

Quelle clinique de la création ?

L'art est une parole d'homme à homme.

Toute forme d'art éveille, sensibilise chacun d'entre nous à l'endroit d'une couche humaine commune, quelque chose que nous avons en partage avec tous les hommes, quelques soient les distinctions de race ou de culture.

Le peintre qui se met au travail convoque toute la peinture qu'il a vue, admirée, intégrée. Et dans la rencontre avec celui qui la regardera, l'œuvre nouvelle fera écho à tout un jeu de références qui construit depuis les premiers dessins du magdaléniens jusqu'aux dernières propositions des plasticiens contemporains une sorte de patrimoine vivant, mouvant, animé de flux permanent. C'est une mémoire d'expériences sensorielles diverses qui se renvoient les unes aux autres sans que les apports plus récents n'annulent les précédents. C'est enfin une rencontre, toujours renouvelée, à un endroit de notre être qu'il me semble pertinent de situer comme le lieu de notre humanité, notre universalité, notre souche humaine commune.

L'art s'il est une parole d'homme à homme n'est donc pas, à proprement parler, une parole d'expert à profane, une parole d'initié à novice, puisqu'en vertu du processus artistique le créateur artiste n'est pas loin de se considérer comme le premier des ignorants, le découvreur lui-même étonné par ce qu'il a découvert et qu'il invite à découvrir. Et celui qui accueille, et reçoit, l'œuvre s'en trouve immédiatement saisi, surpris, intéressé, pris sous le charme, sans un quelconque processus d'apprentissage, comme si malgré sa nouveauté, l'œuvre était comme « reconnue » d'emblée au point de faire dire : c'est beau, c'est fort, c'est saisissant. Je me laisse toucher, j'entre dans cet espace a priori étranger.

À l'instant donc où le peintre fait acte de peindre, à l'instant où l'écrivain fait acte d'écrire, tout se passe comme s'il s'autorisait de ses prédécesseurs, et cette présence de l'art dans l'œuvre d'art en garantit la réception. Elle est aussi consubstantielle à l'acte créateur lui-même, lequel comporte au fond deux « temps processuels », d'abord un temps expressif pur : tracer, écrire..., puis un temps où le peintre fait un

pas de recul et regarde, l'écrivain se relit. Ce second temps est quasi contemporain du premier, comme un moment de tâtonnante mise en adéquation avec celui qui plus tard regardera, celui qui lira. Ce second temps processuel est l'objet de toutes les précautions parce que c'est lui qui authentifie l'acte créateur, garantit qu'il y aura passage. Pour le peintre c'est un premier regard porté sur l'œuvre (regard de l'autre et de l'autre en lui), pour l'écrivain c'est la tentative de lire le texte dans la fraîcheur d'une première lecture, dans la temporalité du lecteur, temporalité tout autre que celle, inconstante, tâtonnante, qui prévalait pendant l'écriture.

Dans l'acte créateur ces deux temps processuels se conjuguent pour opérer ce qui est la fois le mystère et le miracle de la création : quelque chose advient qui est nouveau, inattendu, étranger à son auteur, et qui, par un effet d'autonomie de l'œuvre, relance, mystérieusement le processus. C'est là où le texte ou le tableau suscite chez son créateur un sentiment d'étrangeté, là où le texte ou le tableau « rend soudain sa propre lumière », là où le texte appelle une suite qui lui est propre en dépit des intentions préalables de son auteur. Et c'est enfin cette expérience unique de *l'œuvre comme étrangère à soi* qui fonde l'être au travail, l'être au monde des artistes, ce qu'ils tentent de nous transmettre lorsqu'ils sont invités à témoigner sur leur propre processus créateur.

L'art est une parole d'homme à homme donc et non pas a priori une parole de malade adressée à un thérapeute, une parole de psychotique adressée à un spécialiste de la psychose, une parole d'analysant adressée à un analyste. Si telle parole n'est adressée qu'à un autre particulier elle ne relève pas a priori de cette adresse à tous qui authentifie l'œuvre d'art.

