'ai ressenti chez elle un besoin de redonner un volume au visage que le sien avait perdu. Je dis cela parce que c'est vrai que peut-être dans la vie professionnelle on rencontre des traumatismes qui n'arrivent pas à s'élaborer spontanément. Là, c'est quelque chose d'impensable à mon avis, c'est une très forte souffrance qui a été ressentie dans le corps et qui s'est spontanément élaborée à travers le deuil. Le deuil s'est élaboré à travers ce volume qu'on a rendu. Je le dis par rapport à ce que Dominique disait des traumatismes : un traumatisme peut-il se régler spontanément et aboutir à un processus créatif ? Je peux en témoigner pour l'avoir vécu.

### **Jocelyne Cadé**

Ce matin, Monsieur Stewart a évoqué la situation concentrationnelle. C'est une situation dans laquelle, peut-être, un des plus grands traumatismes était celui de se voir désigné non plus par son nom mais par un numéro. Le travail qui a pu être fait sur les situations concentrationnaires jusqu'à maintenant nous amène à des comparaisons sur ce que peut être un groupe, et ce que peut être une masse. Peut-être que la vie de groupe était impossible dans cette situation. La façon dont on pouvait surmonter tout ce qui était invivable était fait à partir d'une vie individuelle ou avec des proches. Il me semble que le travail qui était instauré par les structures qui maintenaient la situation concentrationnaire c'était justement un travail de dépersonnalisation à partir de la rupture de la filiation en commençant par le remplacement du nom par le matricule. Ce qui se fait dans le travail en groupe, c'est quelque chose qui justement va complètement dans le sens contraire. Et s'il y a un traumatisme dans la situation de groupe, dans la mesure où on les constitue avec

l'attention qu'on apporte à tous les sujets qui nous sont confiés en tant que cliniciens, nous faisons ce travail en pensant à ce qui se passe, s'échange ou se construit dans ce dispositif complexe qui est une des premières choses sur la scène du travail. Mais aussi, petit détail qui a son importance, c'est que le psychologue qui anime le groupe, qui a à lui donner son âme, nomme les uns et les autres par leur prénom. Selon le caractère de l'intervention ou la personnalité de l'animateur, on donne le nom patronymique madame untel, madame untel. Il me semble que cette simple désignation replace chacun dans un registre de travail qui est celui de la reconnaissance de l'individu dans des liens qu'il peut tisser autour de lui, qu'il a déjà tissés dans sa famille, qu'il tisse dans sa vie de travail. Si traumatisme il y a, je pense qu'il peut y avoir deux cas de figure : traumatisme pour des personnes qui peut-être ne sont pas prêtes à travailler dans le groupe, ou bien pour lesquelles il peut y avoir contre-indication. Et là, je voulais poser une question à Jean Forest : est-ce qu'on ne se doit pas avant de prendre un groupe en charge, de connaître les sujets, de pouvoir apprécier s'ils vont pouvoir faire ensemble un travail qui sera bon pour eux ? Le travail doit s'articuler peut-être autour de la mise en scène, à un moment donné, d'un traumatisme qui est commun à tous les sujets en groupe et qui pourra faire l'objet d'élaboration dans la mesure où les individus ont certaines dispositions.

Je veux dire que tout le monde ne pourra pas dépasser et travailler ce traumatisme.

### **Jean Forest**

Je ne crois pas que ce soit l'objet de notre discussion d'aujourd'hui. Ce que je vous ai présenté aujourd'hui, c'est une sorte de voyage ethnologique, dans des milieux qui utilisent le fonctionnement du groupe dans un objectif particulier : la production d'idées. Ce n'est pas du tout la pratique que je peux avoir comme psychodramatiste, ou comme thérapeute de groupe par ailleurs. Je pense qu'il est important de ne pas confondre. Ce ne sont ni les mêmes méthodes, ni les mêmes consignes, ni les mêmes objectifs. Je crois que vous parliez d'autre chose. C'est peut-être en réaction à ce que disait Sidney Stewart, doutant de la capacité des groupes à créer, mais c'est là un autre débat.

### **Monique Pinol-Douriez**

Merci.

Pause

### **Monique Pinol-Douriez**

Bernard Chouvier enseigne à l'Université Lumière Lyon II et il travaille comme psychologue clinicien psychothérapeute dans un CMPP à Lyon même je crois.

### **Bernard Chouvier**

Dans la région.

### **Monique Pinol-Douriez**

Je voudrais vraiment le remercier d'apporter sa contribution à ce colloque.

## Créativité et dessin dans une psychothérapie d'enfant

Bernard Chouvier

Gigi a six ans la première fois que je la vois. Elle est toute petite avec de grands yeux noirs, avides et en même temps un peu perdus. Elle est très vive, dynamique, toujours prête à se disperser et pourtant sa démarche est très curieuse. On dirait qu'elle marche sur la pointe des pieds à tout petits pas, comme si elle voulait s'envoler plutôt que de marcher jusqu'à mon bureau. Elle ne dit rien, s'évade dans le dessin. On sent pourtant qu'elle écoute, qu'elle ne perd rien de la conversation, mais elle y reste comme indifférente.

La mère se plaint des problèmes de comportement. Gigi est "dans son monde", elle refuse de grandir. Du coup les parents s'inquiètent pour son avenir. La psychologue scolaire a parlé de "blocage", de "désintérêt scolaire massif", d'immaturité et de risque d'infantilisation s'il y a maintien en maternelle. Madame C. va voir son médecin de famille qui l'adresse au service de pédo-psychiatrie de l'hôpital. Et c'est ma collègue de l'hôpital qui a reçu durant quelques séances la famille qui m'adresse Gigi.

Madame C. ne travaille pas et son mari est employé de banque. Ils sont originaires d'Italie, de la région de Naples où ils retournent chaque année pour voir la famille. Gigi a une grande sœur de 16 ans qui, apparemment, ne pose aucun problème.

Elle est née par césarienne et avait un poids normal à la naissance. Tout se passe bien jusqu'à un an, au moment où elle commence à marcher. Apparaît une crise

convulsive, suite à une hyperthermie. La mère est paniquée et en parle encore avec émotion : "Elle était presque morte, me dit-elle, ça a duré deux heures et demie". A la suite de cela, Gigi est hospitalisée pendant plus de quinze jours et restera sous Dépakine et Valium jusqu'à l'âge de cinq ans. Les parents, et surtout la mère, adoptent une attitude surprotectrice, à la mesure de l'angoisse suscitée par l'arrivée des convulsions.

Gigi couchera dans la chambre des parents jusqu'à 5 ans 1/2. "Vous comprenez, me dit la mère, on avait toujours peur qu'elle fasse une nouvelle crise dans la nuit". En fait, l'enfant n'a plus jamais eu de crise.

"Elle a un faible pour son papa" ajoute-t-elle. Avec lui, elle est très câline. Tous les soirs elle s'endort dans ses bras.

Je voudrais mettre en évidence, à partir des productions graphiques de Gigi pendant deux années de psychothérapie, les fondements, les formes et l'évolution de sa créativité. On pourra ainsi voir dans quelle mesure cette même créativité constitue une réponse au traumatisme. Par et dans ses dessins, l'enfant opère une *reprise élaborative*, voire un *traitement* des effets psychiques du trauma tel qu'il a été subi dans le réel, mais aussi et surtout tel qu'il a été vécu dans la relation avec les parents, le discours de la mère ayant notamment joué le rôle de caisse de résonance à l'événement. C'est comme si, dans un certain sens, Gigi était vécue et, par là même, était induite à se

vivre comme une *miraculée*, l'incarnation de quelque entité, un être hors du temps.

## I. Formes de la créativité de Gigi

1. A un premier niveau, le dessin lui permet *l'expression de l'angoisse*, à partir de la représentation et de la métaphorisation de l'événement traumatique. On en verra plus loin des exemples avec les liens qu'elle opère entre une *opération* chirurgicale, à propos de la maladie du père, ainsi qu'avec les images de croix et de cimetière, autour de l'angoisse de mort.
2. A un second niveau, le dessin traduit une représentation focalisante des images fantasmatiques et tout particulièrement des images oniriques. En ce sens il favorise et développe le travail psychique de liaison. On en repère des manifestations chez Gigi avec les dessins du chien, de la maman-chat et de la princesse.
3. Plus précisément, apparaît l'évocation des fantasmes originaires à travers les productions graphiques de l'enfant. Ces représentations sont des organisateurs des données de l'imaginaire et à ce titre, elles ont une valeur structurante. Gigi en fournit un exemple significatif avec les multiples mises en scène qu'elle effectue autour du thème des mariés.
4. Il faut donner un statut à part au travail de symbolisation proprement dit. C'est une chose que de donner à voir, en les dessinant, les éléments du fantasme, c'en est une autre que de leur donner une forme à portée symbolisante. Gigi opère ce travail très spécifique, en particulier en mettant en œuvre le symbole de la fleur. La fleur a, ici, une véritable valence symbolique, dans la mesure où elle s'inscrit à l'intérieur de différents processus de signification pour l'enfant : elle a valeur végétative dans les premiers dessins, elle prend vie et couleur lorsqu'elle est arrosée par le petit garçon, elle a également des représentations différentes selon qu'elle est en bouquet dans la main de la mariée, selon qu'elle est en pot au pied de la croix dans le cimetière.

5. Enfin, il est possible de distinguer dans les dessins, des "essais de sublimation", quand l'enfant se risque à produire des images détachées de leur finalité pulsionnelle et quand il se lance, implicitement ou explicitement, dans une recherche esthétique authentique. Il semble que Gigi entre dans ce cadre avec le dessin de la rencontre des deux papillons, avec celui de la petite mariée à côté de la grande fleur et avec celui du bateau voguant sous les étoiles.

## II. Identité et bisexualité

Lors de la première rencontre, en présence de la mère, Gigi fait des dessins très pauvres, très peu élaborés. Ces productions sont marquées par le morcellement et surtout, elles sont complètement déconnectées de la réalité. On y passe de la personne humaine dissociée, éclatée, à des images évoquant la pure et simple vie végétative ("Une plante". Dessin monochrome, localisé dans un coin de la feuille, très peu appuyé, exécuté très rapidement).

La mère me précise que sa fille "est très méfiante avec les gens qu'elle ne connaît pas". Elle a besoin d'être sécurisée (Dessins 1 à 4).

Lors de la seconde séance, en présence des deux parents, Gigi représente une poupée Barbie (Dessin 5). Le personnage est complètement disproportionné. Les parties du corps sont à la fois imbriquées et désaxées. Tête, tronc et jambes sont soit emboîtés, soit décalés. Les mains pendent, au bout de tiges, comme des fleurs. Les habits sont posés en tas, à côté, comme des enveloppes vides, appelées peut-être à venir recouvrir un corps qui se donne, pour l'instant, comme complètement disloqué. On est déjà en droit de se demander si ce ne sont pas les habits –les beaux habits– qui sont seuls à même de "faire tenir ensemble" les parties désarticulées du corps. Ou, pour le dire autrement, le corps s'écroule dès que les vêtements ne viennent plus le tenir. Il est vrai que Gigi est toujours bien habillée (comme sa mère). Le souci du "paraître" et de la belle présentation sont très forts dans l'imaginaire maternel.

On peut dire là que Gigi se donne à voir telle qu'elle est représentée dans le discours de ses parents : à la fois petite fille fragile car totalement désarticulée par la comitativité originare et poupée qu'on exhibe, qu'on

habillement et avec laquelle on joue. C'est de cette image-là en quelque sorte que Gigi a à se déprendre. Tout le travail psychique va constituer à traiter, à élaborer et à construire *une image de soi qui se tient*, à partir de la reprise intégrante d'un bon schéma corporel.

Après les vacances, à l'occasion de la première séance, va apparaître pour la première fois le personnage de Gigi, personnage que je crois central pour l'enfant et qui m'a offert la possibilité de lui donner ce nom. Elle chante la chanson :

*"C'est grâce à toi, Gigi !"*

Elle me demande à plusieurs reprises si je suis marié et si une femme s'est mariée toute seule. Puis elle va plus loin dans ses questions en voulant savoir si, avec ma femme, je fais l'amour à la télé. Elle me dessine alors en femme sur le grand tableau, en m'affublant de maquillage et de talons hauts. Puis elle ajoute, entre des bribes de chanson :

*"Moi aussi, j'étais mariée toute seule".*

Elle dessine alors une petite fille avec une coiffe à deux boucles, aux cheveux multicolores, comme des ailes ; elle est vers le haut de la feuille et on dirait qu'elle flotte.

