



Canal Psy

ISSN : 2777-2055

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

63 | 2004 Médiation et soin

Dessin de patient en
atelier art-thérapie

<https://publications-prairial.fr/canalpsy/index.php?id=790>

Référence électronique

« Médiation et soin », *Canal Psy* [En ligne], mis en ligne le 09 octobre 2020, consulté le 06 juin 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/canalpsy/index.php?id=790>

DOI : 10.35562/canalpsy.790

SOMMAIRE

Anne-Claire Froger
Édito

Dossier. Médiation et soin

Anne Brun
Médiations thérapeutiques et psychose infantile

Jean-Paul Bernard Petit
Le collage : décollage du sujet ?

Monique Donaz
« Chut, taisez-vous, je vous écoute écrire »

Bernard Cadoux
De l'atelier d'écriture au groupe écriture invention d'un dispositif

Édito

Anne-Claire Froger

TEXTE

- 1 Pour ce numéro de printemps nous avons choisi de vous parler de la pratique actuelle des médiations dans le soin. En effet Lyon 2 développe depuis de nombreuses années un intérêt pour les pratiques de création artistique, et a mis en place sous la direction de Jean-Marc TALPIN un DU consacré aux « soin psychique, créativité et médiation artistique ».
- 2 À quels besoins spécifiques un groupe à médiation répond-il ? Comment construit-on un tel dispositif ? Et surtout comment les patients se l'approprient-ils et viennent-ils y déposer un peu d'eux-mêmes ?
- 3 Autant de questions que traiteront chacun dans leur domaine d'exercice Anne BRUN, Jean-Paul Bernard PETIT, Monique DONAZ et Bernard CADOUX. Tous appartiennent à l'association lyonnaise « Création et Soin » qui réunit régulièrement des praticiens, psychologues, art-thérapeutes, qui échangent et débattent ensemble de leur pratique...

AUTEUR

Anne-Claire Froger

Dossier. Médiation et soin

Médiations thérapeutiques et psychose infantile

Anne Brun

DOI : 10.35562/canalpsy.853

PLAN

Perspective historique : de FREUD à

WINNICOTT

Historique des médiations artistiques dans la psychothérapie
psychanalytique des psychoses

Psychothérapie psychanalytique et cadre d'une thérapie médiatisée

Médiation picturale et psychose : travail thérapeutique et sensorialité

Réactualisation de vécus catastrophiques originaires et du lien primaire à
l'objet

Vers l'émergence du fond et de la figuration humaine

TEXTE

- 1 Une approche clinique des enfants psychotiques implique de prendre en compte la problématique corporelle, prédominante dans le champ de la psychose. C'est dans cette perspective que le psychologue clinicien peut recourir aux médiations artistiques à visée thérapeutique, comme les arts plastiques, qui mettent particulièrement en jeu l'implication du corps et de la sensorialité. À partir de ma pratique clinique avec des enfants psychotiques, j'ai constaté que l'apport spécifique des médiations artistiques dans la psychose consiste à proposer un travail de mise en figuration à partir de la sensorialité, tant de la sensori-motricité de l'enfant, que de la matérialité du médiateur et du cadre. Dans cette perspective, les ateliers thérapeutiques à médiation, individuels ou groupaux, permettent la réactualisation et une première mise en forme de vécus originaires catastrophiques, qui relèvent notamment des agonies primitives décrites par WINNICOTT (2000) ; c'est pourquoi le cadre des médiations thérapeutiques engage l'enfant dans des processus de symbolisation d'expériences sensori-affectivo-motrices, jusqu'alors impensables et irreprésentables. L'intérêt thérapeutique des

médiations artistiques dans le soin aux enfants psychotiques consiste donc à permettre une réactualisation et une élaboration du lien primaire de l'enfant à son environnement, et, du même coup, de travailler à la constitution des contenants psychiques, particulièrement défaillants dans la psychose. Avant d'aborder la réflexion clinique, une brève mise en perspective historique s'impose, pour servir de toile de fond à un questionnement autour de ce « non encore advenu », selon une expression de WINNICOTT, qui prendrait forme dans les ateliers thérapeutiques à médiations artistiques.