Quand Antonin Artaud écrit « *le Pèse-nerf* », ou « *L'Ombilic des limbes* », ce n'est pas un psychotique qui parle, c'est un homme qui fait œuvre, tout écorché soit-il, un homme dans les cris duquel nous pouvons *nous* reconnaître et entendre, reflétée, fragmentée, diffractée, notre propre douleur d'être. Même si l'on sait par ailleurs que certaines périodes de la vie d'Artaud ont été marquées par des processus dramatiques de dissociation et de reconstruction délirante qui ont parfois rendu sa voix inaudible.

Les Surréalistes lorsqu'ils ont découvert les œuvres de ceux qu'on a appelés plus tard les auteurs d'art brut, ont bien senti toute la charge de surprise, de singularité, de détournement poétique, que comportaient ces productions de reclus, d'aliénés - comme on les nommait à l'époque - et se sont empressés de les sortir de l'ombre et de les verser au patrimoine.

Van Gogh peignant des iris ou l'église d'Auxerre nous offre des fragments de son monde pour ouvrir notre regard. Et Nerval lorsqu'il nous confie « *je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé...* » nous donne à lire sa phrase comme celle du ténébreux et de l'inconsolé que nous sommes tous quelquefois. Cette phrase nous lui sommes reconnaissants qu'il la fasse chanter mieux que personne, et ses ténèbres parlent à nos ténèbres, enrichissant ce patrimoine universel qui fait que nous sommes

hommes, c'est-à-dire reliés profondément par la même expérience de corps, de vie ou de destinée, à la fois belle, tragique et passionnante.

Une clinique de la création ?

L'art parole d'homme à homme : partant de ce point de départ, nous nous voyons quelque peu embarrassé par une formulation comme « clinique de la création ». Car entre les mots *clinique* et *création* nous ne pouvons manquer de ressentir une certaine tension. Les deux vocables viennent d'horizons sémantiques différents, la création est un acte fondamental de notre être-au-monde - je viens d'en tenter l'évocation - alors que le mot clinique vient, on le sait, de « *clinein* », coucher, c'est dire qu'une certaine odeur de soin y est associée. Des acceptions plus récentes et propres à la sphère psychothérapeutique ont toutefois donné au concept quelques extensions, et « clinique de... » peut s'entendre aussi comme : « pratique fine et experte à l'écoute de... » Ainsi l'on dira : « clinique de la psychose », « clinique de l'adolescence », « clinique de l'exil »... Il n'empêche que si l'art est une parole d'homme à homme, cela ne va pas tout à fait de soi de lui accoler un mot qui pourrait le cantonner dans un espace d'observation restreint et transformer en expert celui qui est sensé le recevoir, l'accueillir, être en prise avec l'universalité qu'il véhicule.

Dès lors, et sans vouloir verser dans une prise de position trop idéologique, écartons toute clinique de la création s'il s'agit d'interpréter des œuvres comme on décrypterait des Rorschach afin d'y traquer les traits psychopathologiques dominants de leurs créateurs... Ne participons pas d'un déni auquel conduirait notre désir très puissant parfois de saisir, percer, mettre en équation... Et n'oublions jamais que l'art est une parole d'homme à homme bien avant d'être l'expression d'une problématique ou d'une blessure singulière dont on pourrait retrouver sur l'œuvre le figement momentané ou la trace révélatrice.

Tel serait l'écueil principal d'une dite « clinique de la création », l'autre écueil, apparenté d'ailleurs au premier, étant celui dans lequel donnent les multiples pratiques d'art-thérapie lorsqu'elles proposent en vrac des ateliers artistiques avec un intitulé, une orientation thérapeutique préalable, une écoute de l'animateur essentiellement dirigée vers le déploiement et la verbalisation de la problématique psychique personnelle, avec au final une ambiance fort peu propice à l'avènement d'une œuvre d'art authentique (c'est-à-dire une œuvre issue du sujet mais ayant passé la barre de son espace privé, personnel, pour atteindre à l'humain, l'universel, en gagnant dans cette opération un statut d'étrangeté qui la rend vivante, autonome, en écho à la multiplicité des échos dont l'art vit, grandit et se nourrit sans cesse).

De l'acte de créer

Une fois compris ces écueils il apparaît quand même à la lumière de l'expérience, de l'observation, de tant de témoignages d'artistes, que le processus créateur, lorsqu'il est véritablement à l'œuvre, peut faire retour sur le sujet au travail, qu'il est même à certains égards puissamment transformateur sur la personnalité, le devenir du créateur, qu'il comporte des effets « thérapeutiques » dits de surcroît.