*"C'est moi, Gigi ! ... Oh ! J'ai pas fait sa baguette magique !"*

Et elle rajoute alors un appendice phallique qui part de la ceinture de Gigi et qui descend jusqu'aux jambes. Puis, comme pour aller dans le même sens, elle complète le dessin avec un "oiseau" qui ressemble à n'importe quel autre animal, avec une longue queue. Cela confirme que Gigi est dans les airs et qu'elle vole, qu'elle vole sur l'air de la chanson, "gigi l'amoroso", que devait, peut-être chanter son père. L'image de Gigi porte en elle à la fois la référence au thème de la chanson et la référence au dessin animé dont l'enfant intègre, à son niveau, les thèmes comme *éléments organisateurs internes*.

On a là, dans ce dessin princeps, fondateur en quelque sorte, l'expression et la condensation des thèmes à venir qui vont développer et structurer en les différenciant, les éléments fantasmatiques à l'œuvre chez l'enfant : quête identitaire à travers l'image gémellaire et bisexuée, reconnaissance des fantasmes originaires de scène primitive, de séduction et de castration.

Le thème du double apparaît à la septième séance avec les dessins des petites filles (Dessins 16 et 17). Elles sont structurellement très semblables, mais avec de notables variations. La première a une

grosse tête avec un petit corps et des cheveux noués alors que la seconde est plus proportionnée. Quoiqu'il en soit, elles ont toutes deux des lunettes et portent deux petites pointes sur la tête en guise de chapeau, éléments dont nous verrons plus loin la signification. Le *style* de Gigi est ici manifeste, avec la forme caractéristique du casque de cheveux que l'on retrouvera dans tous les dessins ainsi que la forme du visage. Notons que les deux fillettes n'ont pas de pieds bien que le triangle de la robe soit exactement en bas de la feuille et que les attributs de la féminité soient présents en partie : les boucles d'oreille, le rouge à lèvres et la poudre aux joues.

Gigi ne dit rien lors de cette séance sur ces deux personnages, mais elle dira bien plus tard –ce qui confirme l'hypothèse du double– qu'il y a deux Gigi en elle.

On retrouve les deux Gigi par la suite autour du clivage entre bonne et mauvaise représentation de soi. La bonne image de soi apparaît avec la reine (Dessin 19) et la mauvaise, dès la séance suivante, avec le cochon (Dessin 20). L'une est plus agressive avec sa couronne en pointes jaunes et l'autre plus abattue avec ses cheveux bleu sombre tortillés et son petit corps. Mais c'est sur cette image dévalorisée que sont dessinés pour la première fois les pieds.

Après les vacances de Noël, dès la reprise, Gigi dessine quatre dessins de princesse qui symbolisent, de façon manifeste (Dessins 21 à 24), l'accession à une image de soi identitairement unifiée et bisexuée. De plus, il est important de noter comment Gigi nomme ces images, même si c'est encore selon un code incompréhensible. Le nom est là qui marque l'identité, qui assigne sa place au sujet et qui ouvre l'accès au symbolique. La Gigi flottante des débuts se pose et se spécifie en princesse. On est à la onzième séance et un tournant se réalise dans la psychothérapie. Le dessin 25, à la séance suivante confirme cette évolution. La princesse a des petites croix en guise de boucles d'oreille et les deux "quiquis" qui ornent sa chevelure sont prééminents. Il est à remarquer que sur ces cinq dessins de l'affirmation identitaire, les yeux sont ouverts, parfois même fardés, et que la bouche est marquée dans le sens de l'ouverture et du sourire, comme un croissant aux pointes dirigées vers le haut. C'est à la sixième séance que se dessine chez elle la recherche identitaire dans le

travail psychothérapique, quête qui se déroule, s'élabore et se réalise en partie lors des six séances suivantes.

Gigi est très en colère contre moi, du fait qu'elle soit obligée de laisser sa mère aller se promener en ville. Elle me dit : "Je suis pas gentille ? Je suis une connasse ?" Comme j'essaie de lui répondre, elle se fâche et me crie : "Arrêtez ! Vous m'emmerdez ! Moi chez moi, j'ai un gros couteau et je vous tue !". Quand elle s'est un peu calmée, elle me demande : "D'abord tu sais même pas comment je m'appelle ?". Comme je lui dis son prénom et son nom de famille, elle se bouche les oreilles à deux reprises, puis elle me redit : "Mais non ! Je m'appelle Cendrillon ! Je m'appelle Guindoline ! C'est un dessin animé !".

Gigi a besoin pour affirmer son identité de passer par l'imaginaire d'abord et avant tout. La réalité lui est insupportable, elle vit dans l'imaginaire grâce à une *identification mythique* à un personnage de conte. Cendrillon est celle qui se métamorphose, celle qui, de souillon, devient princesse, celle qui, comme Gigi, peut transformer le cochon qui est en elle en une reine admirable.

### III. Expression et élaboration de la scène traumatique

La 16e et la 17e séance, Gigi va reprendre et opérer des liaisons à partir d'un événement familial d'importance qu'elle va associer avec sa quête personnelle d'identification. Parallèlement à la poursuite des dessins de princesse, avec des variantes riches et intéressantes, notamment quant à la couronne et à la robe (Dessins 31 et 32). Gigi développe ses associations sur l'opération chirurgicale du père qui est pratiquée à cette époque. C'est d'abord une appropriation de l'événement par le symbole mathématique elle effectue des opérations (Dessin 30) où les croix sont très présentes. Puis elle représente la salle d'opération avec le docteur, le chariot où est couché l'opéré. Et la scène se poursuit par "la mort" représentée par une croix, un bouquet de fleurs et une plante et enfin, en haut à droite, "le cercueil" où s'achève la bande dessinée (Dessin 33). L'angoisse de mort qui réactive l'angoisse de castration est en lien, croyons nous ici, avec l'énorme développement phallique de la couronne de la princesse.

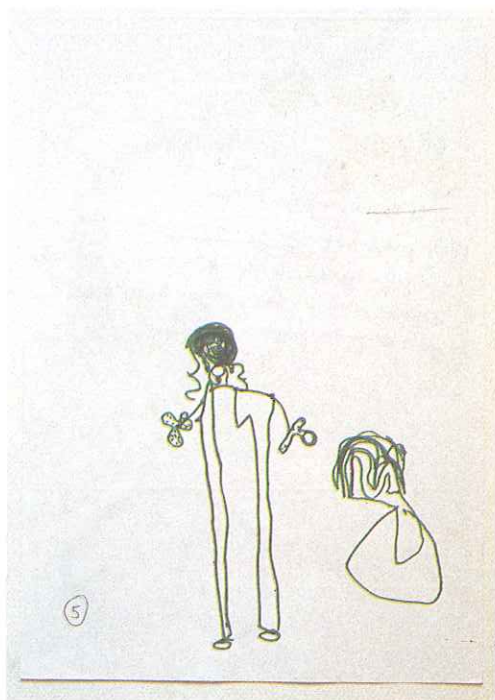
Les trois dessins qui suivent confirment cette interprétation (Dessins 34 à 36). La princesse et la voiture sont très abîmées, comme après un accident. Puis le dessin suivant qui représente une fille à qui on a mis un pansement et qui marche avec des béquilles est également très déprécié. Pas de couleur, les yeux sont des sortes de cible avec une inflexion vers le bas, la bouche est déformée et le pied droit est enrobé d'un cercle de feutre, comme *encapsulé*. Une inscription également signifie ce qui se passe ici de la castration réactivée et vécue à partir de l'opération du père.

### IV. Le cauchemar du chat

Dès la deuxième séance, Gigi dessine une tête de chien qu'elle découpe pour en faire un masque qu'elle se place devant le visage (Dessin 8). La fois suivante, elle reprend le même processus, deuxième masque de chien. Et elle enchaîne aussitôt, donnant sens à ces objets, en dessinant une maison avec un chat au-dessus du toit. Quand elle reprend le découpage, à la quatrième séance, je crois que c'est le chien qui revient, mais il s'agit cette fois d'une femme avec des lunettes et une sorte de couronne bleu clair, en boucle et pointe au-dessus des cheveux. Le corps est sans bras, ni jambes, découpé de la tête (comme décollé), puis recollé au-dessous, laissant un espace vide entre les deux pour marquer cette *décollation* (Dessin 11).

Les choses s'éclairent à la cinquième séance avec le dessin d'un "grand chat". Après le dessin, Gigi est très angoissée et elle me dit : "Moi, je veux pas de bébé ! Ma sœur, elle voudrait bien avoir un bébé !".

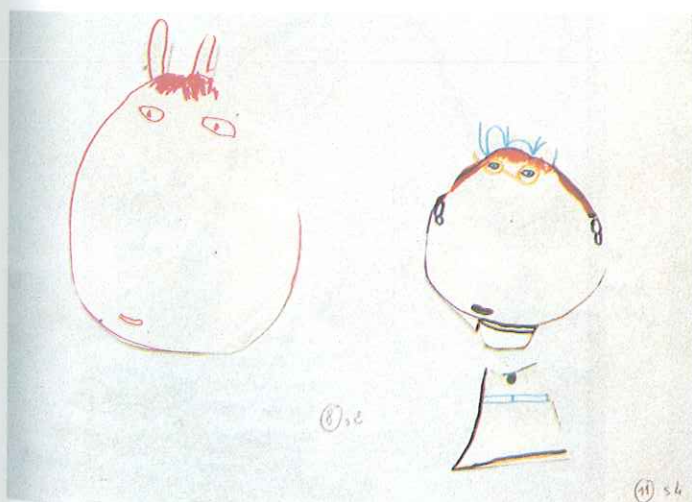
Puis elle construit une maison, avec une chambre pour chacun et elle rajoute le chat. Ensuite, elle effectue le dessin du garçon "qui fait arroser les plantes", puis passe à celui d'une femme avec une tête énorme, deux petits yeux et des lunettes tout en haut. La bouche est très marquée tout au fond du visage et elle y insiste verbalement : "Elle a du rouge à lèvres". A noter également les deux pointes bleues sur la tête entourant une protubérance foncée, la pointe en bas (Dessin 14). La petite fille double du dessin 17 a encore les deux boucles bleues sur la tête, en guise de couronne. Mais, comme on le voit avec les dessins suivants, ces boucles se scindent en deux éléments de représentation distincts : d'un côté la