Perspective historique : de FREUD à WINNICOTT

- 2 Face à l'essor considérable du recours actuel aux psychothérapies à médiations artistiques, qui correspondent à des pratiques très variées, il paraît fécond, sinon indispensable, d'interroger les présupposés théoriques de ces pratiques, selon une perspective historique, pour pouvoir en dégager les fondements épistémologiques, et, du même coup, spécifier les conditions requises pour la mise en place d'un cadre qui relève de la psychothérapie psychanalytique. Alors que le recours aux médiations artistiques apparaît souvent comme une voie nouvelle de thérapie, il convient de rappeler qu'elles s'enracinent à divers titres dans l'histoire de la psychanalyse.
- 3 Si FREUD a conçu la cure analytique dans une dimension exclusivement verbale, l'exploitation des arts en tant que médiations thérapeutiques peut néanmoins se fonder sur la théorie freudienne. L'art et le questionnement relatif aux processus de création jouent un rôle central dans l'élaboration de la théorie psychanalytique. FREUD a donné à l'art des fondements sexuels et corporels et, dans cette perspective, il a interrogé le destin des motions pulsionnelles, tant dans l'art que dans la psychopathologie. Il a ainsi souligné l'interaction entre art et psychanalyse, et, dans cette perspective, il a moins mis l'accent sur une psychanalyse de l'art en lui-même que sur l'analyse du processus créateur de l'œuvre (BRUN, 2004a), ainsi que de l'effet produit par la création artistique sur le sujet, qui concerne le lien entre inconscient et plaisir esthétique.

- 4 WINNICOTT, par sa théorie de la transitionnalité, a ouvert la voie à une nouvelle approche des processus de création, qui ne relève plus d'une théorie exclusivement fondée sur la pulsion, comme chez FREUD. WINNICOTT a permis d'envisager l'œuvre comme un objet transitionnel, intermédiaire entre la psyché du sujet et la réalité perceptive, sous forme de la matérialité spécifique d'un objet. Il ne s'agit plus dès lors de centrer l'investigation, comme FREUD, sur les fantasmes inconscients et les désirs refoulés du créateur, mais la théorisation winnicotienne invite à dégager l'importance primordiale dans l'œuvre d'art de la forme. Dans cette perspective, M. MILNER (1955) a introduit le concept de medium malléable, redéfini par R. ROUSSILLON (1991), c'est-à-dire d'un objet médiateur, qui, par sa matérialité spécifique, offre la possibilité de matérialiser la problématique interne d'un sujet, par la mise en forme du matériau proposé. La théorie de la transitionnalité a aussi permis à D. ANZIEU de penser l'articulation entre le corps du créateur et le corps de l'œuvre (ANZIEU, 1981) : corps du créateur, c'est-à-dire corps pulsionnel, tissé par le biais des représentations et du langage, et corps de l'œuvre, composée à partir de la projection des sensations corporelles de l'auteur et construite comme un corps métaphorique. WINNICOTT se présente donc comme le précurseur des pratiques actuelles de thérapies à médiations, qui mobilisent l'ancrage corporel des processus de symbolisation : il a permis d'envisager l'œuvre ou la production comme une possible inscription des mouvements pulsionnels par l'élaboration d'une forme externe liée à un mode d'expression qui engage le corps, dans une dimension visuelle, sonore, tactile ou kinesthésique selon les arts. Plusieurs psychanalystes contemporains ont développé cette voie de recherche, à l'appui de la métapsychologie freudienne qui montre comment la psyché se construit en figurant le corporel, et ils ont considéré la création artistique comme un « moyen d'expression du corps » (LEDoux, 1992), autrement dit comme une mise à l'œuvre de ce lien primitif entre corps et processus de symbolisation.