Est-il possible de nous arrêter un moment sur ce surcroît thérapeutique sans pour autant réduire le processus créateur dans une vision qui éluderait la dimension autonome, universelle, de l'art ou serait trop marquée par les discours de la psychologie ou de la psychanalyse ? Une approche au fond respectueuse du processus, observation participante plutôt qu'observation, attention aux processus de mise en forme tels qu'ils traversent le créateur quand celui-ci est au travail.

Un détour par les témoignages d'artistes peut apporter un début de réponse. Lorsque l'on s'immerge dans les écrits d'artistes on rencontre le plus souvent des formules métaphoriques ou poétiques, où le « je », le sujet conscient, le sujet de l'intentionnalité, est comme en suspens : ce n'est pas moi qui crée, c'est quelque chose qui crée en moi.

Paul Klee : « ... *ni serviteur soumis, ni maître absolu, mais simplement intermédiaire...* »
« *L'artiste occupe ainsi une place bien modeste. Il ne revendique pas la beauté de la ramure, elle a simplement passé par lui...* » (1)

Kandinski : « *Je cherchais à fixer sur la toile le chœur des couleurs qui jaillissant de la nature faisait irruption dans toute mon âme et la bouleversait* » (2)

Bram van Velde : « *C'est ainsi, les couleurs se sont imposées* » « *Quelque chose cherche à naître. Mais je ne sais pas ce que c'est. Je ne pars pas d'un savoir. Il n'y a pas de savoir possible* »
« *Une toile c'est une sorte de miracle* » (3)

Henry Bauchau : « *Le poète n'est pas maître chez soi* » « *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.* » (4)

Julien Gracq : « *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 » (5)*

Au cœur de tous ces témoignages une façon de poser le sujet créateur comme interprète, fixateur tâtonnant, scribe souvent infidèle...

« *L'artiste, écrit Jean Florence 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 ».* (6)

Où il est donc question d'être traversé.

Où il est question de disponibilité plutôt que de décision volontaire. (« *Il faut tout lâcher* » dit Bram Van Velde, ajoutant plus loin : « *Je reste là sans rien faire mais je travaille intensément* ».)

Où il est question d'ouverture à ce qui survient dans l'instant de créer. (Francis Bacon à propos de « l'accident » : « *Par exemple, quand on fait de la peinture à l'huile, il peut se produire des événements que l'on ne maîtrise pas, on peut faire une tache, tourner le pinceau d'une façon ou d'une autre, et cela va produire des effets chaque fois différents, cela va changer l'implication de l'image tandis que l'on travaille dans une certaine direction, on essaye d'aller plus loin dans cette direction et c'est alors qu'on détruit l'image que l'on avait faite et que l'on ne retrouvera plus jamais. C'est alors aussi que surgit quelque chose qu'on n'attendait pas et qui arrive inopinément. On sait, on voit quelque chose que l'on va faire mais la peinture est tellement fluide que l'on ne peut plus rien noter. Ce qui est étonnant c'est que ce quelque chose qui est apparu comme malgré soi est parfois meilleur que ce que l'on était en train de faire...* » (7)

De témoignage en témoignage nous voici donc introduit par des métaphores, des renversements, des contre-pieds poétiques vers ce qui semble le paradoxe fondamental de l'acte de créer : écrire c'est pratiquer une forme de mise au retrait, d'effacement du moi au profit d'une œuvre au travail, d'une œuvre en devenir : *la création consiste moins à s'étendre qu'à se retirer.*

Et pourtant personne d'autre que ce sujet créateur-là n'aurait pu réaliser cette œuvre-là. Personne d'autre que Kafka n'aurait pu écrire *Le procès* ou *La métamorphose*. Entre l'auteur et l'œuvre la relation est complexe, mouvante, singulière, dialectique. Le lien est évident mais il subsiste une distance de compréhension impossible à couvrir, un intervalle infranchissable. La musique, qui est dit-on l'art pur, en est une illustration exemplaire. Il n'y a pas de désolation plus Schubertienne que dans certains Lieder de Schubert, et pourtant qu'en saurais-je de plus sur la vie de cet homme à écouter *Nacht und Traume*. De toute évidence il y a eu là transmutation,

translumination, transfert vers les couches sublimes de l'humain. Peut-être pourrait-on user de la métaphore de la perle et de l'huître : certes la perle est issue de l'huître dès lors qu'un objet irritant est passé à l'intérieur de la coquille, mais ce n'est pas en analysant la perle dans tous ses éclats que j'en saurai davantage sur l'huître...