2



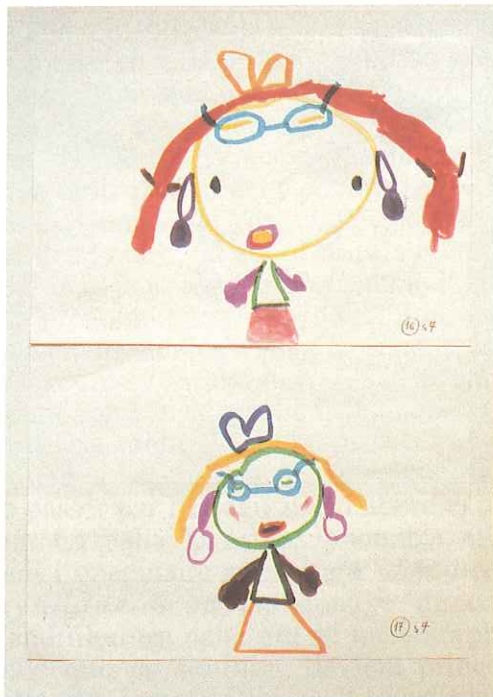
3



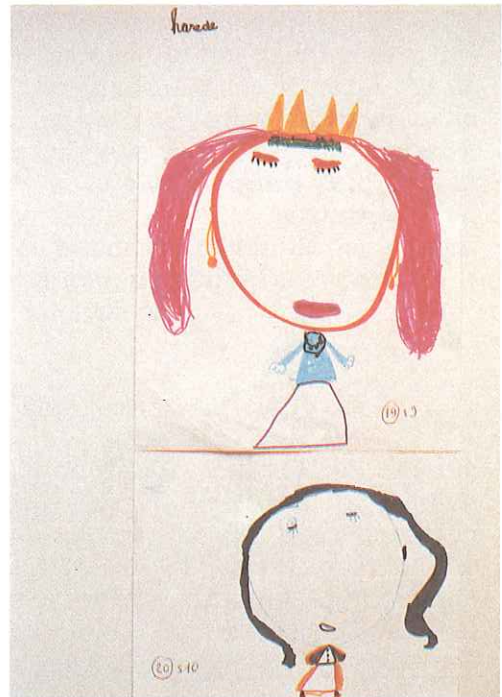
4



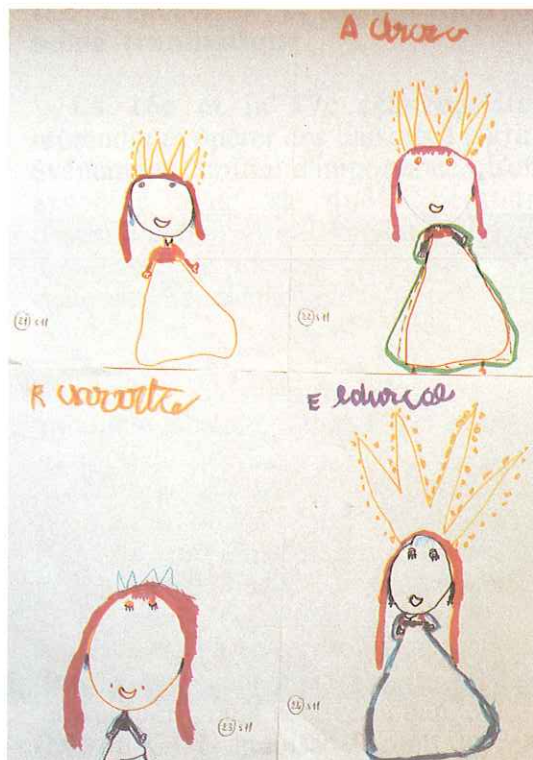
5



7



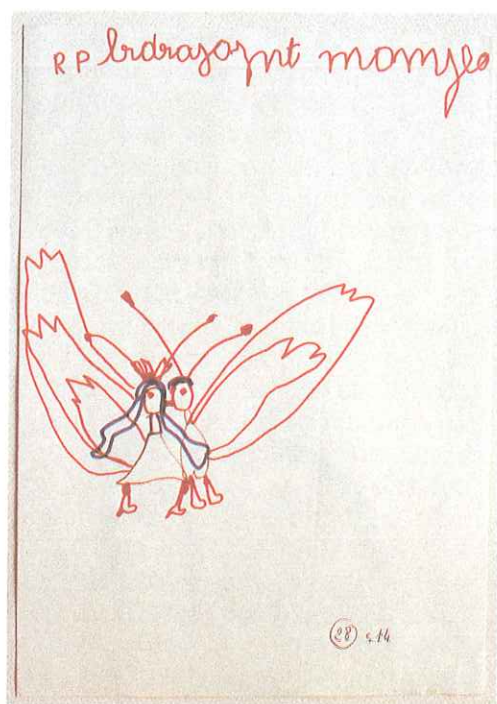
8



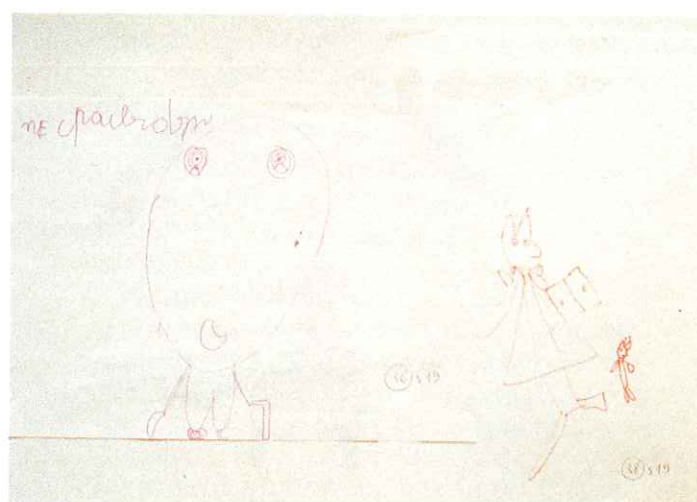
9



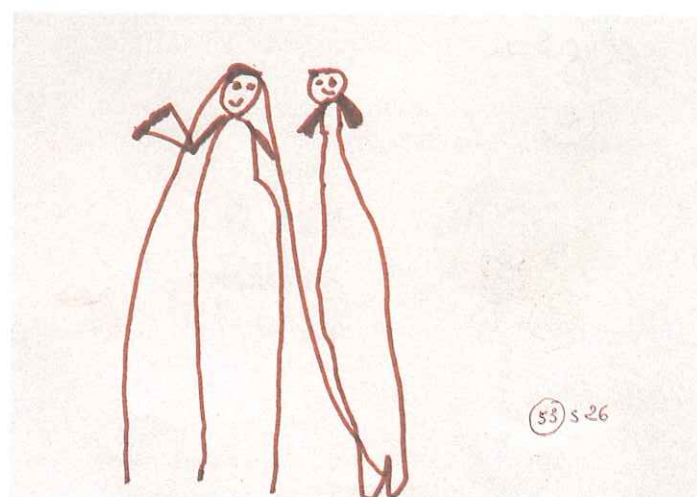
10



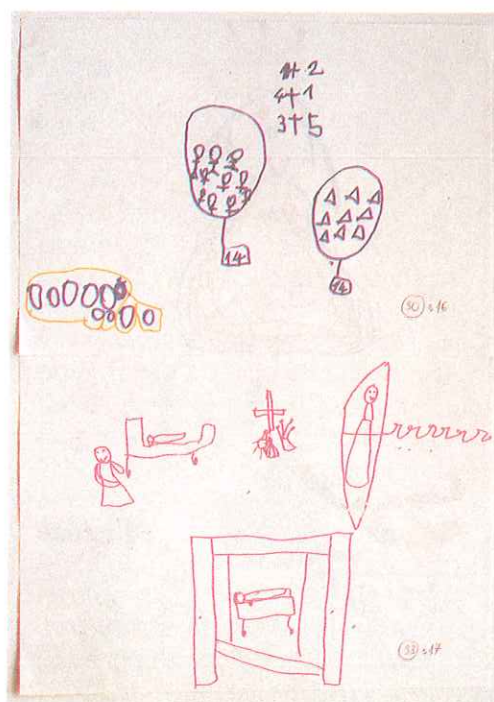
12



18



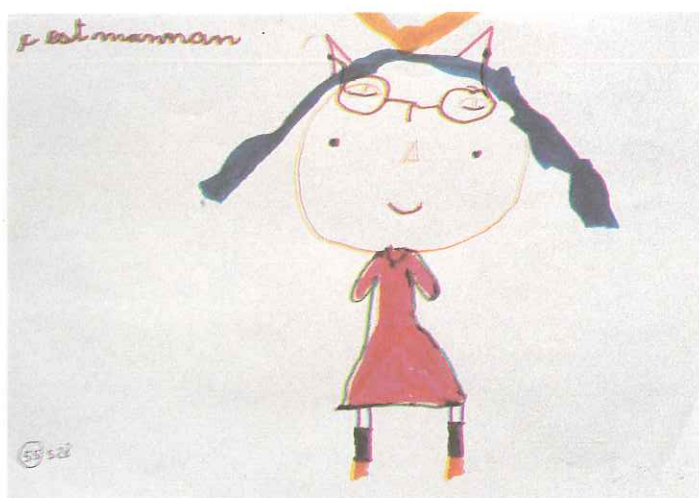
25



15



26



27



32



28



33



35

couronne qui sera un attribut dominant de la princesse, de l'autre des oreilles qui vont s'écarter et devenir pointues : avec la maman-girafe (Dessin 38) et surtout avec le premier dessin où elle désigne nommément sa propre mère (Dessin 55).

Les choses s'éclaircissent à la trente-troisième séance lorsque l'angoisse du chat ressurgit. Elle est ici liée à un cauchemar récidivant que l'enfant devient en mesure de parler en en représentant le personnage central (Dessin 65) :

*"C'est un chat qui fait peur dans le rêve..."*

Les oreilles sont massives et recouvertes, comme le reste du corps, d'un pelage marron. Les pattes sont comme celles d'une grenouille et le trait est rapide, peu appuyé, comme dans tous les dessins où Gigi manifeste une forte angoisse.

Deux séances plus tard, le cauchemar revient avec le dessin de la princesse chat qui est très méchante (Dessin 67). Les oreilles bleues sont cette fois très pointues et les yeux en étoile se veulent très menaçants. Le chat apparaît également très nettement avec les attributs de la féminité.

Puis, comme mode d'évasion d'une situation trop étouffante, la fillette représente "l'avion de Gigi" (Dessin 68). Et elle ajoute :

*"Si tu avais des calmants, un enfant qui fait pipi par terre, tu le frapperais ?"*

Juste avant la fin de la séance, elle me demande si je sais ce que c'est que le haut du dessin. Comme je ne réponds pas, elle me crie :

*"C'est une chienne qui veut te pisser dessus !".....*

Le thème du chat s'organise autour d'une image de la mère phallique fortement chargée d'angoisse et dont le sous-bassement est un fantasme de castration. Cette image phobique du chat est combattue pour ainsi dire par celle du chien qui apparaît tantôt sous la forme défensive du masque, tantôt sous la forme sadique-active de la chienne qui urine. Objet phobique et objet contraphobique se dévoilent et se structurent dans l'expression graphique. Gigi est de la sorte à même de gérer sa conflictualité interne et, grâce à la psychothérapie, d'en trouver une modalité transférentielle décisive pour son évolution maturative.

Bien d'autres thèmes pourraient être repris dans ce cas riche et particulièrement significatif. Je signalerai simplement pour

l'instant, en attendant un approfondissement dans une publication ultérieure, de mentionner le thème dominant des mariés qui est traité par Gigi de façon variée et créative. Chaque fois que le thème revient, une nouvelle dimension lui est donnée aussi bien dans le vécu relationnel externe que dans le vécu transférentiel interne. J'en offre une modalité avec les dessins 53 et 54 qui montrent un couple de "jeunes mariés", puis de "vieux mariés".

Pour finir, les dessins 56 et 73 témoignent des essais de sublimation réalisés par Gigi lors des séances. Ces dessins, s'ils s'inscrivent dans la ligne directe de son expression imaginaire et fantasmatique ainsi que de sa quête identitaire, ouvrent néanmoins à une nouvelle dimension qui est celle de l'esthétisation. Tout se passe comme si Gigi devenait là, capable d'un certain dépassement de sa problématique conflictuelle interne pour accéder à quelque chose qui s'inscrit déjà dans la mise en œuvre d'un code, quelque chose d'une recherche formelle où apparaît et se dessine *son style*.

## V. Le moment du dessin

Il est important de préciser, en fin de parcours, que le dessin n'est pas, pour Gigi, le *médiateur central* de la relation psychothérapique. Il n'est qu'un moment, un moment dont j'ai suffisamment montré la valeur, mais seulement un moment dans les échanges entre l'enfant et le thérapeute. Ce moment, quoiqu'il en soit, n'est jamais décidable *a priori*. Il peut se situer au début ou à la fin de la séance, après tel ou tel temps fort ou, au contraire, en prélude à ce temps-fort. Il ne faudrait donc nullement focaliser l'intérêt clinique sur le dessin. Il s'agit donc aussi d'un intérêt analytique et didactique, dans l'après-coup du travail. Gigi parle beaucoup, me parle beaucoup et la parole est le mode de communication dominant pour elle, dans le champ transférentiel.

Cependant, il est possible de dire que le dessin a une place privilégiée dans la séance, quand il survient, et qu'il y joue, à chaque fois, un rôle spécifique. Chez Gigi, on trouve plusieurs manières de mettre en jeu le dessin dans la séance.

1. Elle peut exécuter son dessin assez rapidement et seule. Ceci est à rapprocher de ce qu'elle exprime de fait, d'être seule, notamment lorsqu'elle affirme : "Je me suis mariée toute seule".

La plupart du temps, elle me signifie qu'elle ne tient pas à ce que je la regarde dessiner. Soit alors elle se cache avec son bras, soit elle me demande de fermer les yeux, soit elle va s'installer sur la petite table qui se trouve en face de mon bureau.

2. Le dessin une fois achevé, Gigi le laisse là où elle a dessiné et ne s'en préoccupe plus du tout. Soit elle va l'afficher sur le panneau de liège prévu à cet effet ou alors elle me le donne.

Le commentaire est bref et précis, très chargé la plupart du temps. Ou alors il est inexistant, Gigi manifestant sa volonté de ne rien en dire. Elle peut se contenter d'une phrase lapidaire : "Elle a du rouge à lèvres". Mais ces brèves remarques ne sont pas les moins significatives. C'est comme si Gigi exprimait là un condensé de sens, se centrant sur l'essentiel affectif et pulsionnel.

3. On pourrait dire que le dessin a pour finalité d'exprimer et de fixer tout ou partie du fantasme, à l'instant donné du travail psychique.

Dans la séance, Gigi parle et vit ses émotions, son plaisir, ses angoisses et, de temps en temps, livre dans le dessin un aspect important de son élaboration interne.

