

L'art ou la thérapie

Approches et séductions mutuelles.

Entre les artistes et les « psy » on observe depuis toujours une très grande fascination. Pareille attirance mutuelle se comprend aisément. Les artistes se sentent trop souvent fragilisés, débordés par leur propre sensibilité, au point qu'ils vont volontiers consulter les psychanalystes, dont le savoir supposé distille çà et là de puissantes séductions. Ce mouvement d'appel n'est pas chez eux sans réticence, appréhension imaginaire, crainte, parfois légitime, de voir se tarir la source de leur création. Les psychanalystes de leur côté voient dans toute forme d'art une expression paradigmatique de ce qu'ils tentent de saisir. A l'appui de leur théorie, ils convoquent certains grands textes mythologiques mais aussi de plus récentes oeuvres littéraires et picturales, avec pour projet d'accorder à leurs développements une espèce de noblesse, d'universalité, de les doter, selon la formule herméneutique, d'une « lumière sombre ». Et les uns et les autres de partager un peu le même territoire, cet arrière-pays nocturne que l'on nomme, à défaut d'autre mot, l'inconscient, cette forêt incertaine qu'ici l'on défriche méthodiquement, là on reboise avec inconstance, où les premiers s'évertuent à tracer quelques routes, où les seconds s'entêtent à se perdre, et d'où s'originent aussi bien les rêves, les lapsus, les trébuchements de la vie, les symptômes, que les tableaux, les romans, les poèmes, les chants.

L'art-thérapie

Un certain climat de convergences et d'opportunités a par ailleurs récemment œuvré dans le sens d'un certain chevauchement des champs artistiques et thérapeutiques. L'esprit du temps étant volontiers éclectique, l'apparente efficacité thérapeutique de certaines propositions artistiques rend soudain légitime de mettre l'art au service du projet thérapeutique. S'est ouvert un vaste terrain flou nommé art-thérapie où maintes pratiques se cotoient, de la pédagogie à la psychanalyse appliquée, sans qu'il y ait une réflexion de base sur la nature de l'acte ou du processus créateur. Il faut ajouter que cette nouvelle discipline ouvre pour beaucoup un « créneau » porteur, du psychothérapeute qui souhaite mêler à son métier sa passion artistique, à l'artiste qui recherche un ancrage social ou à l'ergothérapeute auquel l'étiquette d'*art-thérapeute* va redonner une légitimité nouvelle.

La diversité des pratiques de l'art-thérapie décourage cependant la critique plus qu'elle ne l'attise. Ce qui est regroupé sous ce double vocable est d'une infinie variété et un vague consensus finit par valider bien des démarches différentes. Ici l'approche est simpliste, à l'anglo-saxonne (« il faut s'exprimer, cela ne peut faire que du bien »), ailleurs l'art est utilisé comme élément provocateur d'une parole qui fera l'objet d'interprétations psychanalytiques. La part laissée au processus artistique (pour autant qu'il y ait processus) et à la parole (mais quelle type de parole attendue ?) variera selon les propositions. Mais au delà de ses deux déterminations minimales, l'art-thérapie peine quelque peu à se définir. « *Un mot valise contenant un ensemble de clefs aux serrures polysémiques en permanente mouvance* » écrit Jean-Luc Sudres (2). Et le même auteur de préciser d'abord ce que l'art-thérapie n'est pas (« *elle n'est pas de l'art, elle n'est pas un enseignement artistique, elle n'est pas de l'art psychopathologique, elle n'est pas une ergothérapie, elle n'est pas une rééducation psychomotrice, elle n'est pas une thérapie verbale ou corporelle* ») avant de préciser ce qu'elle est (« *dans le trait d'union, dans la médiation...* ») et ce qu'elle pourrait être (« *une ouverture hors des mailles de la psychiatrie, une structure associative et interactionnelle intégrative et éclectique* »...). Jean Pierre Klein de son côté, dresse dans la collection *Que sais-je ?*(3) un panorama assez complet de toutes les pratiques art-thérapeutiques. Le livre tient de l'inventaire mais consacre une part de ses pages à tenter de saisir, voire de théoriser, l'objet commun de ces pratiques. J'isole un fragment significatif: « *En art-thérapie, le thérapeute introduit une distance et propose de passer d'un discours en /je/ à une production en /il/ dans le langage verbal (invention de fictions) ou dans d'autres langages, plastique, sonore, gestuels, etc. A l'intérieur de ce cadre thérapeutique, la personne crée des productions complexes comme bornes plus ou moins énigmatiques de son cheminement personnel qu'elle*