Entre la perle et l'huître, entre l'œuvre et l'artiste, rien n'interdit certes de tenter des ponts et beaucoup à l'université s'y emploient, plus souvent d'ailleurs dans les facultés de philologie que de psychologie. Ils se mettent à l'écoute des créateurs, de leurs journaux intimes, de leurs œuvres, avec la visée de s'approcher toujours plus près du cœur de leur création. Ils trouvent parfois des réponses éclairantes, projetant en tous cas une certaine lumière sur l'ensemble de l'œuvre, laquelle semble se développer par strates, par tentatives de mise en forme, d'incarnation, autour de ce qui pourrait ressembler à un foyer central. Ces éclairages appellent un commentaire qui n'en finit jamais, diffusant soit vers l'aval : ce point de fuite ou d'attirance à l'horizon de la geste, soit vers l'amont : ce « lieu » à partir duquel ce qu'on appellera plus tard l'œuvre a tenté et réussi son implantation.

Pour évoquer, trop rapidement, ce vers quoi tendrait l'écriture (l'aval) je cite ici à partir d'un très beau texte de Jacques Sojcher : écrire pour « *briser le langage pour toucher la vie* » (dans le projet d'Artaud), écrire pour « *faire du nom propre un vocable, chercher dans tout mot, y compris dans le nom de Dieu, le vocable, la lettre, le point illisible, imprononçable* » (chez Jabes) « *Je peins ma propre vie, confesse Zao Wou Ki dans son autoportrait, mais je cherche aussi à peindre un espace invisible, celui du rêve, d'un lieu où l'on se sent toujours en harmonie, même dans les formes agitées de formes contraires...* » (8) Et cette phrase de Bram Van Velde paraît lui faire écho: « *La peinture, c'est un œil, un œil aveuglé, qui continue de voir, qui voit ce qui l'aveugle* » ... (3) Un projet est ainsi signifié, sans cesse remis sur le métier et son accomplissement improbable fait lumière au bout du chemin, invite à un mouvement, une suite de passages, de franchissements.

Parfois, pour les écrivains par exemple, il arrive qu'une nouvelle, un écrit fragmentaire, révèle - et tout à la fois dissimule - ce lieu d'où prendrait origine le processus créateur (l'amont). Cela ressemble à des mythes d'origine, que n'épuise jamais tout à fait le commentaire et dont je citerais, trop rapidement, deux beaux exemples. Le premier concerne une nouvelle de Borges, analysée brillamment par Bernard Chouvier (9) et s'intitulant *L'écriture du dieu*. Elle raconte ceci : Tzicanan, prêtre aztèque, est emprisonné par les Espagnols, enfermé dans le noir absolu au fond d'un puits cylindrique à côté d'un jaguar qui est séparé de lui par une grille. Une fois par jour à midi, un homme soulève la trappe et jette la nourriture à l'homme et à la bête. A l'occasion de ce brusque et éblouissant passage de lumière, Tzicanan entrevoit à travers les barreaux le pelage de l'animal, il voit des signes inscrits sur sa peau qu'il tente coûte que coûte de mémoriser. Ces signes, pense-t-il, ne sont rien d'autre que l'expression du message adressé par le dieu, message qu'il lui faut absolument décrypter. Je ne vais pas m'appesantir ici sur la symbolique bisexuée du jaguar, ou celle du grand félin qui hantait les nuits d'enfance de Borges et suscitait une angoisse profonde. Souligner seulement la force suggestive de cette

fable qui pourrait si on en développe chacun des motifs éclairer toute l'entreprise de Borges et plus largement peut-être toute l'entreprise de la création. Dans le même ordre d'idées je ne résiste pas au plaisir de citer plus près de nous la dernière nouvelle publiée de Charles Bertin, *Le Cheval souriant* (10). Dans cette nouvelle l'auteur décrit un souvenir d'enfance où il est seul dans une vaste chambre alors qu'il est en vacances à la côte avec sa mère. Le père arrivant le vendredi soir, il avait interdiction cette nuit-là d'aller rejoindre sa mère dans le lit de la chambre d'à côté. Pire il entendait venant de cette chambre des bruits étranges répercutés par la grande garde-robe murale et n'avait de cesse de se réfugier dans le dessin de la toile de Jouy (un cheval souriant) pour échapper à l'effroi.