*Le dessin est le moment d'une liaison, il constitue l'image instantanée de la mise en œuvre, au niveau du moi d'une représentation-pivot qui, comme dans le travail du rêve, est régie par le déplacement et la condensation.*

La plupart des dessins de Gigi sont des images fixes ; rares sont les mises en scène où interviennent plusieurs personnages. Et il est significatif que la représentation de l'événement traumatique corresponde à l'une de ces mises en scène. L'événement est alors traduit à l'intérieur d'une chronologie, même si cette chronologie est plus soumise à la logique de l'angoisse qu'à celle du réel.

Le dessin est en quelque sorte constitué ici d'une représentation focalisante d'un élément fantasmatique dont l'ensemble ne se donne à voir qu'à travers un nombre plus ou moins grand de séances. Si cela témoigne des difficultés majeures de Gigi à accéder à une intégration temporelle satisfaisante, cela met également en lumière *la fonction centrale du dessin qui est celle d'une mise en tension, d'une vectorisation des contenus fantasmatiques, que ce soit sous une forme développée, focalisée ou instantanée.*

## Discussion

### Monique Pinol-Douriez

Merci pour le voyage à travers l'imaginaire de cette petite fille. Il y a certainement beaucoup à dire. Nous allons essayer de discuter maintenant cette belle présentation que tu as faite.

### Joyce Mc Dougall

Je remercie beaucoup notre collègue pour cette présentation pour ces séances de rêve – presque – où cette petite fille avec l'encadrement que l'analyste lui a donné nous a amené parmi les étoiles et les oreilles de chat. Cela se passe comme dans un rêve. Je crois que nous avons tous rêvé avec elle et avec lui. Déjà l'anamnèse nous montre tous les traumatismes précoces qu'a subi cette petite fille. Je me demande si la mère n'a jamais parlé de ses fantasmes pendant sa grossesse. Peut-être l'analyste pourra-t-il nous dire après si oui ou non elle a imaginé l'enfant qu'elle portait. Elle avait déjà un fils et voilà cette petite fille qui arrive par césarienne, etc. J'aimerais beaucoup savoir si la mère et le père ont rêvé de cet enfant en imaginant un garçon, une fille ou je ne sais pas quoi. Il y a un grand écart entre les deux sœurs et c'était aussi j'imagine un événement très important pour ces deux parents et leur angoisse, etc., qui aurait suivi. Est-ce que la mère savait que cette petite fille risquait de naître par césarienne ? De toutes façons à un an, quand elle commence à marcher, elle a ses premières crises. Elle est hospitalisée pour des crises épileptiformes et des convulsions. Il est intéressant de remarquer qu'elles se déclenchent dans un moment où la petite commence à marcher. Plus tard, le premier dessin qu'elle dit être "un bonhomme" mais que je vois comme une petite fille dansante

est appelé "gros ventre". Elle a les pieds qui marchent comme ça, très fermement en avant. Plus tard on voit que tous les personnages féminins n'ont pas de jambes. Les jambes sont reserrées aux personnages plutôt masculins. On peut se demander lorsqu'elle a commencé à marcher si elle a perdu la tête ou les jambes. C'était la tête qui semblait perdue.

On voit toute la confusion de l'image du corps chez ce petit personnage chez ce petit "Gigi amorosa".

La mère a quand même pensé qu'elle était presque morte. Gigi écoute tout cela très attentivement pendant ce premier entretien. Elle a l'air d'être indifférente mais l'écoute est très remarquée par l'analyste. Elle a donc été hospitalisée quinze jours à l'âge d'un an. Il me semble que l'on trouve aussi des traces de ce traumatisme dans les dessins. Une anorexie s'est déclenchée vers deux ans/deux ans et demi, si j'ai bien compris, et elle a duré trois ans. On a vu les glaces qui venaient vers la fin où la princesse est bien nourrie mais de glaces. Toutes les phases de ce dessin que notre collègue a choisi pour nous – et c'était vraiment une nourriture très riche qu'il nous a donnée là – résume le parcours de sa vie intérieure que nous allons suivre avec lui. Il lui permet d'étaler et de mettre en paroles son angoisse et ses fantasmes originaires au sens où l'entend Freud. Tout cela lui donne la possibilité d'interpréter et de permettre une sublimation authentique. C'est ce que nous avons vu vers la fin où l'image du corps se consolide et avec ça l'image de l'identité subjective de la petite fille. L'image sexuée floue se solidifie aussi comme on peut le voir, à travers les différentes diapos. Je ne vais pas reprendre toutes mes notes au sujet des dessins. J'espère que notre collègue va

publier ce beau travail. Ce serait d'un grand intérêt pour tout analyste, surtout pour les analystes d'enfants. Enfin, très vite on voit que les petites filles, princesses, etc., les poupées Barbie n'ont pas les pieds sur terre exactement comme le dit la mère de la petite. Comme si dans l'esprit de cette enfant, être petite fille c'est flotter sans jambes, sans toucher terre. Il y a quelque chose d'une image presque intra utérine qui rappelle le flottement de l'état gazeux, acqueux, pas trop consolidé, et associé très tôt dans l'esprit de cette petite Gigi à la féminité. Dès le début "Gigi amoroso" devient nettement la petite "Gigi amorosa" et amorosa très nettement de son papa. Il n'y a pas beaucoup de doutes. Maman c'est la mauvaise et papa c'est l'objet du désir. La mère dans ses deux côtés, comme Gigi elle-même dans ses deux côtés, dans ses deux parties d'elle-même, ne devient verbalisable et dessinable si l'on peut dire que beaucoup plus tard. Alors les grosses têtes sont intéressantes. Les masques de chien et plus tard la chatte, elle dit le chat, mais c'est évidemment aussi une chatte, maman, le sexe de la petite fille qui est toujours masqué, couvert, sans jambe. J'ai trouvé fascinante la lente transformation de l'idée du corps sexué chez elle. Je me suis demandé très tôt à qui appartenaient les lunettes. On apprend beaucoup plus tardivement que c'est maman qui en a. Dans tous les dessins jusque vers la séance, trente/trente-huit, la petite fille n'a pas de bas du corps. Il n'existe pas comme si la réalité du sexuel, de ses propres sensations érotiques devait être barrée, couverte, voutée. Elle a peur d'être envoutée me semble-t-il. Dans tous ses désirs pour son père, pour son analyste, il y a la crainte de ce que la méchante femme va lui faire. Donc elle barre tout le bas du corps. Alors viennent les mariés où la petite princesse est protégée par la voûte. Les deux mariés sont envoutés si l'on peut dire. Toujours protégés. Je crois que ce sont des rêves, ses rêveries œdipiennes qui sont protégées de l'image mauvaise, castratrice de la mère. Ce n'est que lorsqu'on voit les papillons que les deux personnages ont des jambes. Les papillons permettent que les deux aient des jambes, que la petite papillonne ait un sexe. Car il est évident, pour la petite Gigi, que le sexe est caché entre les jambes et doit être caché de la mère. On ne sait pas trop. Elle supporte bien ses angoisses œdipiennes mais elle prend beaucoup de précautions.

Tout le monde a vu la princesse qui, vers la fin, dans le dernier dessin, a presque les ailes de papillon en forme de couronne. Et toujours tout sur la tête. C'est la grosse tête de maman, avec les lunettes. C'est le déplacement du bas en haut me semble-t-il, une sorte d'idéalisation de la femme, mais déplacée vers le haut. Nous connaissons bien ce mécanisme à travers l'organisation hystérique. Il permet de faire voir les sensations, l'érotisme sexuel de la petite fille, mais mises en haut derrière les lunettes, derrière les couronnes, etc. Finalement c'est maman encore une fois avec les lunettes et auréolée de chats. Je crois que c'est encore un déplacement du bas vers le haut.

Et les choses sont dangereuses ou plutôt la petite chatte l'est. La grosse chatte aussi, il faut la tenir en laisse. Elle ajoute là une angoisse autour du désir féminin, me semble-t-il, comme si toutes ces sensations internes liées au sexe de petite fille, comme chez toutes les petites filles, comme chez les femmes, étaient ressenties comme dévorantes, dangereuses. Le danger est du côté de la mère, de la féminité, du sexe de la petite fille. Je fais de l'analyse sauvage, mais enfin, ce sont mes associations. Alors, vers la fin vient la grosse glace, très phallique et la princesse qui va l'absorber de côté. Je crois qu'on voit encore là des images orales de la sexualité, surtout peut-être de la sexualité de la petite fille. Puis absorber de la glace devient quelque chose de bon et peut-être que, si cela est ressenti comme dévorant, cela devient petit à petit moins dangereux.

La sexualité est peut-être ressentie comme moins dangereuse pour son papa, pour son analyste, pour son homme à venir. Le dernier dessin est vraiment très amusant. Les mariés se tiennent par la main, il y a une double anse autour d'elle et le soleil est joli. Elle écrira après tous les noms de la famille. Je trouve qu'elle devient très optimiste quant à ses possibilités d'être un jour une femme amoureuse, une mère peut-être. Enfin, je remercie beaucoup notre collègue pour cette jolie aventure.

### **Bernard Chouvier**

Je voudrais simplement dire un mot concernant la question que vous posiez au sujet de la rêverie des parents à propos de cette enfant. Ils m'en disent très peu de choses, simplement qu'ils attendaient cette

petite fille. C'est comme si la mère ne pouvait rien exprimer autour de cela sinon que tout s'était passé normalement, en insistant sur cette sorte de banalisation et projetant sur la fillette une angoisse adaptative et contraignante. Ce qui me paraît aussi intéressant c'est qu'elle dit avoir eu une attitude surprotectrice avec son enfant. Elle se culpabilise beaucoup par rapport à cette surprotection en disant que c'est peut-être de sa faute si cette enfant est aussi rêveuse, comme s'il y avait quelque chose là dont elle n'aurait rien à dire. Quant au père, il vient aussi régulièrement mais il ne dit que peu de choses concernant l'enfant imaginaire qui a pu présider à la naissance de l'enfant.

### **Joyce Mc Dougall**

Donc la voûte c'est aussi la mère qui protège mais qui étouffe en même temps et elle ne peut dormir que dans les bras du père. Je trouve cela très significatif. Comme si cette petite fille avait projeté sur sa mère une sorte d'image mortifère. En même temps on ne sait rien de l'accueil que la mère a fait à cette enfant, tant elle était envahie par l'angoisse par toutes ces séries de traumatismes.

### **Sidney Stewart**

Moi, j'ai été intrigué par les petits mots secrets qu'elle a marqué sur chaque dessin. Je regrette qu'elle n'ait pas voulu révéler le caractère magique de ces mots. Cela m'intrigue autant que la voûte qu'elle a fait surtout pour protéger la petite fille ou la maman. Ces mots qui sont écrits ont pour elle quelque chose de très magique. C'est très important mais je ne sais pas ce que cela représente.

### **Bernard Chouvier**

Oui, j'avoue que j'ai été aussi très intrigué par ces mots. Elle n'en disait rien ou simplement "ça ne te regarde pas", comme si elle avait besoin de ce secret dans la séance, comme s'il y avait quelque chose de son intimité qui devait être préservée pendant les moments où elle venait me voir. C'était son intérieur qu'elle était en train de construire. Moi, je pensais à ce que m'a dit la mère, à cette idée qu'elle n'est pas capable de faire la différence entre intérieur et extérieur. La mère m'a dit : "pourtant elle a compris des choses beaucoup plus compliquées que ça".

Evidemment, il y avait à la fois l'intérieur de la séance, qui était un domaine secret par rapport à l'extérieur, et puis dans la séance aussi la manière dont elle se construisait autour de ces espèces de mots magiques, de mots secrets, de phrases, qu'elle faisait manifestement devant moi, mais auxquels je ne devais pas avoir accès. Comme si, justement, je comprenais déjà beaucoup trop de choses. Il lui fallait préserver cet espace du secret comme un élément décisif. Elle testait là, au fond, ma tolérance à accepter de ne pas comprendre et de pouvoir avoir une relation avec elle qui ménage son secret.

### **Sidney Stewart**

Une autre chose m'a aussi impressionné. J'ai fait des dessins toute ma vie et j'ai remarqué avec émerveillement que cette enfant a pu exprimer avec si peu de choses, des merveilles que nous perdons avec le temps. C'est malheureux que nous ne puissions pas retrouver cet élan qu'a l'enfant dans ses dessins. Parce que ces dessins sont très jolis, pour moi ils sont très expressifs.