examinera comme des façons de figurer ses conflits, ses peurs et ses aspirations. Cela lui occasionne éventuellement des prises de conscience surgissant dans le déroulement du processus qui d'abord n'a l'air que de vouloir obtenir des formes de plus en plus fortes et satisfaisantes esthétiquement. Le rôle du thérapeute est d'accompagner le parcours symbolique d'une production à une autre, de pousser une forme (mouvement graphique, gestualité spontanée qui se répète...) qui s'y trouve en potentialité, intervenant avec grande prudence, dans le langage proposé... » (p.43) On voit dans ce texte se déployer le concept central de support ou d'objet médiateur (« masque, ambiguïté, détour, distance, passage du /je au /il/ ») On reconnaît que la médiation artistique ouvre en effet tout le champ de l'ellipse et de la métaphore (qui ne sont d'ailleurs pas absentes des thérapies verbales). Puis s'affiche l'ambition thérapeutique en terme de « parcours symbolique à accompagner », accompagner au sens de « pousser une forme qui se trouve en potentialité ». Cette formulation, toute prudente qu'elle soit, prend donc acte indirectement que quelqu'un (soit un art-thérapeute) peut influencer sur le processus créateur chez l'autre (le patient), dans une direction où l'avènement des formes créées constituerait autant de « bornes énigmatiques » qui lui serait loisible d'examiner et constituerait bon an mal an les étapes d'une prise de conscience. Voilà une hypothèse qu'il faudrait revisiter à la lumière de ce que l'on peut dire sur le processus créateur, en interrogeant d'abord les artistes qui ont tenté d'en préciser la nature.

Autonomie du processus créateur

*« Le vrai art, écrit Dubuffet, est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art déteste d'être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito » (1) Sans doute faut-il nuancer un peu cette belle déclaration, puisque certains font quand même profession d'artistes, mais à tout le moins saisissent-ils la relative imposture liée à cet habit social dont on les revêt, et combien donc l'aventure artistique est précaire, capricieuse, insaisissable, exigeant de remettre en jeu tout ce qu'ils sont et même tout ce qu'ils ont été à chaque nouvelle aventure. L'exposition de l'Art, sa mise en valeur excessive se comporte souvent en « fausse amie ». La trop grande préméditation de ses entreprises, au sens d'une trop grande conscience, d'une trop grande volonté de maîtrise, peut influencer sur son processus au point de le tarir. Le contexte enfin trop demandeur, la « mimesis » ambiante, sont enclins à le dénaturer. Écoutons encore Dubuffet dans *Honneur aux valeurs sauvages*: « Les gens sont comme des buvards: ils s'imprègnent. Comme des plaques photographiques. Tout y est inscrit. Ils sont trop récepteurs. Caméléons ! Vous les mettez devant du vert, ils deviennent verts. Leur sang se colore aussitôt de vert. Ce phénomène de mimétisme fonctionne à son maximum dans les arts » Comme tout sujet face à l'inconnu de lui-même, tout créateur est au bord du vide juste avant de peindre ou d'écrire. L'angoisse le presse de consulter son petit manuel de secours personnel (choses déjà faites, tics et manières, habitudes...) convoquer son programme, les lignes de son projet conscient (choses fabriquées...), invoquer quelque forme finale apparentée à ce qu'il entrevoit (choses déjà vues, stéréotypes, clichés...), ou s'appuyer sur les indications explicites et implicites de ce professeur ou de cet animateur plein de sollicitude, qui penché par dessus son épaule attend que *cela* se passe.*

Fragilité donc extrême du processus créateur, effets d'écran et de parasitage par ce qui est sensé l'induire, le porter ou le définir, à tel point que ceux qui en ont parlé le mieux ont inversé la formule. Comme si c'était la seule façon d'en parler: créer ce n'est pas s'exprimer soi, disent-ils, c'est laisser s'exprimer quelque chose au travers de soi. Paul Klee: « L'art ne rend pas le visible, mais rend visible » (11). Rend visible quelque chose de plus « grand » que soi. Comme un arrière-fond, une lumière aveuglante, une clameur inaudible, un flux originel dont l'artiste serait l'interprète balbutiant et infidèle. « Il y a là comme un exhaussement par rapport à la psychologie de l'auteur » écrit Jean Florence dans son livre essentiel sur les rapports entre art et thérapie (4). Il faudra donc chez le créateur travail et réceptivité, travail de la réceptivité, travail d'effacement, afin qu'advienne tant bien que mal cette voix, cette image d'abord improbable qui va peu à peu se fixer dans des formes autonomes. Parlant de ce travail, les artistes useront donc de formulations indirectes: « le poème était en moi, je n'ai pu que le laisser advenir, la dictée était intérieure, il me suffisait de l'entendre. » Et ce très beau proverbe: « La création consiste moins à s'étendre qu'à se retirer »