Ecrire dès lors pour donner une forme à la peur sans nom comme dans *L'écriture du dieu*, et tenter de décrypter l'alphabet du monde, ou écrire pour trouver loin de l'angoisse une terre d'asile, une île enchantée, un *Cheval souriant*... Gageons que chez bien des auteurs on retrouvera des variantes apparentées de ces scènes d'origine, lesquelles donnent un fil de lecture certes mais ne nous apprendront rien de plus sur les œuvres que ce que celles-ci incarnent, donc révèlent et tout à la fois dissimulent à la lecture. Ne peut-on d'ailleurs dire que toute œuvre, quelle qu'elle soit, s'origine dans l'indéterminé d'une angoisse, le vif d'une blessure, l'expérience d'une clôture, d'un enfermement ... et tend vers un lieu inaccessible, un au-delà du visible, ouvrant tout à coup cet espace d'espérance qui me permet de citer ce très beau fragment d'Héraclite : « *s'il n'espère pas il ne trouvera pas l'inespéré, lequel est inexplorable et inaccessible* ».

On le voit en tous cas : les interprétations quand elles ne sont pas pures spéculations, sont d'une énigmatique beauté mais ne saisissent rien de plus que ce que saisit le mythe, la fiction ou la fable. Et semblent généralisables au mystère de toute création. Quelque chose du lien (entre le créateur et l'œuvre) échappera toujours, nous rappelant que toute œuvre est avant tout le lieu d'une rencontre, rencontre entre l'auteur et l'œuvre, rencontre entre le singulier d'un sujet et la part humaine universelle qu'il sollicite dans son processus de création, rencontre enfin entre l'œuvre et celui qui la reçoit... Et que toute rencontre échappe à cette saisie extérieure que les sciences exactes - et les sciences humaines en ce qu'elles sont puissamment attirées vers les sciences exactes... - nous donnent pour la seule connaissance. Toute création nous parle en définitive à partir d'un lieu bien plus vaste que celui du sujet créateur, elle ne se donne pas à cerner ni à comprendre à partir de la seule approche du sujet qui en fut à l'origine, elle est reçue dans cette chambre de résonance du « *nous* » en nous. L'art est une parole d'homme à homme.

Des effets de l'acte créateur

Il n'en demeure pas moins, et tous les créateurs le disent, que s'engager dans un travail créatif a des effets indéniables, souvent bénéfiques. Les écrivains, les peintres

n'hésitent pas à parler du caractère puissamment transformateur qu'a eu leur œuvre sur leur existence, et nous observons cela tous les jours dans les ateliers que nous proposons en milieu de soins : quand un véritable processus artistique est en route, il génère des effets thérapeutiques « de surcroît » lesquels pourraient autoriser à parler d'une certaine « clinique de la création », vue alors comme une pratique d'accompagnement du processus créateur chez les personnes fragilisées, en demande de pacification ou d'évolution personnelle.

Ces effets thérapeutiques « de surcroît » sont de plusieurs ordres et ils vont être très différents d'un participant à l'autre. D'un point de vue assez général j'avais situé basiquement trois grands vecteurs.

Effets liés à la simple *(re)mise en mouvement* d'une faculté endormie ou atrophiée : toute mobilisation requiert autrement notre regard sur le monde, nous vivons alors un éveil, un réveil, une (ré)ouverture... Et l'expérience nous apprend combien un grand nombre de personnes en souffrance psychique sont précisément atteintes par la répétition, l'enfermement, l'immobilité et par voie de conséquence le rétrécissement de l'espace de vie..., que ce soit dans l'inhibition, le malheur dépressif, les formes déficitaires ou cicatricielles de la psychose, ou sous le coup des neuroleptiques incisifs. Les mots ne servent plus dans ces circonstances qu'à entretenir quelques contacts soutenant. Une aventure alors artistique, même ponctuelle, peut se révéler être mobilisante, déjouant certaines impasses, et remettant en route en de nouveaux équilibres des mécanismes de restauration tant de l'image de soi que du lien à l'autre.