Historique des médiations artistiques dans la psychothérapie psychanalytique des psychoses

- 5 C'est le constat de l'impossibilité de travailler exclusivement à partir du registre verbal qui a motivé l'appel aux médiations artistiques au sein de la thérapie analytique des enfants et des psychotiques. En ce qui concerne la psychothérapie psychanalytique de la psychose, G. PANKOW (1914-1948) (1969, 1981) a notamment apporté une contribution importante et originale, en centrant le processus thérapeutique autour d'une méthode de structuration dynamique de l'image du corps (image du corps dissociée ou détruite dans la psychose), qui requiert la fabrication de modelages. Le modelage, qui suppose le contact peau à peau et la troisième dimension, en écho avec le lien à l'objet primaire, sert de support à des éprouvés corporels irreprésentables, qui n'ont pas été symbolisés. C'est le lien transférentiel entre patient et thérapeute qui permet de donner un sens à ces expériences d'ordre corporel et affectif.
- 6 Dans l'histoire de la psychiatrie, une place à part revient à H. PRINZHORN, précurseur du recours à la médiation artistique dans la thérapie des psychotiques adultes, qui publie, en 1922, *Expressions de la folie*. Cet auteur propose une conception dynamique de la formation des formes artistiques, dans une perspective plus esthétique que psychologique, selon la théorie de la Gestaltung, la psychologie de la mise en forme. Pour le clinicien d'aujourd'hui, cette théorie présente l'intérêt majeur de mettre en question l'idée simplificatrice que le patient – comme l'artiste – s'exprimerait dans son œuvre, au sens où il s'agirait de faire sortir une représentation ou une signification préalable à la production artistique. C'est dans cette perspective que H. MALDINEY (1993) commente la théorie de la Gestaltung chez PRINZHORN, en soulignant, tant à propos de l'œuvre d'art que des productions artistiques de psychotiques, que « la signification est immanente à la forme », que « la forme comme Gestaltung n'est pas une structure préétablie attendant d'être mise à découvert », qu'« elle ne part pas non plus de quelque chose de tout fait » mais de cette « inexistence » qu'a décrite WINNICOTT. Autrement

dit, le sens, la signification d'une production plastique ne saurait préexister à l'œuvre qui la manifesterait, si bien qu'il ne s'agit en aucun cas pour le patient d'exprimer un sens préétabli sous une forme artistique, mais de mettre en forme, par le biais de la médiation artistique, de l'infigurable à l'origine, du non encore advenu.

- 7 L'implication de cette perspective est centrale pour les cliniciens, qui usent de médiations : la production, quel que soit le type de médiation, n'exprime pas purement et simplement la psyché du patient, elle concourt plutôt à créer, à configurer le patient, en donnant une forme à de l'infigurable, à ce qui n'était préalablement ni représenté, ni symbolisé. Comme l'œuvre d'art crée son créateur, la production artistique crée le patient, dans un cadre de psychothérapie médiatisée, en matérialisant la relation transférentielle.

Psychothérapie psychanalytique et cadre d'une thérapie médiatisée

- 8 Dans le contexte actuel d'une prolifération des thérapies à médiations artistiques, référées à des champs théoriques très hétérogènes, regroupés sous la bannière de l'art thérapie, comment spécifier le mode d'inscription des médiations artistiques dans le champ de la psychothérapie psychanalytique ? Par l'articulation, autour du medium malléable, des registres transférentiel, verbal et corporel (CHOUVIER, 2002, 2003). En ce qui concerne la thérapie de la psychose, l'accent porté sur la mise en jeu du corporel et de la sensori-motricité n'a donc de sens, dans le champ de la psychologie clinique, que dans un cadre thérapeutique défini par une interaction entre cette implication du corps, l'utilisation du medium, la dynamique transférentielle et la verbalisation (verbalisation associative du patient et verbalisation du thérapeute). On peut ainsi différencier les ateliers thérapeutiques à médiation de ce qu'on pourrait désigner comme ateliers à création, dans lesquels il ne s'agit pas d'exploiter la dimension du transfert ni de mettre l'accent sur la verbalisation ; ces ateliers à création se présentent donc souvent comme « ouverts », et certains donnent lieu à des expositions de