Mais approchons-nous encore de ce que disent quelques uns qui ont tenté de décrire le processus. Henry Bauchau dans *L'écriture et la circonstance* (5) est étonnamment clair et pénétrant: « *Ce n'est pas moi qui vais vers le poème c'est lui qui vient vers moi. Cela commence par un son, un rythme, une image, et j'ai soudain le désir, l'espérance d'écrire un poème. Je ne sais d'où surviennent ces sensations inattendues, je vois seulement qu'elles sont en mouvement et que, pour les retenir je dois me faire mouvant vers elles. Je m'avance dans la pesanteur et la liquidité des mots, j'entre dans leur jeu. J'entrevois que si je parviens à quitter mes chemins battus je pourrai, par attirances et dissociations, assonances et dissonances découvrir entre eux des convenances et des ruptures qui me sont encore étrangères. / Je me sens guidé par un rythme d'abord confus mais auquel je dois me conformer, par un son de voix que je reconnais peu à peu pour le mien lorsque j'ai la fermeté suffisante pour l'attendre et l'écouter. / C'est un moment de bonheur où je communique avec une profondeur, avec un immense passé, tout en me dirigeant, de façon imprécise mais certaine, en avant.* »

En résonance de ce texte écoutons Julien Gracq (6): « *Non seulement, quelqu'un nous parle à travers le texte, mais quelque chose aussi, qui est la langue, comme saisie dans son droit-fil: il y a aussi peu ou prou cristallisation, et la cristallisation n'est pas la « vérité » d'un élément, mais seulement son état stable à une certaine température et dans un certain milieu.(...) Ainsi va la « vérité » que dispense l'art, non pas opposable à l'erreur, mais plutôt à l'indistinct, au labile, à l'informe - condensation précaire, aux contours inflexibles (comme l'est le cristal) d'un élément dont l'état le plus habituel est la fusion, l'amalgame, l'oxydation, l'entrée en combinaison et la mixité. L'art n'est pas réellement menteur, il est plutôt le garant -paradoxalement fixé et magnifié- de la nature à la fois authentique et perpétuellement transitive de la réalité »*

Au coeur donc de ces deux textes de Bauchau et de Gracq une façon de poser le sujet créateur comme interprète, messenger, fixateur tâtonnant d'une matière ici textuelle, éminemment mouvante. « *L'artiste, écrit Jean Florence (4), serait l'ambassadeur infatigable de cette inaccessibilité (...) musicien il fait ouïr l'inouï, peintre il fait voir l'invisible, danseur il fait toucher l'immatériel* » Mais, face à ce qui se dérobe, pour entendre et faire entendre le son pur sous la rumeur ou le vacarme, derrière les écrans projectifs innombrables, quel immense travail de désencombrement narcissique. C'est cette disposition extraordinaire à l'effacement qui fascina Breton lorsqu'il se passionna pour les écrits médiumniques ou les productions d'Art Brut. C'est cette même disposition qui rendra si saisissante l'oeuvre de Beckett ou de Bram Van Velde, ambassadeurs de ce chaos premier, de cette « béance sans bord » dont parle Bernard Cadoux (8) et dont témoignent muettement certaines oeuvres saisissantes de patients psychotiques. « *La peinture, confie Bram Van Velde, c'est un oeil, un oeil aveuglé, qui continue de voir, qui voit ce qui l'aveugle.* » (9)