### **James Gammill**

Je suis d'accord sur l'essentiel avec tout ce qui a été dit. Je voudrais intervenir sur ce qui a empêché la représentation de la tête et du corps et sur tout ce qui touche la capacité de la mère à penser les expériences émotionnelles que l'enfant lui avait communiquées. Une remarque par rapport au masque. Le masque cache la bouche. Il n'y a pas de bouche. Il n'y a pas de bouche si je me souviens bien lorsque le chat et le chien ont le masque devant leur gueule. Cela suggère une angoisse très importante par rapport à l'incorporation, la base des premières identifications. Comme Freud l'a souligné, les premières identifications doivent passer par le fantasme cannibalique de dévoration de l'objet. Un aspect de la base, y compris au sens de la base des pieds sur terre, renvoie à la capacité d'incorporer et d'avoir le bon sein intérieur, la bonne mère intérieure réunie, plus ou moins tard, avec la mère réunie avec le père. Il y a là un blocage qui me semble important. Dans les représentations des personnages, on voit que les cheveux sont attachés artificiellement à la tête. Les cheveux sont souvent liés à une représentation concrète des pensées de la mère. Alors si la mère n'a pas assez de pensées dans sa tête, elle ne peut pas penser

l'expérience émotionnelle de l'enfant et lui renvoyer une expérience ou l'angoisse est modifiée. Donc à défaut d'une représentation d'un espace psychique maternel, il me semble que la fillette avait souvent recours au père. Comme beaucoup d'enfants que j'ai vus surtout s'il avait un aspect dépressif dans la relation avec la mère, y compris dans les cas de séduction par un homme. C'était souvent une tour ou un arbre qui était dans les dessins.

Dans mon expérience de travail avec les enfants, la couronne avec la bande horizontale, même si l'on a beaucoup souligné son aspect phallique, est plutôt féminine. La partie dentée à pyramide sort directement de la tête sans avoir une base qui réunit tous ces aspects phalliques, pour constituer un bon objet bisexuel. Nous savons que les gens qui manquent de sécurité par rapport à un espace psychique intérieur, ont besoin d'avoir quelque chose à l'extérieur qui le représente. Je cite souvent l'exemple du pianiste de jazz Thelonious Monk que j'ai vu plusieurs fois à New York. Il y a un film sur sa vie qui est sorti récemment. Thelonious Monk avait besoin d'avoir toujours un chapeau ou une casquette. Je l'ai vu angoissé, incapable de jouer s'il ne trouvait pas sa casquette ou son chapeau. Et comme vous le savez, sur la fin de sa vie, il n'a plus pu toucher un piano pendant dix ans. Dans le film tous ces chapeaux, comme le fait de tourner en rond dans les aéroports, sont présentés comme des excentricités mais tourner en rond signifiait qu'il était dans des crises d'autisme. Une partie de sa personnalité était restée à ce niveau-là. Je dis tout ça par rapport à ces énormes triangles qui sortent. A certains moments, il y a des chapeaux. Il me semble que, grâce à la thérapie, la capacité de penser toute la communication de l'enfant se retrouve. L'évolution de ses dessins montre qu'elle a pu introjecter un espace de pensée beaucoup plus adéquat pour pouvoir faire des déplacements secondaires.

Par exemple la tête qui n'est pas jointe au corps me rappelle le dernier colloque du GECP où Geneviève Haag qui était ici a souligné l'importance du cou. Le cou est dans un premier temps un lien corporel qui devient une représentation d'un lien entre la tête, lieu de l'espace psychique, et le corps. Le besoin de faire rejoindre littéralement ces deux aspects dans les dessins, dans un premier temps, et après de faire des

représentations de plus en plus complexes, en témoigne. Il y avait même à un moment donné un foulard qui entourait le cou. Ce cou n'était pas nu, mais soutenu, entouré. Je pense que cette mère a essayé de donner beaucoup de protection, de voûte, mais il n'y avait pas véritablement une mère pare-excitation. La fille restait dépendante. Les représentations extérieures de pare-excitation sont moins nombreuses dans le dernier dessin où elle apparaissent plutôt comme un grillage. Il y avait aussi un abord de l'aspect dépressif avec, non pas une ombrelle, mais un parasol qui devait protéger les parents et les deux parties sexuelles d'elle-même qui étaient de plus en plus unifiées, de la dépression qui menaçait. Je crois qu'un aspect du traumatisme pour elle se rapporte à la peur que ses parents avaient qu'elle meure. Cette peur les traversait après son épisode épileptique. La solution consistait à la garder dans leur chambre, mais je pense que cela confrontait la petite à une scène primitive qui, par sa répétition, devenait forcément traumatique. Je me demande si dans un petit coin elle n'avait pas quand même besoin de garder un espace privé pour s'efforcer de penser ce qui se passait. J'ai parlé hier du soleil, etc. J'ai évoqué les aspects qu'il peut représenter au niveau génital et oral – à propos du visage, des yeux de la mère ou du père.

Ce soleil est un immense soleil-caca avec des bombes qui étaient lancées sur le couple parental. Par rapport à cet aspect phallique qui peut être un contenant je crois qu'elle montre une autre chose qui me semble importante par rapport à la notion d'évacuation. A un moment donné, il y avait des V sur la tête. Dans mon expérience de travail avec les enfants, le V sur la tête représente souvent l'évacuation des pensées. Il arrive que ces pensées impensables soient représentées par des oiseaux noirs qui volent autour et qui menacent l'enfant de la rentrée de l'impensable qui avait été évacué. Je remercie beaucoup notre collègue pour ces dessins d'une richesse extraordinaire. On pourrait faire un séminaire pendant toute une année avec autant de matériel.

### **Bernard Chouvier**

Merci pour ces réflexions. C'est vrai, que concernant les cheveux et la couronne il me semble bien que c'est exactement de cela dont il s'agit. Quant à ses cheveux qui ne sont pas véritablement attachés à la tête et à

la couronne à laquelle manque effectivement toujours la base, je crois que cela traduit bien le problème de qui se passe avec l'image de la mère, qui est de l'ordre de l'impossibilité d'accrocher ces éléments, et des conséquences que cela comporte quant à l'intégration de l'image du corps de l'enfant.

### **Monique Pinol-Douriez**

Sans doute beaucoup d'entre vous voudraient intervenir mais je pense qu'il est préférable de faire une petite pause que nous allons abréger à un quart d'heure.

### **Michel Pouquet**

J'en profite pour demander la parole le premier parce que sans doute, comme moi, êtes-vous encore sous le charme de la dimension poétique de la présentation que vient de nous faire Bernard Chouvier. Je pense en particulier à cette image merveilleuse de la fin au sujet de laquelle je pourrais dire, à la suite des commentaires qui ont été faits, que j'y vois la disparition des masques derrière lesquels elle s'abritait jusque là. On voit apparaître le sujet dans la légèreté de l'être. J'ai admiré l'intelligence que Bernard Chouvier avait manifesté en se refusant d'en comprendre plus qu'elle ne voulait. En particulier d'insister sur ces mots magiques qui ont gardé leur caractère magique et dont on a compris au bout du compte que cela le dépassait. Cela me permet de faire le joint avec ce qui a été dit hier par trois d'entre nous. Cela dépassait aussi Madame Mc Dougall lorsqu'elle a accepté cet acting-in, c'est-à-dire d'entendre 45 minutes de violon. La musique, là, les dépassait toutes les deux. Monsieur Claude Branchi a accepté aussi quelque chose de douloureux : ces bras tendus vers lui qu'il aurait certainement aimé saisir et qu'il a su maintenir à distance. Cette petite fille qui n'avait connu jusque là qu'une mère rejetante et un papa possessif découvrait enfin un père face auquel elle pouvait parler. Et dans sa parole là aussi, le sujet allait advenir. Enfin, avec Sidney Stewart il est évident que cela le dépasse. Il a rêvé. De quoi a-t-il rêvé ? De quelque chose d'horrible et là aussi il se permet quelque chose qui vient transgresser les règles. Il raconte son rêve à sa patiente et l'horreur qu'il a soulevé rencontre celle qu'il avait perçu sans le savoir en l'écoutant. Le fait qu'il ait livré ce rêve a pour moi valeur

d'interprétation. Le transfert et l'identification qui présidaient entre les deux ont été levés et la parole du sujet a été relancée. Voilà ce que j'ai entendu de commun à ces différents moments de ce dont il est question ici, à savoir que la création et le traumatisme se rejoignent. Cela me fait penser à introduire quelque chose de nouveau que vous connaissez sans doute, il s'agit d'un film récent "La belle noiseuse". Il a doublement sa place ici, parce que c'est une œuvre d'art qui raconte la création d'une œuvre d'art chez un auteur qui était jusque là bloqué. Sans expliquer ce film à ceux qui ne l'ont pas vu, on sait que cette découverte de l'œuvre d'art, de la création artistique provoque l'horreur à travers la beauté. Et en plus ou au-delà de la beauté, l'horreur chez ceux qui l'aperçoivent, à tel point que l'auteur ensuite la recouvre, la cache, et que seules trois femmes, ce n'est pas par hasard, y auront en plus de lui, accès. Pour tous les autres elle est cachée. C'est au passage, répondre à quelque chose qui a été évoqué hier au sujet de la présence de l'autre. Effectivement, les autres là seront frustrés mais la création artistique à coup sûr n'est pas narcissique, même si elle sera toujours dissimulée aux autres. Elle s'adresse toujours à l'autre avec un grand A. Dans "la belle noiseuse", l'objet anal est bien sûr présent. Ce n'est pas pour rien qu'elle s'appelle "la belle noiseuse". Vous le savez, cela veut dire "la belle chieuse". Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit essentiellement, mais bien plutôt de cette horreur qui accompagne la création artistique et qui se communique au sujet. C'est par cette horreur dévoilée que je voudrais revenir à la créativité dans la psychanalyse. Ce qui fait pont entre les deux c'est encore cette phrase qui m'est revenue de quelqu'un à qui sa créativité a valu quelques ennuis. Bien sûr l'analyste a horreur de son acte. Il est évident que si dans l'analyse quelque chose marche comme Freud nous l'a dit, c'est par le biais du transfert. Dans le transfert quelque chose passe de l'un à l'autre, comme Sidney Stewart l'a si bien dit, qui est de l'ordre de l'indicible et qui bouscule en premier lieu l'analyste. L'analyste est d'abord lui-même aux prises avec le transfert. Cela le bouscule et l'arrache hors de lui et c'est là que l'acte créateur s'apparente à l'acte analytique. Il est à rebours de la maîtrise comme Bernard Chouvier nous l'a montré. Essayer de comprendre n'a pas sa place à ce moment-là. Après coup, ici, la jouissance est grande

d'en savoir plus et de vous entendre en parler, mais pendant le temps où il écoutait la petite il s'est gardé d'en comprendre plus. Il a gardé pour lui le mystère qu'elle voulait dissimuler et cette dimension de creux l'a frustré. Lui aussi n'en a pas su plus. Cette dimension de l'incomblable rejoint ce dont il est question, à l'essentiel du transfert et de ce qui fait moteur dans la créativité. Je voulais terminer sur son désir d'analyste en signalant deux écueils qui en découlent : celui de vouloir toucher le creux, soit par des rites sécurisants, ou des tabous sur telle ou telle manière dont doit se dérouler la séance. Ces tabous sont secondaires, on s'y met à l'abri derrière. Mais l'essentiel n'est pas là, il est dans ce creux, dans ce que l'analyste a d'abord à savoir : qu'il y a en lui de l'incomblable. Et que ce n'est pas sur son patient qu'il faut compter pour le combler, non pas bien sûr dans des passages à l'acte que tout le monde réprouve, mais tout bêtement en essayant d'en savoir plus et de jouir de comprendre son patient. Là est l'autre écueil, à côté des tabous et des rites, le vouloir comprendre dans le temps où la petite parle. Après, on a tout le temps et on est là pour ça. Vous nous donnez tous une grande jouissance à vous entendre, là maintenant, mais cette jouissance n'avait pas sa place avant. Voilà ce que je voulais dire.

### **Monique Pinol-Douriez**

Merci Michel Pouquet, est-ce que je peux demander à Michel Ledoux et à la troisième personne qui a demandé à intervenir de bien vouloir condenser leur propos sans pour autant l'amputer.

### **Michel Ledoux**

J'ai été bien sûr tout à fait intéressé par l'exposé qui nous a été fait et par cette suite de dessins. J'ai trouvé que c'était une remarquable illustration de ce que Joyce Mc Dougall nous a dit dans sa conférence d'hier à propos de l'intégration de la bisexualité. Cela montrait de façon imagée comment cette intégration de la bisexualité est tout à fait parallèle à une qualité esthétique qui se met de plus en plus en place. Mais je voudrais insister peut-être davantage sur ces dessins et cette écriture qui n'expriment pas un contenu. J'ai beaucoup admiré le thérapeute de ne pas avoir trop parlé — parce que je crois qu'il y a là aussi la démonstration qu'au niveau de tout ce que

portent le corps et l'image il y a, comme dans l'art d'ailleurs, une possibilité d'une plus grande polysémie que dans le langage. Le langage, il est fait pour ça, et il est utile pour ça, fixe obligatoirement davantage les choses. Je crois qu'il a laissé à cette petite fille une marge, une grande liberté pour mettre progressivement en place cette bisexualité. On la voit évoluer, petit à petit, depuis le double qui est séparé jusqu'à l'image du mariage qui est vraiment très belle. On sent qu'elle rassemble le masculin et le féminin en elle dans un ensemble harmonieux qui se manifeste justement dans le dessin.