productions. C'est pourquoi ils se situent plutôt dans la filiation de H. PRINZHORN (1992), dont la théorie de la *Gestaltung* se fonde sur la pulsion d'expression, différente de la pulsion freudienne, pulsion expressive définie comme le besoin de créer des formes, envisagée par PRINZHORN comme autothérapeutique, en deçà de tout cadre thérapeutique. Ces ateliers à création ne relèvent donc pas d'une pratique directement référée à la psychothérapie psychanalytique, mais ils peuvent enclencher une dynamique de symbolisation.

- 9 À titre d'exemple d'ateliers thérapeutiques, individuels ou groupaux, j'évoquerai plus particulièrement la médiation picturale – pour d'autres exemples de médiations, voir B. CHOUVIER et coll. (1998, 2002a et b), et C. VACHERET (2002) – pour enfants psychotiques et autistes, dans le cadre de ma pratique institutionnelle. Les ateliers individuels hebdomadaires ont lieu au sein d'une prise en charge en hôpital de jour, avec un dispositif à deux niveaux, celui de l'animation de l'atelier, assuré par un référent de l'enfant ainsi que par un stagiaire psychologue, et celui de la supervision que j'assurais comme psychologue. Quant au groupe thérapeutique de peinture, il se situe au sein d'un CMP et est assuré par trois intervenants : une infirmière, un psychologue, qui est aussi peintre, et moi-même, dans une position d'observatrice qui prend des notes. En ce qui concerne le cadre et le dispositif de ces ateliers de peinture, il s'agit principalement de laisser les enfants utiliser à leur gré l'ensemble du matériel mis à leur disposition. Les enfants choisissent leur façon de peindre, leur matériel et leurs techniques. Les productions ne sont ni données ni montrées aux parents, parce qu'elles sont l'enjeu d'un lien transférentiel à respecter. Néanmoins, l'enfant peut, s'il le désire, emporter ses peintures à la fin de sa prise en charge institutionnelle. Le travail thérapeutique pour les animateurs de l'atelier, consiste à se laisser utiliser par l'enfant, à l'inciter à entrer dans le registre de la verbalisation et à associer sur ses peintures ; ils mettront en mots les processus en jeu, en opérant un travail de liaison et de figuration verbale de ce qui se présente souvent à un niveau sensori-moteur. Enfin, ils restent attentifs au jeu de renvoi avec l'enfant, qui peut passer par une implication corporelle de(s) animateur(s) au sein de l'atelier.

Médiation picturale et psychose : travail thérapeutique et sensorialité

- 10 La peinture des enfants psychotiques et autistes ne relève pas d'abord de la représentation de contenus psychiques, soit de formes représentatives imagées, avec un contenu figuratif, du fait de la défaillance des contenants psychiques, caractéristique de la psychose. Ce qui spécifie d'abord leur peinture, c'est la mise en jeu de la sensori-motricité, plutôt qu'une tentative de figuration de formes reconnaissables et identifiables. Leur production picturale se compose donc de peu de traces figuratives dotées de significations latentes à décrypter, mais plutôt de traces sensori-affectivo-motrices, qui, loin de figurer des représentations préexistantes, vont au contraire conditionner la possibilité de l'accès à la représentation, dans le cadre de la médiation thérapeutique. J'avancerai que l'accès à la figuration, pour un enfant dans une problématique psychotique, s'effectue principalement à partir de la sensorialité, de la sensori-motricité de l'enfant d'une part, des qualités sensorielles du « medium malléable » (M. MILNER) d'autre part, et enfin de l'implication corporelle des thérapeutes en lien avec l'enfant.
- 11 L'expérience clinique montre en effet que le travail de l'enfant psychotique s'effectue essentiellement à partir de son exploitation de la dimension sensorielle du cadre de l'atelier peinture, selon des modalités différentes pour chacun, en fonction de sa problématique propre : l'enfant pourra ainsi utiliser les différentes qualités sensorielles de la matière picturale, les divers matériaux, instruments ou supports à sa disposition, ainsi que telle ou telle technique picturale, qui mobilisera sa gestualité de façon variée, au fil des ateliers. Il s'agit donc pour le clinicien, qui propose ainsi un travail de mise en figuration à partir de la sensorialité, de s'attacher plutôt au pôle sensoriel qu'au pôle représentatif, soit à la façon dont l'enfant va mettre en jeu sa sensori-motricité et exploiter les données sensorielles mises à sa disposition, en lien avec la dynamique transférentielle : ces modalités spécifiques du travail du clinicien sont liées à la problématique psychotique, où on se situe davantage dans le