Mais ici apparaît le paradoxe: Bram Van Velde tout « aveuglé » qu'il soit, tout à ce qui le traverse, signe de son propre nom, il n'a pas besoin de signer d'ailleurs, sa peinture l'authentifie comme singulière, il peint du Bram Van Velde. Mozart aussi nous lègue du Mozart, il nous suffit d'un bref fragment de sonate pour le reconnaître, la phrase musicale de Franz Schubert est éminemment Schubertienne, comment le dire autrement. Il semble donc que si le sujet en création s'efface dans son oeuvre, il y laisse pourtant trace de sa voix, son ton, sa lumière, son monde, on pourrait dire: son style, ce qui par définition le caractérise. Et ce « plus-grand-que-soi » qui a été capté par la toile, le poème, l'oeuvre musicale, se retrouve marqué par son « passage » et indiscutablement *signé*. Si donc le sujet s'efface, quelque chose de lui demeure, et même, dirait-on, se déploie. A l'image de l'acteur qui débarrassé de ses encombrements narcissiques révèle sous le masque d'un autre son émotion la plus intime. Ou à l'image du romancier qui lorsqu'il s'appuie sur un dispositif romanesque, en *juste écart* avec lui-même, nous touche plus sûrement que dans ses écrits autobiographiques. Je cite la très belle phrase de Blanchot: « *C'est la voix qui t'est confiée et non pas ce qu'elle dit. Ce qu'elle dit, les secrets que tu recueilles et que tu transcris pour les faire valoir, tu dois les ramener malgré leur tentative de séduction vers le silence que tu as d'abord puisés en eux.* » (7)

Et le paradoxe s'affermir encore lorsqu'il apparaît que cette voix propre au créateur, posée au plus intime de lui et pourtant dans un écart à lui, dans un détour par l'art, a pour mérite de lui tracer obscurément une voie, de lui ouvrir de nouveaux paysages et de le faire entrer dans cette aventure et cette autre temporalité qui est celle de son oeuvre, faisant de lui le premier lecteur étonné de son livre, le premier spectateur de son tableau, et l'appelant à renouveler à l'infini l'expérience miraculeuse,

confondante et secrètement transformatrice de faire naître de soi de l'étranger à soi.

Désormais touché par ce démon de « faire, refaire, croire et recommencer », il se verra poussé en avant, de livre en livre, de tableau en tableau, dans un parcours au rythme inconstant, à l'allure erratique, au permanent inachèvement, et dont on pourrait dire qu'il est jalonné de bornes plus ou moins énigmatiques de lui-même, mais en chargeant l'expression de toute l'énigme qu'elle renferme. Car de ce parcours étrange, vagabond, le créateur n'est pas le sujet volontaire. Il n'en maîtrise que peu de choses, tout au plus a-t-il acquis un certain savoir faire, une certaine habitude à recréer les conditions d'avènement ou de relance. Certes l'oeuvre se nourrit de la blessure profonde du créateur et du réservoir humain qui produit autour de cette blessure échos et résonances, comme un champignon ligneux se nourrit à la fois de la sève et de la faille de l'arbre. Mais, fût-elle signée par le créateur, l'oeuvre toujours le dépasse. Aussi tout artiste, même d'un jour, conservera-t-il par rapport à elle une attitude de relative étrangeté, acceptant de poser à côté d'elle, complaisamment ou non, pour la photo et la postérité, mais sans jamais cesser d'être interrogé par ce qu'à différents moments de sa vie elle lui renvoie. Il percevra, s'il est romancier, des thématiques récurrentes, des configurations qui se répondent de livre en livre, non sans rapport avec lui-même, mais dans une dialectique toujours intacte, et sans que les sens de l'oeuvre ne s'épuisent au contact de la biographie, encore moins d'une quelconque analyse psychologique. C'est l'impasse de la psychocritique dès l'instant où celle-ci ambitionne de posséder le fin mot de l'énigme: elle en devient terriblement réductrice.

Nous voici donc, au terme de ces développements, très loin de la théorie simplifiée qui fonctionne parfois comme présupposé implicite dans certaines pratiques d'art-thérapie, formulation selon laquelle créer serait s'exprimer soi. Et ce présupposé corollaire selon lequel s'exprimer soi serait sinon se connaître, du moins poser, même sous forme de « bornes énigmatiques », les jalons d'une connaissance de soi-même. Nous voici très loin du « tout à l'expression » qui justifie certaines audaces et dispositifs des thérapies à médiation artistique.

Autour de cette question, Jean Florence reprend dans son livre *« Art et thérapie, liaisons dangereuses ? »* (4) toute l'histoire de la méthode cathartique de Breuer à Freud, il rappelle l'impasse, au moins partielle, d'une démarche qui était basée sur l'hypnose, produisait des catharsis momentanées, des annulations éventuelles de symptômes lesquels finissaient par ressurgir ailleurs. *« Pousser à faire sortir ce que le gens ont sur le coeur, écrit Jean Florence, n'amène pas les effets de mutation personnelle attendus, comme par enchantement ou par magie. La réalité de la vie inconsciente, les paradoxes de la demande de thérapie, les contradictions et les ambivalences du souhait de guérir, à mesure que l'on avance dans un processus thérapeutique avèrent leur redoutable puissance d'opposition, de ruse et de refus. »*