Cette remise en mouvement peut s'accompagner parfois d'une *remise en jeu* au sens où : *du jeu est donné* parmi les configurations psychiques bloquantes, inhibantes, générant de la rigidité, de l'appauvrissement et un bien maigre accès à l'inconscient pour reprendre la belle métaphore de Pierre-Jean Jouve (« L'imagination c'est un libre rapport avec notre inconscient. ») L'imaginaire est une dimension essentielle de notre rapport au réel, il nous permet souplesse, adaptation, intégration. Gelé parfois dans la psychose ou appauvri, voire rigidifié dans la névrose grave, il vulnérabilise le sujet. (Que l'imaginaire soit souvent gelé dans la psychose peut paraître paradoxal eu égard à ce que l'on connaît des psychoses dites florides. Mais il y a, on le sait, autant de psychoses qu'il y a de psychotiques, chacun tentant de se réajuster au monde en se protégeant comme il le peut. Ces nécessaires protections entraînent souvent une forme de raidissement imaginaire aux endroits de trop grande sensibilité au réel et de possibles suractivations). Tout l'intérêt est alors de remettre du jeu par le procès artistique, user du dispositif théâtral par exemple pour indiquer : au-delà de cette ligne on joue, on invente, on entre dans la jubilation enfantine du « *comme si* », du « *on disait que* », on découvre une liberté nouvelle puisque là tout est sans conséquence... Les inductions, les consignes, les contraintes (qui portent très mal leur nom) agissent alors pour déjouer le contrôle du moi, le mettre en retrait, détourner, subvertir ses aspects trop rigides, et susciter par là même un espace de plaisir, de jubilation, des ouvertures imaginaires, qui ne

serons pas sans effets de plus grande aisance, souplesse, fluidité dans le rapport au réel.

Mais l'essentiel n'est peut-être pas encore dit : lorsque le processus artistique est mené à son terme et que l'objet est là dans une forme qui semble achevée, à la fois fruit d'un travail personnel, portant la marque intime du sujet et se donnant au regard de l'autre, s'adressant à lui à ce niveau d'humain et d'universel qui est celui de toute forme d'art, on pourra dire : *quelque chose est détaché, quelque chose est donné*. Le surcroît alors évoqué devient un surcroît de *sens*, soit quelque chose qui donne sens à notre présence en ce monde, suscitant d'ailleurs l'envie de renouveler l'expérience, relancer le processus pour se (le) porter toujours plus loin. Ceux qui ont épousé la carrière artistique témoignent régulièrement de la mobilisation puissante et paradoxale que suscite ce travail qui les mène toujours au plus aigu, au plus sensible d'eux-mêmes, non sans exiger qu'ils y consomment une part de leur confort et quelquefois de leur confort social. Les patients psychiatriques sont rarement engagés dans une telle destinée mais ils sont comme disait Henri Michaux les frères des artistes en ce qu'ils vivent comme eux, parfois si douloureusement, l'exclusion au quotidien. Eveillés à la création, s'y éprouvant passagèrement dans un moment difficile mais souvent fécond de leur existence, ils ne peuvent que ressentir en profondeur ces effets authentiques de reconnaissance que suscitent leurs productions, et à la faveur de celles-ci se sentir singulièrement réadmis dans la communauté des hommes.

Ajoutons que pour les personnes qui se débattent avec la psychose, cette mise au travail régulière, dans un cadre précis, aura aussi un effet caractérisé de *contenance*, permettant de tenir à distance les productions dévorantes, les irruptions intempestives du réel, et élargissant sur d'autres langages la base d'étayage existentiel en rendant moins hasardeux l'équilibre qu'ils tentent à tout instant (repensons aux auteurs d'art brut : Aloïse Corbaz, Henry Darger...)

Quant à ceux qui s'y éprouvent tout au long de leur vie avec courage, obstination et sincérité, tout laisse à penser que le processus de *détaché-donné* aura à la longue un certain effet de décapage de l'égo (même si la surexposition et l'angoisse inhérente au destin d'artiste peuvent tendre de redoutables pièges pour l'égo). Le romancier s'oublie dans ses personnages, rendant ainsi l'expérience innombrable et exténuant peu à peu son amour de soi dans une « explication » incessante avec les êtres. Le musicien, le poète, le peintre se rend chaque jour à sa condition d'interprète acharné, humble et tâtonnant. Certes les périodes creuses, les moments d'assèchement peuvent être vécus dramatiquement. Mais la pratique répétée de la dépossession, le côtoiement régulier de la « couche humaine commune », conduit bon an mal an à mieux accepter notre condition d'humain et de mortel. Pour paraphraser Marguerite Duras (et d'autres) : apprendre à vivre, c'est apprendre à mourir.