registre de la perception que dans celui de la représentation, du fait de l'échec du refoulement originaire.

- 12 Dès lors, le travail thérapeutique s'effectue à partir de l'impact des stimulations sensorielles provenant du matériel et de la matière picturale mis à la disposition de l'enfant. Le travail de la peinture dans sa matérialité même permet de réactiver des traces perceptives d'expériences sensorielles primitives, qui se présentent souvent sous la forme de sensations hallucinées, dont la médiation picturale permettra une première figuration. C'est donc la rencontre avec la matérialité même du cadre et l'expérimentation de différents matériaux, qui mobilisera des angoisses archaïques et des vécus corporels irreprésentables ; la problématique corporelle se trouve en effet au centre de la psychose, définie par l'absence de constitution d'une image du corps unifiée, par la prédominance de vécus de morcellement, d'éclatement, d'automutilation, d'autoavalement, avec des sensations d'arrachage, d'écorchage, de chute, de liquéfaction etc.. Un des intérêts thérapeutiques de la médiation picturale consiste à réactualiser ces vécus corporels archaïques, qui renvoient souvent à des expériences originaires catastrophiques, que WINNICOTT a pu désigner par le terme d'agonies primitives.

Réactualisation de vécus catastrophiques originaires et du lien primaire à l'objet

- 13 Le cadre de l'atelier thérapeutique permet donc de réactiver et de matérialiser ces expériences d'agonie primitive, au gré de la rencontre avec tel ou tel matériau, telle ou telle technique, sans qu'il ne soit jamais possible de prévoir ce qui va mobiliser, de façon singulière pour chaque enfant, ces vécus originaires impensables et irreprésentables. L'enfant effectuera une première mise en forme de ces expériences primaires, par la manipulation du médiateur, qui détermine une métabolisation de traces perceptives en traces picturales, dont la signification s'inscrit dans la dynamique transférentielle.