Mais opposer à ce présupposé (« l'essentiel est de s'exprimer ») un réalisme thérapeutique est une chose. Autre chose est de resituer la démarche d'expression artistique dans son fondement authentique lequel ne souffre aucune ambiguïté: créer ce n'est pas exprimer du soi, c'est exprimer quelque chose au travers de soi. Se connaître soi au travers de l'oeuvre créatrice en devient d'autant plus improbable sauf s'il s'agit d'entendre le mot connaître au sens étymologique, co-nascere, naître avec soi, s'appréhender soi, être en connexion avec un processus à l'oeuvre en soi. Au terme de cette « connaissance », il n'est pas sûr que l'on y gagne en conscience de soi, mais à tout le moins l'expérience en sera plus riche, et, dirions-nous, l'âme plus vaste.

Un autre présupposé à l'oeuvre dans certaines pratiques des art-thérapeutes est que l'art fait du bien, qu'il est par essence thérapeutique, générateur de mieux-être et d'épanouissement. En déduction de ce qui précède, c'est à l'évidence un raccourci conceptuel, même s'il met à son service, parfois efficacement, le profond désir de soigner, avec tous les effets de suggestion liés à toute situation où le désir du thérapeute est puissamment en marche. Pour nuancer cet effet bénéfique *a priori* de l'art, gardons en mémoire les exigences, les contraintes, les caprices, les nécessités du processus créateur et rappelons-nous que ce chemin-là, choisi par certains, n'est pas semé de roses, qu'il peut compliquer le rapport au monde et exacerber une division de soi. Et s'il est vrai que la reconnaissance par les autres peut avoir un effet d'apaisement personnel, on sait que celle-ci est loin d'être acquise et ne permet souvent qu'une identification sociale précaire, soumise aux aléas et aux surdéterminations du succès.

Au-delà de ces difficultés, l'incontestable privilège de la condition de créateur est sans doute celui d'avoir accès par moments à une couche de l'expérience dont l'accès nous est ordinairement interdit. Cette connaissance ouvre à une transformation de l'émotion en « pathos » et à une manière de voir qui finit par changer le regard sur le monde, voire donner un sens à la vie.

Là est, il me semble, la nature profonde du processus de transformation interne que génère la démarche créatrice: le peintre, le poète ayant accès à ce « plus-grand-que-soi » (« flux, chaos, blanc originaire... »), voit peu à peu changer son regard sur les choses, il saisit ces clartés éphémères que recouvrent la grisaille des jours, il se sait en mouvement dans une autre appréhension du visible que fixe fugacement le tableau ou le poème, et jouit d'une présence au monde où celui-ci agit comme reflet et permanente relance de sa création. Le dramaturge, le romancier s'oublie en ses multiples personnages et rend ainsi l'expérience innombrable, exténuant sa propre identité dans une « explication » incessante avec les êtres. Lente et passionnante pratique de la dépossession, travail de déprise et par là même ouverture du regard et acception de notre condition d'humain et de mortel. Apprendre à vivre c'est en somme apprendre à mourir. Et l'on peut gaiement inverser la formule: apprendre à mourir c'est apprendre à vivre.

A chaque être humain sa blessure, à celle-ci de le mener, s'il a un talent, aussi loin, aussi haut que possible pour que l'oeuvre soit parlante, pertinente, pour qu'elle touche la communauté des hommes. Mener haut sa blessure: on entend que l'expression n'appartient pas vraiment à la langue du thérapeutique, du moins comme pratique normative ou réadaptationnelle. Mêler art et thérapie c'est donc écouter deux maîtres qui parlent des langues assez éloignées l'une de l'autre. Certes, autant l'art que la thérapie s'attachent à notre blessure singulière, mais avec des réponses, des traitements différents: ce qui est ici une souffrance à éteindre ou à accepter, devient là source obscure et potentialité d'une oeuvre. L'oeuvre pourra de son côté produire des effets d'apaisement, mais ils viendront, selon l'expression freudienne appliquée à la cure psychanalytique, de surcroît. Autant dire que ces effets bénéfiques ne seront ni maîtrisables, ni programmables mais accompagneront le processus créateur, s'il a vraiment lieu et si ses conditions d'avènement autonome ont été respectées.