### **Monique Pinol-Douriez**

Merci.

### **Arlette Bernos**

Je souhaitais aussi reprendre les deux exposés de Bernard Chouvier et de Joyce Mc Dougall pour souligner à quel point vous avez parlé de l'intégration de la bisexualité. Mais vous avez laissé quelque chose un petit peu latent dans vos exposés concernant les deux catégories féminin/masculin, ce sont les deux catégories vie/mort. Je me demandais si au fond, l'acte créateur n'était pas justement à la croisée de ce double questionnement. Qu'est-ce qu'il en est du sexe ? Qu'est-ce qu'il en est de la vie et de la mort ? La figuration du couple gémele qui était présente très nettement dans la représentation au niveau des ovaires dans l'analyse que nous a présentée Joyce Mc Dougall met bien en scène cette question du double dans la représentation hétéro sexuée. On sait aussi que dans tout couple gémele il y a l'autre représentation qui est celle de la vie et de la mort. Le jumeau c'est toujours la possibilité de la mort. Le jumeau mort et enterré c'est le placenta mort et enterré, alors que le bébé lui est vivant. J'ai trouvé que c'était une question latente et que, comme le disait la petite fille de Bernard Chouvier : "les cimetières, il faut pas en parler, ça revient dans les rêves". Là il y a quelque chose qui reste d'un refoulement. Peut-être parce que c'est inabordable, inaccessible, actuellement dans la thérapie de cette enfant. Je ne sais pas si elle est encore en cure et peut-être faut-il ne pas l'aborder. C'est très possible. Si elle a pu fournir tout ce matériel concernant la bisexualité c'est justement parce que Bernard Chouvier n'avait pas les

mêmes angoisses de vie et de mort que la mère de cet enfant. C'est un petit peu le type de pensée qui me venait en écoutant ces exposés. La question du double ne se réduit pas à la question de la bisexualité. Elle renvoie toujours à la question de la vie et de la mort qui est présente chez tout un chacun et peut-être, a fortiori, plus encore chez l'artiste chez le créateur à un point d'équilibre, un point de balance à maintenir par rapport à tous ces questionnements.

### **Monique Pinol-Douriez**

Merci. Thierry Maillefaux voudrait dire quelque chose et puis Maurice Despinoy introduira la table ronde qui doit conclure notre rencontre.

### **Thierry Maillefaux**

Je ferai deux brèves remarques compte-tenu du temps. Je voulais remercier Bernard Chouvier de nous avoir présenté la question de l'épilepsie de deux façons : d'une façon thématique générale et d'une façon pratique. Sur le plan thématique je crois qu'on peut difficilement travailler la question de la créativité et du trauma sans rencontrer l'épilepsie. Création littéraire avec Dostoïewski et création agricole et comices et guénèves avec César. En ce qui concerne la dimension pratique, je crois qu'il est très important de voir qu'à travers le travail du psychologue, on arrive peut-être maintenant à mieux contrôler la question que l'on se pose chaque fois que l'on veut arrêter le traitement d'un enfant qui a une épilepsie stabilisée. C'est toujours une extrême angoisse pour les parents et les soignants lorsqu'il faut décider l'arrêt des substances chimiques qui contrôlent l'épilepsie parce qu'on ne sait pas ce qu'il va y avoir derrière. Le travail qu'on nous a montré concernait quelle lecture faire finalement de matériaux aussi denses et aussi riches. Et puis quelle lecture faire des commentaires que tout cela amène ? Moi, je me demandais si on ne pouvait pas lier trauma créativité et excès. Excès dans la forme de la tête : les épileptiques nous font régulièrement ces formes de têtes gigantesques. Excès dans la taille des membres, excès de l'enfant fendu que tu as dit disloqué. J'ai ressenti cette association comme une fente du corps. Brièvement cet excès compris et soutenu par un cadre d'accompagnement, un suivi, se

trouve, je crois, dans ce que tu espères Bernard, le travail de sublimation.

### **Monique Pinol-Douriez**

Merci. Est-ce que Maurice Despinoy veut bien lancer la table ronde ?

### **Maurice Despinoy**

Malheureusement, à peine lancée, cette table ronde devra s'arrêter assez vite. Le domaine qui a été traité pendant ces deux jours apparaît immense et d'une telle complexité que nous nous sentirons inévitablement frustrés. Nous avons eu des éclats lumineux, des moments d'émotion et de beauté, qui éclairaient les rapports entre traumatisme et créativité. Mais on se rend compte qu'une foule de questions se posent encore et qu'il y aurait à découvrir les liens qui unissent ensemble tout ce que nous avons entendu. Je souhaiterais explorer cette recherche de quelques liens et poser quelques questions avant de céder la place à nos intervenants. J'utiliserai en partie ce qui a été dit hier par Jean Forest. Comme je n'étais pas là, j'ai entendu des choses qu'il n'a peut-être pas dites, mais qui étaient sans doute derrière sa tête à propos des rapports entre créativité et création. Une question se pose : y a-t-il une discontinuité entre la créativité de ceux qui ont du talent, talent dans la parole, dans leur activité, qui ont une évolution et un développement psychique de bonne qualité, qui peuvent jouer dans les champs transitionnels, qui sont à l'aise dans leur pensée et la capacité de création des grands artistes ? Y a-t-il une discontinuité entre cette foule de personnes douées de créativité et ceux qui sont des "génies créateurs", comme dit Meltzer, ceux qui peuvent apporter quelque chose d'exceptionnel ?

Remarquons tout de suite que cet exceptionnel, c'est le lecteur de l'œuvre d'art qui en décide, c'est-à-dire celui qui recrée quelque chose de la création esthétique en étant guidé et soutenu dans cette rencontre avec l'œuvre d'art.

Il est apparu deux points de vue autour du traumatisme. On a montré que le traumatisme pouvait arrêter le développement. Il s'agit parfois d'un traumatisme cumulatif : le fait d'avoir comme pour le cas présenté par Joyce Mc Dougall un père dont la mort vous a été cachée est un traumatisme qui dure. Ou bien

il s'agit du traumatisme comme celui de l'effrayante situation des camps. Dans tous ces cas, le traumatisme tantôt arrête le développement s'il s'agit d'enfants, tantôt met en péril l'équilibre psychique de l'adulte. La capacité de créer s'arrête, que ce soit la créativité ordinaire ou la création du génie.

Mais dans un autre registre le traumatisme pourrait être générateur de créativité. Sydney Stewart nous a montré que cette idée avait été introduite par Freud. On pourrait remarquer que c'est dans le prolongement du conflit intra psychique suscité par le traumatisme que peut naître la création esthétique.

Nous avons entendu la proposition de Joyce Mc Dougall concernant l'intégration de la bisexualité. James Gammill et d'autres ont montré qu'il s'agit de la bisexualité au sens de l'intégration des objets partiels masculin/féminin. D'abord de la capacité de penser ce qu'il en est de la scène primitive conçue comme quelque chose de très archaïque, puis qui évolue vers la scène primitive œdipienne. Il s'agit aussi d'une réconciliation avec les identifications masculines et féminines. C'est un travail considérable dans lequel est impliquée toute l'organisation du Soi. Cette réconciliation avec une scène primitive heureuse est sans doute un des aspects possibles de la créativité. Je dirais que c'est précisément si ça continue à faire drame, s'il y a quelque chose qui n'est pas tout à fait surmonté, qui revient et qui insiste, qu'on est amené, sommé, en quelque sorte de trouver des voies pour échapper à la souffrance. Et peut-être de devenir un artiste.

Il me semble que le deuil, la culpabilité et la réparation ont été très souvent évoqués. Et je pensais à ce que disait Hanna Segal à propos de la créativité et de la création. Elle insistait sur la nécessité d'avoir atteint la position dépressive ou d'être, je dirais plutôt en équilibre instable entre la position dépressive et le retour à des formes persécutives. C'est peut-être là un des aspects de la création possible. Nous avons été tous très touchés par ce que Joyce Mc Dougall nous a dit, mais qu'elle nous a surtout montré par la clinique. Je pense à cette proposition selon laquelle une analyse peut être une œuvre d'art. Je me disais que l'analyse exigeait de la créativité (et dans ce domaine nous espérons tous avoir du talent) et que parfois il se passe quelque chose de plus du fait de la rencontre. C'est la

rencontre, la situation qui créent sans doute une œuvre d'art. Je pensais à l'horreur de la tragédie, quand Sidney Stewart fait part de son "rêve" à sa patiente. Je remarque que j'ai mis de côté un terme qui a été plusieurs fois employé par Joyce. Il s'agit du terme de transgression. Quelqu'un dans la salle disait "mais ce violon, c'est une transgression". Je pensais aussi quel moment ! Une œuvre d'art en est le résultat. Je ne parle pas tellement du violon, de la musique, que de cette rencontre de quelque chose de tout à fait exceptionnel, éphémère, l'œuvre d'art peut être totalement éphémère. Mais c'est une transgression. Je pense aussi qu'il y avait une transgression dans ce que faisait Sidney. On a alors envie de dire attention ! il ne suffit pas qu'il y ait transgression pour qu'il y ait moment d'art. On pense à tous ceux qui ont du talent et qui croiraient pouvoir s'emparer d'un moment exceptionnel par la transgression.

On pourrait souhaiter une discussion autour de la question de savoir s'il faut qu'il y ait conflit ou traumatisme pour qu'il y ait nécessité interne de créer. Cette nécessité de créer qui entraîne chez certains, en voyant cette œuvre d'art, la capacité d'éprouver une émotion, de retrouver peut-être le conflit, la douleur et la tension du créateur. Est-ce que cela est nécessaire pour la véritable œuvre d'art ? Sommes-nous d'accord sur le fait que le travail de Claude Branchi et une partie du travail qui nous a été présenté ce matin peuvent être considérés comme des accès à la créativité d'un enfant ? Peut-on dire que toute la psychothérapie analytique des enfants va vers la créativité si la créativité est le processus psychique humain du développement réussi au travers de conflit et de douleur ? Mais si l'enfant nous frappe par la qualité esthétique de son œuvre d'art je ne serai pas d'accord sur le terme de sublimation. C'est parce que nous retrouvons devant la création d'un enfant l'émotion esthétique, peut-être un reflet de la rencontre avec l'objet esthétique, la beauté du monde nouveau que l'enfant nous fait redécouvrir. Nous voyons avec les yeux de l'enfance le dessin de l'enfant et nous retrouvons ce choc esthétique des origines qui intéresse tellement Meltzer. Je dois interrompre cette évocation succincte. S'il fallait choisir deux questions pour une discussion, je reviendrais à celles-ci : "*la différence entre créativité et création est-elle pertinente ?*" Et surtout : "*est-il nécessaire*

*qu'il y ait transgression pour qu'il y ait œuvre d'art ?”*

### **Sidney Stewart**

Quand vous avez parlé de conflit, vous m'avez intrigué. Il y a toujours conflit avec le matériel. Car pourquoi ce désir de transformer un matériel en autre chose ? Nous prenons l'argile qui est une matière première, qui est là et pourquoi ce désir de prendre ce matériel et de faire autre chose ? Je crois qu'il y a un conflit à l'intérieur d'un individu qui fait une création parce que ce désir de faire un pot, un vase ou un objet quelconque, implique un conflit avec le matériel de base. Je pense à la phrase d'un artiste que je connais et qui fait de très jolies gravures sur des matériaux assez chers tels que des plaques de cuivre, etc. Chaque fois qu'il rate un dessin qu'il a exécuté sur le cuivre, il se sent forcé de faire une apologie de ce matériel comme s'il l'avait transgressé.

### **Joyce Mc Dougall**

Je suis toujours aussi intriguée de voir chez les créateurs, dans tous les différents domaines, la lutte continuelle qu'ils mènent avec le médium de leur expression. Ils caressent leur instrument de musique et le détestent en même temps. L'écrivain caresse les mots, les déteste en même temps. Chaque créateur mène une lutte continuelle de vie et de mort avec son médium d'expression. J'ai entendu un chanteur abonder dans le même sens ainsi qu'une danseuse qui parlait de la haine qu'elle éprouvait pour les mouvements de son corps. La polarité érotisme-excitation, je crois est très importante et en dessous de tout ce que j'appelle la bisexualité primitive de l'être ; il y a cette lutte de la vie et la mort. Le cœur de l'art c'est le corps. Et tout ça est dans tous les sens, dans toutes les fonctions avec tout son impact érotique, créatif, mortifère et agressif. C'est une lutte continuelle sans doute.