D'autres effets bénéfiques sont liés à la mobilisation du *collectif* dans certains ateliers - ateliers de chant choral, ateliers de théâtre, ateliers de danse, ateliers vidéo, ateliers de percussion, certaines propositions collectives des ateliers d'art plastique ou de sculpture... Les liens qui sont puisés là sont précieux parce que ces collectifs sont authentiques en ceci que chacun de leurs membres y trouve place parmi les autres dans une véritable interactivité. Il ne s'agit pas là d'une fusion d'individus indifférenciés mais d'un *nous* recherché, travaillé, soutenu, traversé par ce que l'on pourrait appeler une dimension verticale, que ce soit l'accord éphémère, la fragile harmonie entre tous, ou le temps magique de l'exposition, du spectacle. Saisi dans ce *nous* qui transcende les individualités chacun des participants y trouve une place qui lui est propre et se sent par ailleurs enrichi par sa participation à l'œuvre d'ensemble. Dans notre société plurielle, complexe, urbanisée, où le lien social est en crise, où souvent les êtres sont seuls, colmatant comme ils peuvent leur solitude, avec ce que les moyens de communication modernes produisent de faux liens supplétifs, - écrans, télévision, images en abondance - le fait d'inviter des personnes à faire œuvre commune autour du son, du rythme, d'un projet de concert, de film, de spectacle... est puissamment générateur de sens.

Au terme de ce rapide inventaire d'effets bénéfiques je ne peux pas faire l'impasse sur les effets potentiellement destructeurs qu'aurait une mise au travail artistique forcée ou inappropriée. Il ne faut pas perdre de vue que le premier temps de la création est un temps « dissociatif ». Le moi du sujet créateur se met en retrait, en « survol », face à l'œuvre en devenir. Certes la conscience ne disparaît pas comme dans le rêve, certes il subsiste un contrôle, et le champ (le cadre) est bien délimité, mais il y a inévitablement réveil de forces inconscientes qui si elles ne trouvent pas une mise en forme appropriée peuvent faire retour sur le sujet de manière destructrice. Le créateur est alors soit débordé par ses productions, soit, et c'est le cas le plus fréquent, accablé par une impossibilité de mise en forme, qu'il vit de manière angoissée comme un tarissement inéluctable. L'un pouvant être d'ailleurs l'envers de l'autre (face à ce qui est pressenti comme une irruption menaçante, une inhibition puissante se charge de bloquer le processus). L'aventure artistique est alors dans l'impasse, et avec elle toute la charge de sens que le créateur y a placée. La tentation peut être alors très forte de retourner cette négativité contre soi-même (autodestruction, alcoolisme, prise de toxiques...)

De l'accompagnement

C'est dire que dans les ateliers l'accompagnement sera délicat, relevant chez l'animateur d'une maïeutique subtile qui donne toutes ses lettres de noblesse à cette dite « clinique de la création » comprise ici comme l'art de susciter, reconnaître, accompagner le processus créateur chez le participant à l'atelier.

C'est d'abord la suscitation d'un moment privilégié, d'un lieu dont l'*ambiance* a valeur d'invitation. Cette atmosphère inductrice tient tant au détail de l'atelier (espace, objets, références...) qu'à l'engagement artistique de l'animateur, sa manière d'être en prise avec la discipline qu'il promet et qu'il désire transmettre. Et l'on sait que toute réelle transmission se fait bien davantage par ce que l'on est que par ce que l'on communique explicitement.

Intervient ici la question des *propositions inductrices*. Il importe que celles-ci soient adaptées à chaque participant, à son rapport au médium artistique, à l'instant où il se situe dans son parcours personnel. C'est dire que pour que ses propositions soient pertinentes il faudra à l'animateur une forme d'écoute très fine, laquelle a finalement peu à voir avec la connaissance supposée d'un certain nombre de faits biographiques ou d'un diagnostic psychopathologique.