Ainsi donc, pour trouver une issue à cette attirance de l'art et de la thérapie, pour faire naître des effets féconds de relance, faut-il commencer par reconnaître la distinction radicale entre les démarches. Rendons dès lors à César ce qui est à César, non sans constater que ce rapprochement, cette convocation des arts dans le champ thérapeutique n'est pas toujours sans pertinence clinique. Les thérapeutes connaissent trop souvent l'impuissance de bien des propositions (psycho)thérapeutiques face à l'inertie, au ravage de la psychose ou aux répétitions stériles de la névrose. L'intérêt des ateliers artistiques dans les hôpitaux et centres de jour se trouve en outre validé par l'observation la plus courante: grâce au support proposé, quelque chose (enfin) se passe. Aussi penchons-nous sur les ateliers d'art en milieu de soins et tentons d'aborder quelques questions qu'ils posent, sans jamais déroger à ce que nous avons tenté de dégager jusqu'ici: la nécessaire autonomie du processus créateur, l'absolue distinction à établir entre la démarche artistique et la démarche psychothérapeutique.

Les ateliers d'art en milieux d'aide et de soins

Dans mon travail au Club Antonin Artaud (mais beaucoup d'autres le font aussi) nous tentons d'ouvrir des ateliers artistiques à des personnes en souffrance, exclues du social et souvent appauvries par l'effet conjugué de la psychose, des hospitalisations psychiatriques et des neuroleptiques. Nous leur ouvrons des ateliers d'art plastique, de théâtre, de modelage, vidéo, écriture... Le terme d'art-thérapie n'a pas cours, l'intitulé thérapie n'est donc pas posé en enseigne. Il nous importe que les animateurs en charge de ces ateliers aient une démarche artistique personnelle et qu'ils agissent comme des professeurs d'art particulièrement ouverts à la singularité de leurs élèves, particulièrement charismatiques, particulièrement patients. Il nous importe surtout que s'ils ont à commenter les

oeuvres, ils le fassent au travers de leur propre esthétique certes, mais avec toute l'ouverture nécessaire, la prudence qu'impose la fragilité du processus à l'oeuvre chez un autre que soi. Nous l'avons assez dit: tout discours implicite, tout regard contraint est comme un appareil critique « avant coup », il coupe le mouvement de sa source. Etre là comme inducteur, accoucheur du geste ou de la geste artistique nécessitera donc une alchimie subtile car, comme l'écrit Genêt au funambule « *il s'agissait de l'enflammer, non de l'enseigner...* ».

Mais reprenons chacun des termes de ce dispositif en tentant de les articuler avec ce que nous avons développé. D'abord, s'il nous semble essentiel que les animateurs soient eux-même artistes, ce n'est pas seulement parce qu'ils ont des compétences techniques, c'est aussi et surtout parce qu'ils sont eux-mêmes *soumis* aux exigences, à la loi de la discipline artistique qu'ils promeuvent. Et cela seul induit une clarté de position.

Pour prendre un exemple, dans un atelier de théâtre d'une institution, une consigne aussi simple que: « recommence ce que tu viens de faire » aura des implications différentes selon qu'elle provient d'un animateur exclusivement soumis à la loi du théâtre (comédien ou metteur-en-scène professionnel) ou selon qu'elle provient d'un animateur qui se positionne *aussi* comme thérapeute. Dans le premier cas cette consigne très banale résonnera ainsi: « recommence ce que tu viens de faire, parce que *théatralement* cela mérite d'être clarifié ou consolidé... » Dans le second cas, elle aura une résonance plus ambiguë, ce pourrait être tout aussi bien: « recommence -et regarde- ce que tu viens de faire, parce qu'il y a là quelque chose d'interrogeant sur toi-même, sur lequel nous aurions à nous pencher... » On voit combien la double appartenance de l'animateur est d'emblée source d'une réelle confusion (nous ne sommes pas, rappelons-le, dans une séance de psychodrame où tout est centré sur l'interprétation.) Car si l'animateur n'est pas lui-même soumis totalement à la loi du théâtre, s'il n'est pas engagé personnellement dans cette voie, de quel engagement le participant peut-il s'autoriser, sinon d'une exposition mesurée, craintive ou orientée, sous le regard de quelqu'un dont il sent l'attente double, et qui, parce-qu'il sacrifie en même temps à deux nécessités, peut jouer *à sa guise* de l'une ou de l'autre, occupant en conséquence une position qui n'est pas sans potentialités perverses.