### **James Gammill**

Pour illustrer la notion de créativité ordinaire, je pense qu'on peut reprendre l'exemple du début de la vie. La naissance est toujours quelque chose de traumatique. Il faut l'inventivité sinon la créativité de la mère pour faire face à cette situation. Et on pense à certaines mères qui disent que le

bébé n'a jamais voulu téter. D'autres mères essaient trente six techniques et arrivent à réussir, par exemple dans leur façon de tenir leur bébé, etc. Dans une certaine mesure, toute élaboration psychique pourrait être considérée comme créatrice au sens banal mais vital pour la vie psychique. Mais en même temps nous rencontrons des gens qui ont une haine du monde symbolique. Je pense à une personne qui a dit "mais je ne voulais pas ce petit cadeau qui était censé représenter l'amour de mon mari ! je veux qu'il soit là et là tout le temps !" Cela rentre dans l'ambivalence par rapport à la progression dans le développement psychique. Il y a un risque lié à l'exploration. Quand l'enfant commence à marcher seul par exemple est-ce que cela est un signe d'indépendance ? Les parents qui lui ont tenu la main ont-ils été suffisamment introjetés ? Etc. Ou bien la marche est-elle vécue comme une défense contre un abandon, un laisser tomber ? Hier quand Dominique Despinoy a parlé, je pensais aux conditions de son travail, elle travaille dans des milieux où il y a des traumatismes absolument énormes avec des enfants qui sont entourés par des objets parentaux "adultes" incapables de favoriser la moindre élaboration psychique. Dans ces conditions, c'est un miracle lorsque le traumatisme peut être une stimulation. Dans le petit résumé que j'ai fait pour votre programme, j'ai essayé d'indiquer qu'il faut qu'une partie de la personnalité soit enrichie par des identifications aux fonctions parentales dans toutes leurs étendues et leurs richesses pour que le traumatisme puisse être un aiguillon pour le développement plutôt que quelque chose qui paralyse. Joyce a parlé hier soir d'un livre de Stoller qui parlait de ses fréquentations pour comprendre mieux le monde sado masochiste.

Toutes ces personnes avaient subi des opérations ou d'autres situations dans l'enfance où elles avaient souffert et le masochisme était la seule façon de maintenir la survie de la vie psychique et probablement, dans certains cas, de la vie physique. Je suis convaincu d'après une expérience limitée de supervision, que l'on peut beaucoup aider ces enfants à l'hôpital. Il faut une présence, une sympathie qui crée une aire de jeu où les enfants puissent jouer avec de petits jouets, faire des dessins, etc. Lorsque cette présence et cette aire font défaut, on assiste parfois à la "création" de scénarios pervers dont tu as montré la

répétition. C'est souvent une blessure narcissique qui pousse les gens dans cette voie-là. Lorsque Wanda dit à Sacher Masoch "Mais tu sais mon pauvre tu écris toujours la même chose", elle n'est plus à ce moment-là la Wanda douce de la fourrure à la fois fétiche et objet transitionnel. Ensuite, il avait besoin d'instituer des rituels, de se faire battre par elle ; et lorsque le système sado-masochiste n'a plus tenu le coup, il s'est suicidé ou il est devenu complètement psychotique. J'ai oublié. Je dis tout ça pour insister sur le fait qu'à chaque traumatisme de la vie il est extrêmement important qu'il y ait un entourage qui puisse favoriser l'élaboration psychique de ce qui est vécu.

### **Bernard Chouvier**

Je voulais revenir sur la question de la créativité chez l'enfant. Il me semble qu'il y a une énigme importante, à savoir : comment l'enfant arrive-t-il effectivement à avoir une créativité très forte, débordante, et puis à un moment donné, on a l'impression que l'adaptation prend le dessus sur la création. C'est la remarque que faisait Sidney Stewart tout à l'heure à propos de la grande créativité de l'enfant que j'ai présentée. Que se passe-t-il justement pour que cette créativité spontanée que l'on retrouve souvent chez l'enfant disparaisse par la suite au profit de l'adaptation ? Et comment ressurgit-elle chez certains par la suite ? Il me semble que la question du travail de deuil est aussi tout à fait importante. L'exemple que donnait Claude Seys hier avec le passage par le travail de la sculpture comme moment élaboratif quant au travail de deuil me semble pertinent. Par rapport à la question de la position dépressive et la réparation de l'objet, il y a un élément essentiel dans le développement du travail créateur qui est justement en liaison avec l'apparition d'un deuil et la nécessité de l'élaborer à travers ce moyen privilégié qui sera celui de la création.

### **Sidney Stewart**

Je vais lire une question qui m'a été posée. On m'a demandé d'y répondre avant midi trente à cause d'une question de transport. Malheureusement, je n'ai pas encore pu y répondre. Cette question est de Laurence Chanut :

*«Il a été dit, hier, qu'il était probable que la situation traumatique rende nécessaire la créativité.»*

*Ceci m'a rappelé un questionnaire issu de mon expérience de psychologue/psychothérapeute auprès de la population arménienne sinistrée qui a subi le double traumatisme du "Premier génocide du XXème siècle" (1915) puis, plus récemment (1988) du séisme :*

*Si "La perte de la créativité provoque un état de détresse" (Winnicott) en contrepoint, on peut se demander si l'état de détresse inhérent à la situation traumatique ne provoquerait pas secondairement une relance de la créativité ?»*

C'est une excellente question. Je ne suis pas sûr de pouvoir y répondre. Nous pouvons juger de l'état traumatique subi lorsqu'il s'agit d'enfants. Par exemple, lorsqu'il est allé voir un dentiste ou un médecin, l'enfant peut jouer cette visite avec ses semblables ou même tout seul. Le jeu est un acte créatif pour cet enfant, c'est une façon pour lui de maîtriser le trauma qu'il a subi. Mais pouvons-nous dire la même chose pour l'adulte ? Malheureusement mon expérience m'a montré que les situations traumatiques et les détresses provoquent une espèce de régression chez l'adulte. L'adulte retombe dans la position dépressive qui provoque ensuite une certaine paranoïa qui ne favorise pas la créativité. Il est très difficile pour lui de sortir de cette situation. La créativité est peut-être assez commune mais c'est quand même un don. Je regrette d'avoir à dire que tout le monde ne peut pas l'employer. Ce n'est malheureusement pas donné à tout le monde d'avoir recours à la créativité pour maîtriser le trauma.

### **Joyce Mc Dougall**

J'ai aussi deux questions :

*"Pourriez-vous avoir l'obligeance d'expliciter l'idée que le succès est très difficile à supporter pour ceux qui ont eu à s'occuper trop tôt d'eux-mêmes, ou de leurs jeunes frères et sœurs. Pourquoi s'exposer en public, risquer le succès c'est se remettre dans le vide d'antan ?"*

Peut-être ne me suis-je pas assez expliquée sur cette observation clinique ? J'ai très souvent vu des gens considérés comme des personnes qui se taisent, tués par le succès. Ils ne créaient plus rien

puisqu'il ou elle avait osé transgresser les interdictions œdipiennes ou fait une exhibition phallique, etc., ressentie quelque part comme interdite. J'ai découvert un autre drame dans les progrès de l'analyse des personnes qui avaient été un enfant devenu autonome très tôt, trop tôt. Cela apparaissait très souvent dans l'histoire de cette analysante qui avait eu un frère très tôt, alors qu'elle n'avait que dix mois. Lorsque le puîné vint c'est comme s'il n'y avait jamais eu beaucoup de place pour cette enfant sur les genoux, et dans les bras de la mère puisque celle-ci s'est retournée à l'intérieur d'elle-même vers le bébé à venir. Cette enfant dut alors grandir très très vite. Elle était d'ailleurs vue comme énorme. Je pense à un travail fait il y a longtemps dans un CMPP, et à des mères qui disaient : "C'est drôle, mon petit garçon qui a maintenant deux ans, depuis que l'autre est né, je le vois énorme, gros, bruyant, etc." Il y a un deuxième cas que je trouvais fréquemment dans l'histoire des gens tués par le succès. Il concerne ceux ou celles qui, très tôt, ont reconnu que la mère était très malade, psychiquement ou physiquement, et qu'il fallait s'occuper d'elle. Winnicott a parlé de défenses maniaques face à la dépression maternelle. Très souvent, de tous petits enfants ont reconnu qu'il fallait être la maman de leur propre mère, qu'il fallait faire attention à elle, la protéger, la garder en un seul morceau. A l'intérieur de ceux qui ont été supplantés trop tôt par un puîné ou qui ont été obligés de s'occuper de leur mère il y a comme un état de détresse : "Qui va me prendre dans les bras ? Qui va me soigner ? Me choyer ? Me protéger ?" Tout le monde dit : "Comme il est merveilleux, comme elle est fantastique !". C'est un succès extraordinaire pour cette petite enfant de pouvoir protéger les tout petits ou la mère. Mais cela signe en même temps la défaite totale de tous ses désirs : celui d'être petit, de pouvoir régresser, de pouvoir partir et retourner vers la mère. C'est un peu ça que je voudrais montrer chez ces personnes qui arrêtent leur créativité, une fois qu'elles ont réussi. Leur traumatisme intérieur consiste à être trop vite autonome, trop vite fantastique dans les soins apportés à autrui.

Il y a une autre question de Madame Aline Duval :

*«Madame, vous avez parlé des blocages par rapport à la créativité avec infiniment de nuances quant à vos hypothèses et votre écoute des patients.*

*Je souhaiterais avoir quelque éclairage sur un phénomène apparemment inverse et peut-être moins éloigné qu'il n'y paraît du blocage, de l'impossibilité de produire.*

*J'ai pu constater que des créateurs se trouvent dans une sorte d'obligation forcenée de produire, comme si leur identité, leur vie même était suspendue au fait d'assurer une sorte de permanence dans la création. Je pense à un artiste qui se sent vide aussitôt qu'un tableau est terminé et se raccroche aussitôt à l'idée que l'œuvre suivante sera celle qui le fera "créateur".»*

A propos du vide, je me suis demandé s'il s'agit d'un vide *post partum* qui serait vécu par beaucoup de gens créateurs. On voit ça très souvent chez des artistes interprètes, des acteurs, des actrices, chez des musiciens de talent, qui éprouvent un vide après leur performance comme s'il fallait tout de suite faire d'autres choses. Je trouve que cette impression de vide à colmater est importante et qu'elle est peut-être un des éléments de cette productivité continue que l'on voit chez beaucoup de créateurs. Lorsque leur extraordinaire productivité s'arrête, certains créateurs sont vraiment psychiquement malades.

Notre collègue continue avec une autre question :

*«Y aurait-il quelque chose de l'ordre d'une difficulté à s'inscrire dans une lignée familiale, à prendre sa place dans la chaîne des générations ?»*

Je crois que l'acte créateur est toujours une affirmation de son identité de sujet. Il témoigne du besoin de se faire connaître d'un public anonyme, c'est-à-dire par un objet interne hautement investi et qui a fait peut-être faux bond.

L'enfant créateur continue à exister à l'intérieur de cet adulte. Je crois avoir cité Kafka qui a dit au sujet d'une de ses conférences les plus brillantes, qu'elle était complètement ratée, puisque son père n'était pas venu y assister. Comme s'il lui fallait cette affirmation pour exister aux yeux de son père et de toute la lignée familiale. Il n'a jamais éprouvé cette certitude dans sa vie. Je pense à cette porte qu'il n'a jamais poussée et qui n'était créée que pour lui seul. Oui, je crois qu'un traumatisme inter-générationnel peut aussi être un moteur pour la créativité. Je remercie ces deux personnes pour leurs questions.

### James Gammill

Monique m'a passé une question où est évoquée une émission de l'astro physicien Hubert Reeves. Il y est question d'un traumatisme galactique originel. Je pense que j'ai déjà un peu répondu à cette question. Monique est-ce que vous vendez *Corps et liens* dans la salle ? Parce que je pense qu'une grande partie de cette question est traitée dans le compte rendu du dernier colloque du GECP.

Je reprends ici la fin de la question : "la séance d'analyse n'est-elle pas le lieu privilégié de ce travail de lien et de création/recréation et de re-naissance ? Et si notre création s'inter-alimentait de la créativité de nos analysants ? Nous ne ressortons jamais totalement identiques à nous mêmes d'un travail analytique".