J'évoque en vrac : pour celui par exemple qui est inhibé au seuil du travail et convoque d'emblée des clichés pour conjurer son angoisse, l'induction serait à chercher du côté d'une invitation à entrer, sans que ne surgissent aussitôt des résistances, dans une tâche légère, agréable, ludique, naturelle. Pour celui qui est sans force, sans énergie, sans "vision", il s'agirait de susciter un rien d'attrance et de curiosité sans tomber dans le travers de désirer pour lui. Pour cet autre chez qui l'idée trop précise programme et assèche à l'avance le processus, la proposition viserait à déjouer, surprendre, provoquer... A celui qui mentalise à outrance, on commencerait par donner de la matière, rien que de la matière. Pour celui qui est débordé par ses projections imaginaires, on prendrait le détour de la forme ou de la technique... Et ainsi pour chaque participant selon ce qu'il est, ce qu'il a pu réaliser jusque là et selon la manière dont il se présente dans le moment particulier de l'atelier.

Attention à l'autre, à sa singularité, à ces signes imperceptibles qui peuvent indiquer une ouverture ou une voie d'entrée. Et lorsque le processus est en route, interventions attentives à la vie du processus, la forme en devenir plutôt que la forme fixée, finalisée, ce quelque chose qui cherche à tâtons et appelle une suite... Utilisation des consignes inductives pour ce qu'elles peuvent inviter au mouvement, contourner nos habitudes de mentalisation et de contrôle. Jamais de commentaire jugeant mais une extrême attention à l'acte, au processus, au cheminement. Rappelons que chaque participant est à un point différent de son parcours et que ce parcours est toujours singulier, inconstant, passant parfois par une série de passages obligés dont il peut être inconséquent de bousculer la temporalité (refigurer même obsessivement *presque* la même chose peut participer pour le participant créateur d'un processus inesquivable. Et le mouvement en art n'implique pas nécessairement de passer à autre chose mais bien, le plus souvent, de passer *autrement* vers la même chose, en des répétitions qui peu à peu s'épuiseront jusqu'à la découverte d'un élément authentiquement neuf). Accompagnement, écoute fine, attentive et prudente, dans le respect absolu de l'autre et du processus chez lui.

Prise en compte enfin de la dimension collective de l'atelier, levier puissant mais parfois difficile à manier, d'autant que l'atelier est un collectif d'individualités, exigeant de l'animateur une attention simultanée à chacun et à tous.

Au cœur de l'accompagnement le maître mot est sans doute celui de *reconnaissance*. C'est en sentant reconnue pour vraie, parlante, saisissante telle ou telle étape décisive du processus que le participant se découvre peu à peu autorisé à s'avancer plus loin dans la voie qui s'est ouverte. Cette reconnaissance n'est possible que si l'animateur est engagé par ailleurs et pour lui-même dans la discipline artistique qu'il tente de faire partager. C'est à partir de cette expérience qu'il peut faire acte de reconnaissance et permettre au participant de poser un jalon fragile dans le trajet qui lui est propre.

Bibliographie :

- 1) Paul Klee « Théorie de l'art moderne. » Folio Essais
- 2) V. Kandinski « Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier » Denoël /Gonthier
- 3) Bram Van Velde « Entretiens avec Charles Juliet » P.O.L
- 4) Henry Bauchau « L'Écriture et la circonstance » in « L'écriture à l'écoute » Actes Sud.
- 5) Julien Gracq... extrait d'un entretien pour le journal « Le Monde... »
- 6) Jean Florence « Art et thérapie, liaisons dangereuses » Facultés Saint-Louis, Bruxelles
- 7) Francis Bacon « Entretiens avec Michel Archimbaud », Folio Essais
- 8) Zao Wou Ki « autoportrait » Fayard
- 9) Bernard Chouvier « Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe » Lyon, PUL
- 10) Charles Bertin « Le Cheval souriant » in « Jadis si je me souviens bien » Actes Sud.

François Emmanuel Tirtiaux (2015)

*François Emmanuel Tirtiaux est auteur de romans, poésie, théâtre, sous le nom de François Emmanuel.
www.francoisemmanuel.be*

Par ailleurs médecin psychiatre il a dirigé le Club Antonin Artaud, centre de jour à Bruxelles de 1994 à 2015.