A la lumière de cet exemple, je veux montrer combien la qualité d'artiste de l'animateur ne résulte pas d'une quelconque attitude doctrinaire mais est essentielle au dispositif. Car encore que signifierait ce mot fondamental qu'est *reconnaître* chez un animateur d'atelier d'arts plastiques qui tantôt serait sensible à la valeur esthétique d'une oeuvre, tantôt (mais quand ?) à sa valeur révélatrice pour le parcours personnel d'un participant ? Et ne faut-il pas enfin souligner l'importance pour toute oeuvre d'une chambre d'écho qui l'accueille et par là lui donne l'occasion d'exister, la légitimise. « *Il n'est pas de parole sans écho ni de poème sans résonance*, écrit Salah Stétié (10) *Le poème investit une bien plus vaste nuit que celle resserrée autour de sa naissance.* » Le regard de l'animateur artistique devient sans effet de reconnaissance, s'il ne participe pas de cette vaste chambre d'écho dont témoigne son propre travail et le risque qu'il prend dans son propre engagement artistique. Ce regard, cet accueil nous paraît essentiel à toute émergence artistique, fût-elle d'un instant ou d'un jour. C'est à travers cette reconnaissance que le participant de l'atelier peut poser un jalon fragile dans le trajet qui lui est propre.

A partir de là, un certain nombre de problèmes, abondamment discutés dans la littérature de l'art-thérapie, se règlent par eux-mêmes. Le cadre va de soi, modulé selon la personnalité de l'artiste-animateur. Il est redondant de développer la notion de stratégie du détour puisque c'est définitoire de l'expérience artistique. Tout ce qui évoque la distance, le juste écart, le passage du /je/ au /il/ est d'emblée présent dans la démarche, aussi ne nous semble-t-il pas nécessaire de le théoriser, autrement qu'à répéter ce qui a cours dans tout processus artistique, quel qu'il soit. Et qu'il s'agisse là d'un espace transitionnel, pourquoi pas ? Mais sans adhérer terme à terme à l'acception winnicottienne qui pourrait inviter à penser à une transition vers le langage des mots. Ainsi les vocables de médiation ou support, sont-ils à prendre avec cette même précaution. Nous les utilisons par commodité sans adhérer à l'idée qu'ils ouvrent nécessairement vers un quelconque champ d'interprétation. L'expression de « tiers-terme » conviendrait peut-être mieux mais elle est barbare. Elle dit mieux

combien dans l'atelier c'est la loi du théâtre, de la peinture, de la sculpture, de l'écriture, qui prévaut et va déterminer toutes les interventions de l'animateur, lui-même soumis à cette loi. Et si un recadrage est nécessaire, s'il y a une dérive ou un trop plein émotionnel, c'est *naturellement* par le biais du langage utilisé que l'animateur interviendra.

En dehors d'interventions portant sur le cadre, le cœur de sa présence, la nature essentielle de ses interventions portera bien évidemment sur la forme en devenir et non la forme fixée, finalisée, portera sur la mise-en-forme, ou encore: ce quelque chose de la forme en devenir qui vibre, résonne et appelle une suite. Paul Klee (11): « *Bonne donc la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action. Mauvaise la forme comme inertie close, comme arrêt terminal. Mauvaise la forme dont on s'acquitte comme d'un devoir accompli. La forme est fin, mort. La formation est vie* » Extrême attention à l'acte donc, au processus, au cheminement. Non sans une grande prudence et une écoute toute particulière puisque chaque participant est à un point différent de son parcours, et que ce parcours singulier est, on l'a assez dit, erratique, inconstant, passant par une série de passages obligés dont il peut être inconséquent de bousculer la temporalité. Prudence enfin parce que la présence de l'animateur est forcément inductrice, rassurante, et qu'il suffit parfois d'un rien d'induction pour *orienter* le travail du participant face à l'inconnu de sa toile.

Plutôt qu'induction, parlons donc d'invitation, de stimulation douce, de relance, parfois de décalage par une consigne qui déjoue une répétition, si vraiment cela s'avère une répétition (refigurer même obsessivement *presque* la même chose peut participer d'un processus inesquivable. Le mouvement en art n'est pas nécessairement passer à autre chose mais bien, le plus souvent, passer *autrement* vers la même chose, par des répétitions qui peu à peu s'épuiseront jusqu'à la découverte d'un élément authentiquement neuf).

Recadrage donc parfois, attention prudente à l'acte, au cheminement, au processus, et enfin reconnaissance, voilà les maîtres mots de ce travail d'accompagnement qui exige sans doute de la part de l'artiste une grande humilité et un renoncement à tout interventionnisme personnel, esthétique et thérapeutique.