Je suis absolument d'accord et je pense que l'exemple de l'exposé de Joyce donne une réponse affirmative à votre question. Bien sûr les patients qui manquent de créativité et de capacités au niveau de la relation psychique sont les plus difficiles. Mais le manque n'est jamais total. Si on cherche avec beaucoup d'attention on va — comme Mélanie Klein l'a montré dans son article sur les enfants de l'âge de latence — toujours trouver un petit élément autour de quoi on peut tisser et trouver les moyens d'interpréter. Je crois qu'elle ne s'est jamais rendu compte de l'importance de son intérêt pour le matériel. Elle le considérait comme quelque chose à partir de laquelle on peut interpréter. Lorsqu'elle écoutait pendant des heures Bill lui parler de toutes les parties de sa bicyclette, des problèmes que posent le rassemblement des pièces, la réparation, etc., elle favorisait déjà chez l'enfant une intégration par rapport à son identification à la capacité de l'analyste à s'intéresser à toute sa communication.

### Jean Forest

Une question écrite interroge sur les techniques de créativité, en appuyant sur le mot "techniques", et demande aussi si on ne privilégie pas trop la parole, au détriment d'autres sources de créativité. Je pense que cela fait allusion aux pratiques que j'ai présentées ici, brainstorming, synectique, etc... Je crois que ces descriptions ont peut-être masqué l'attention que je voulais porter à la créativité comme acte de construction interne, comme capacité de maintenir en soi

un espace créateur. Les techniques décrites m'ont servi à montrer les protections élaborées par ces dispositifs contre la conformité sociale, toujours à l'oeuvre. Mais qu'est-ce que cet espace interne de création ? Il me semble qu'il y a la possibilité de recréer quelque chose comme une scène primitive, peut-être entre les éléments masculins et féminins intériorisés dont parle Joyce McDougall... Quelque chose d'un passage de soi à un double, de la différenciation à l'identification. Je crois que ce n'est pas la différence qui est opérante, mais le passage aller et retour entre la différence et la similitude. J'ai été sensible à ce qui était dit de l'importance d'avoir eu du temps dans son enfance pour faire des aller-retours. Bernard Chouvier a été trop modeste en privilégiant le matériel apporté ce matin plutôt que l'espace potentiel qu'il avait su maintenir. Espace, disait Winnicott, où l'on peut faire comme si, où la question n'a pas à être posée de savoir si c'est la réalité ou pas.

La question écrite faisait probablement allusion à des approches moins langagières, peut-être corporelles, ou qui passeraient par des représentations comme le dessin. Le dessin passe par une compétence à représenter, une représentation imaginaire, qui reste sous forme d'image, et que la capacité de symbolisation, de mise en mots, ne doit pas fixer de manière irréversible. Dans le cas apporté par Bernard Chouvier, j'étais très intéressé par ces mots-dessins, ces mots qui n'ont pas encore un sens définitivement symbolique, mais qui illustrent ce passage - hiéroglyphique, pourrait-on dire - où l'alphabet, les lettres, sont encore des formes, autant que des symboles vraiment détachés. Un passage frayé entre l'imaginaire et le symbolique, mais un passage qui ne soit pas définitif.

La possibilité d'un passage permanent peut être, je crois, une source de créativité. Bien sûr, la capacité symbolique doit être acquise. "J'ai inventé la roue", criait le chinois de ma fable, et personne ne comprenait même le mot. Il n'y avait pas de transmission possible. Mais la source, l'accès au chaos intérieur permanent me paraît aussi essentielle. Mais ce n'est pas tout à fait une réponse, n'est-ce pas ?

### James Gammill

Je dirai un mot par rapport à la transgression. Dans les deux cas qui ont été

évoqués, je pense qu'un besoin de communication en profondeur a primé. Négliger ce genre de chose est vécu par beaucoup de personnes comme un refus, une fin de non recevoir d'une communication absolument fondamentale, comme par exemple jouer du violon, ou partager une expérience semblable à celle de sa patiente.

### Joyce Mc Dougall

Je pensais à une question posée par notre collègue hier à savoir "À quoi sert le traumatisme ?" C'est une question très centrale. Je sais que la réponse émane de la question comme disait l'autre. On peut quand même essayer d'en cerner le sens par rapport à tout ce que nous avons essayé de décortiquer ensemble. Un traumatisme, on le sait, c'est un événement. Et un événement n'est traumatique que dans le cas où une nouvelle organisation psychique a été créée pour protéger le sujet contre le retour de l'invivable, de l'indicible, de l'horreur de ne plus savoir qui on est, pour qui, pour quoi, enfin, contre le trou noir et le vide psychotique. Chaque événement dit "traumatique" sert quand même à protéger la survie psychique de l'individu. Mais la façon dont cela se réorganise est bien sûr très variée. Un certain type de réorganisation peut permettre à un individu très traumatisé de produire de grandes œuvres d'art. Elle peut permettre aussi à un autre individu de créer des perversions sexuelles comme celles que cite Stoller dans son dernier livre "*Pain and passion*". Parmi les enfants martyrisés par les soins hospitaliers nécessaires à leur survie et privés de la présence de leurs parents quelques-uns seulement peuvent supporter ces expériences psychiquement et somatiquement traumatiques en ayant recours à l'érotisation. L'érotisation est un sauveur extraordinaire. L'acte de pouvoir érotiser l'insupportable reste mystérieux vu de l'extérieur.

### Claude Branchi

Ce sera très rapide. Il s'agit simplement d'idées et d'associations qui me sont venues en écoutant le cas intéressant de Bernard Chouvier. J'ai bien entendu écouté, voire "ré-écouté" Sophie, un peu en stéréo, et cela n'était pas simplement dû au fait de leur âge. Au début, j'étais intéressé par le découpage et le collage de Sophie. Sophie a beaucoup

découpé après les séances dont je vous ai parlé, mais elle a fait un seul collage. Et ce collage — cette idée, m'est venue après que James Gammill ait parlé de la capacité à penser — a été fait lorsqu'elle a fait cette première maison dont elle n'a rien pu dire après avoir dit "est-ce que j'ai moi, éventuellement, une capacité à penser puisque je n'ai pas de banane comme mon père". Tout de suite après elle a collé — pas n'importe quoi — un carton de rendez-vous qui, je crois, représentait quelque chose de moi et du centre. J'avais l'impression qu'elle ne pouvait rien en dire et que peut-être cela suffisait et donnait une tenue. Ce carton de rendez-vous donnait peut-être comme une sorte de colonne vertébrale à ce dessin. Je n'en sais trop rien. Je pensais aussi à tous ces découpages qu'elle a fait par la suite et qui n'étaient pas d'abord repris ni par elle, ni par moi. Le cadre des séances était souvent envahi par des morceaux de découpage.

Je demandais parfois au début ce qu'elle voulait qu'on en fasse parce qu'à certains moments elle disait qu'il fallait les garder et à d'autres elle n'en disait rien.

C'est vrai, qu'après j'étais embêté. J'en ai gardé un moment. Il me semble que j'en ai gardé au moment où j'étais le plus en difficulté. Comme si, en rassemblant des morceaux je pourrais peut-être mieux comprendre. Il me semblait que cela avait sûrement quelque chose de créatif puisqu'elle faisait des rangements parfois avec les découpages que je conservais. Par moments aussi c'était peut-être laisser la possibilité que cela soit oublié, laissé, abandonné. Je pense à une réflexion de Jean Forest, le jour où on s'est rencontré chez moi pour voir si ce cas pouvait "aller" dans le cadre de ce colloque. Une fois le travail terminé, après avoir fermé ma pochette, j'ai entendu Jean me dire en riant : "regarde, un morceau de ton cas est tombé !". C'est vrai des morceaux de découpage sortaient de ma pochette. Cela m'est revenu à l'esprit. Voilà, c'était simplement ça.

### Monique Pinol-Douriez

Peut-on vous demander de dire quelque chose pour conclure Joyce et Sidney ?

### Sidney Stewart

Je remercie tout le monde de m'avoir écouté.

- Khan, M., 1974. Trad. fr., 1976. Le concept de traumatisme cumulatif, In : M. Khan, *Le Soi caché*, Paris : Gallimard.
- Klein, M., 1930. L'importance de la formation du symbole dans le développement du Moi. In : M. Klein, *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1968, 263-279.
- Klein, M., 1945. Le complexe d'Oedipe éclairé par les angoisses précoces. In : M. Klein, *Essais de Psychanalyse*, Paris : Payot, 1968, 370-425.
- Klein, M., 1955. On identification. In : *New directions in psycho-analysis*. London : Tavistock.
- Kris, E., Trad. fr., 1975. *Eléments de psychologie psychanalytique*, Paris : PUF.
- Lacan, J., 1956. D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In : J. Lacan, *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, 531-584.
- McDougall, J., 1972. Scène primitive et scénario pervers. In : I. et R. Barande, J. McDougall, M. de M'Uzan, C. David, R. Major, S. Stewart. *La sexualité perverse, Études psychanalytiques*, Paris : Payot, 51-97.
- McDougall, J., 1974. Le psyché-soma et le psychanalyste. *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 10, 131-150.
- McDougall, J., 1978. *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Paris : Gallimard.
- McDougall, J., 1982. *Théâtres du Je*. Paris : Gallimard.
- McDougall, J., 1984. De l'homosexualité dite inconsciente. *Revue Française de Psychanalyse*, 48, 675-885.
- McDougall, J., 1984. *Dialogue avec Sammy*. Paris : Payot.
- McDougall, J., 1986. Un corps pour deux. In : J. McDougall, G. Gachelin, P. Aulagnier, P. Marty, J. Lloriod, J. Caïn, *Corps et histoire*. IVème Rencontres Psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1985. Paris : Les Belles Lettres, 9-44.
- McDougall, J., 1987. L'œil inquiet. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35, 127-143.
- McDougall, J., 1989. *Théâtres du corps*. Paris : Gallimard.
- Meltzer, D., 1984. Trad. fr. H. Hungener, 1985. L'objet esthétique. *Revue Française de Psychanalyse*, 49, 1385-1389.
- Meltzer, D., 1988. *Aesthetic conflict*. Clunie Press.
- Nicolaidis, N., Schmid-Kitsikis, E. (Collectif sous la direction de), 1982. *Créativité et/ou Symptôme*. Paris : Clancier-Guénaud.
- Osborn, A.F., 1965. *L'imagination créatrice*, Paris : Dunod.
- Proust, M., 1925. Trad. fr., 1983. *Albertine disparue*, Paris : Gallimard.
- Proust, M., 1927. Trad. fr., 1989. *Le temps retrouvé*, Paris : Bibliothèque de la Pleiade.
- Segal, H., 1952. Trad. fr., 1987. A propos de la créativité et de la création. Une approche psychanalytique de l'esthétique. In : H. Segal, *Délire et créativité*, Paris : Ed. des Femmes, 307-343.
- Segal, H., 1957. Trad. fr. F. Begoin-Guignard, 1970. *Notes sur la formation du symbole*. *Revue Française de Psychanalyse*, 34, 685-696.
- Stewart, S., 1950. *Give us this day*. New York : Norton Press (épuisé) et Avon Book, 1990, Trad. fr., 1950. *Nous sommes restés des hommes*. Paris : Amiot-Dumont, Le Livre Contemporain (épuisé) et 1967, Éditions pour la jeunesse : Presses de la cité (épuisé).
- Stewart, S., 1972. Quelques aspects théoriques du fétichisme. In : I. et R. Barande, J. McDougall, M. de M'Uzan, C. David, R. Major, S. Stewart, *La sexualité perverse. Études Psychanalytiques*, Paris : Payot, 159-195.
- Stewart, S., 1991. Trauma et réalité psychique. *Revue Française de Psychanalyse*, 55, 4, 957-975.
- Winnicott, D.W., 1971. Trad. fr. C. Monod et J.B. Pontalis, 1975. *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, Paris : Gallimard.
- Woolf, V., 1925-1938. *The common Reader, I et II*, London : Hogarth Press, 1951, 1953.
- Woolf, V., 1929. Trad. fr. Clara Malraux, 1965. *Une chambre à soi*. Paris : Denoël, 1977, 1992.
- Woolf, V., Trad. fr., 1977. *Essais*. Paris : Seghers.

Les actes du colloque "Pulsions et Connaissances" sont épuisés

Les actes du colloque "Affect et Symbolisation"

Les actes du colloque "Corps et Liens"

sont disponibles en écrivant à :

G.E.C.P.

29, avenue Robert Schuman

13621 Aix-en-Provence Cedex 1

au prix de 80 F l'exemplaire

Les actes du colloque "Trauma et Créativité" : 100 F

ajouter 17 F pour frais d'envoi

(chèque à l'ordre du G.E.C.P.)

La mise en forme de ces textes a été assurée par

Christiane Chapelin

39, avenue Paul Cézanne

13090 Aix-en-Provence

Tél. 42.23.36.48.