Questions particulières

Certes au sein d'ateliers artistiques en milieu psychiatrique, un certain nombre de questions se posent, qui demanderont à l'animateur beaucoup plus qu'un simple engagement d'artiste. Je brosse hâtivement ces questions qui mériteraient pour chacune que l'on s'y attarde à partir de situations concrètes. Je les mentionne afin de faire saisir la difficulté et la spécificité de la tâche.

La remise en cause du cadre de l'atelier peut être fréquente, ce n'est pas une occurrence habituelle dans un atelier artistique ordinaire. Cet ébranlement du cadre ne se fait pas nécessairement sur un mode violent ou provocateur. Simplement, le participant peut-il refuser d'entrer dans la contrainte de l'atelier, se contentant de déposer son mal-être en attendant que l'institution thérapeutique, puisqu'elle est dite thérapeutique jusque dans ses moindres recoins, écoute et avalise sans réserve son débordement. La réponse de l'animateur sera là tout en finesse de recadrage mais sans rejet, dans l'acception réelle du mot accueil, tentant si possible de proposer des supports d'expression qui puissent permettre une *réintroduction* de ce qui se passe dans la dynamique propre à l'atelier.

Autre difficulté: la brutale résonance de ce qui apparaît sur le papier ou la toile au point que le participant, ici psychotique la plupart du temps, est profondément déstabilisé par sa propre production, renvoyé à l'horreur, parfois au sens propre hallucinante, de ce qui l'habite et qu'il vient singulièrement de fixer. Travail alors d'accompagnement de l'animateur, contenance indirecte par sa personne, sa présence, son « être-là », et invitation si possible à la mise à distance grâce des propositions moins impliquantes.

Autre difficulté, si fréquente en milieu psychiatrique: la presque impossibilité à mettre le participant à l'oeuvre, tant l'inertie, le déficit psychique, le décapage imaginaire confirment l'appauvrissement

général de toute l'expérience. A ce titre la dépression mais surtout la psychose, traitée par les neuroleptiques, mettent en défi l'animateur qui devra déployer subtilement des propositions inductrices afin de créer un accrochage. Dans le même ordre de difficultés, la psychose chronique répétant à l'infini ses figurations supplétives soulèvera chez l'animateur la délicate question: mais qu'est-ce qui peut faire mouvement dans ce ressassement, étant entendu qu'une intervention qui tranche et ignore la fonction essentielle de cette supplétion est ou bien bloquante, ou bien inaudible ?

Non désignée comme telle, la dimension thérapeutique de l'atelier apparaîtra, nous l'avons dit, **de surcroît**. Il ne s'agit pas a priori d'inviter les participants à embrasser la carrière artistique. Les aspects thérapeutiques de l'entreprise, me semblent être à chercher dans trois directions. Evoquons d'abord le bénéfique évident lié à la simple *remise en mouvement*, la restimulation, la relance des aptitudes figées. Notons l'intérêt précieux de rouvrir, redéployer l'espace imaginaire, réapprendre les fonctions essentielles de *jeu* et de fictionnalisation. Observons et saluons enfin ce phénomène par lequel l'œuvre est finalement *détachée et donnée*, posée bientôt à l'écart, regardée, admirée, exposée. Représentation autonome, muettement parlante, de ce qui a traversé l'artiste momentané et porte sa marque singulière, l'œuvre est comme dégagee de lui, offerte, accueillie dans notre espace de regard et d'écoute. Et se voit réintroduite avec lui dans la communauté des hommes.

Références bibliographiques

- 1) Jean Dubuffet, *Honneur aux valeurs sauvages*, in *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967.
- 2) Jean-Luc Sudres, *L'adolescent en art-thérapie*, Paris, Dunod, 1998
- 3) Jean-Pierre Klein, *L'art-thérapie*, Paris, P.U.F, collection « Que sais-je ? », 1ère édition: 1997.
- 4) Jean Florence, *Art et thérapie, liaisons dangereuses*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1997.
- 5) Henry Bauchau, *L'écriture et la circonstance*, Louvain-la-neuve, Chaire de poétique, 1988.
- 6) Julien Gracq, texte inédit, paru dans *Le Monde* du 5 février 2000, en annexe d'un entretien avec Joseph Raguin.
- 7) Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967.
- 8) Bernard Cadoux, in *La création comme processus de transformation*, revue *Art et Thérapie*.
- 9) Charles Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, P.O.L., 1998.
- 10) Stalah Stétié, *Ur en poésie*, Talus d'approche, 1995.
- 11) Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Folio essais, 1995.