- 14 L'attention du clinicien se focalisera en particulier sur l'émergence et la mise en forme de ces sensations hallucinées précédemment évoquées, qui peuvent se présenter de multiples façons (BRUN, 2002, 2003) ; en voici quelques exemples : « Moi/bouche/peinture vomi(e) et vomissant(e) », ou « moi noyé dans la "mère merde" de la peinture », ou moi dissous dans la feuille. Il peut s'agir aussi d'une sensation d'arrachement d'une peau commune, en lien avec le décollage d'une peinture plastifiée, ou encore d'un vécu de glissade sans fin et de chute sur la feuille etc. Ces sensations hallucinées, réactivées par la dimension sensorielle de l'activité picturale, relèvent du registre des pictogrammes selon P. AULAGNIER (1975), ou des signifiants formels selon D. ANZIEU (1987, 1990), et elles se trouvent à l'origine de la production par l'enfant psychotique de formes sensorimotrices, plutôt que de peintures à contenu représentatif. Au décours d'un atelier peinture, apparaissent ainsi des éléments matriciels de l'activité de symbolisation, sous la forme de traces préfiguratives, évocatrices de proto-représentations caractéristiques de l'activité de l'originaire où, selon P. AULAGNIER, le corps et l'organisation sensorielle conditionnent l'émergence de représentations.
- 15 Cette prédominance du pôle sensoriel sur le pôle représentatif s'inscrit dans une dynamique transférentielle qui lui donne sens : le travail de figuration ne peut s'effectuer qu'en mobilisant la dimension transférentielle entre l'enfant et les thérapeutes. Je défendrai l'hypothèse que la spécificité du travail en médiation thérapeutique avec les enfants psychotiques se définit par une réactualisation du lien primaire à l'objet, qui, dans la dynamique transférentielle, prend la forme d'une « boucle de retour » (selon l'expression de G. HAAG) entre les animateurs de l'atelier et l'enfant, en écho avec la capacité d'échanges rythmiques entre la mère et l'enfant, où ce que l'enfant envoie est renvoyé transformé par la mère. Concrètement, il s'agit souvent pour les thérapeutes qui usent de la médiation picturale avec des enfants psychotiques et autistes de fonctionner d'abord en miroir avec l'enfant, de façon analogue aux phénomènes d'accordage entre la mère et l'enfant décrits par STERN (1985) : il s'agit donc d'effectuer des transpositions d'un mode d'expression dans une autre modalité sensorielle, par exemple entre les registres kinesthésiques, sonores, visuels et mimo-gestuo-postural, qui correspondent non pas à un

renvoi du même mais à une correspondance transmodale entre les comportements. Autrement dit il faut mettre en travail la relation homosexuelle primaire, non pas au sens de fusion ou de symbiose, mais comme relation en double, selon la conceptualisation de R. ROUSSILLON (2002).

Vers l'émergence du fond et de la figuration humaine

- 16 La médiation picturale avec des enfants psychotiques renvoie ainsi à la dimension de l'archaïque, par cette possible réactualisation et élaboration de vécus agonistiques, ainsi que du lien primaire à l'objet.
- 17 À partir de l'évolution picturale de plusieurs enfants, qui n'avaient pas encore eu accès à la figuration du bonhomme, il m'est apparu que la genèse d'une possible représentation humaine unifiée, pour un enfant psychotique dans le cadre d'un atelier peinture, s'enracinait dans l'appel à la figuration de ces sensations hallucinées, au cours d'un processus où l'enfant se dégage progressivement de la matière-mère (BRUN, 2000, 2002). Par ailleurs, la figuration humaine apparaît souvent précédée par le recours à une gestualité rythmique, qui correspondrait à la restauration du fond rythmique premier défaillant, en lien toujours avec le transfert sur le thérapeute. Cette gestualité rythmique peut prendre la forme de frappes rythmées sur la feuille, ou de grands gestes d'éclaboussure en rythme, ou encore de balayages rythmiques, que G. HAAG (1990, 1995) a décrits au fondement de la constitution d'un fond pour la figuration. L'avènement d'un sujet plus différencié et unifié, sous la forme par exemple de cette émergence de la figuration humaine, s'effectue donc, dans la peinture de l'enfant psychotique, essentiellement à partir de la sensori-motricité et de la mise en forme de vécus corporels primitifs, jusqu'alors indicibles et irreprésentables. En définitive, dans le cadre de la médiation picturale, le travail thérapeutique s'articule autour de la constitution d'un fond pour la représentation, qui correspond à un travail de constitution des contenants psychiques, autrement dit à une mise en place progressive des qualités plastiques de l'enveloppe psychique (BRUN, 2004b).

- 18 Le recours aux médiations permet donc d'engager un travail thérapeutique avec des patients en deçà des processus de symbolisation secondaires, vectorisés par les mots ; pour des enfants psychotiques, les thérapies médiatisées permettent notamment une ébauche de figuration d'expériences sensori-affectivo-motrices non symbolisées. Il s'agit d'activer les processus de passage du registre perceptif au figurable, tout en conservant une place privilégiée à la verbalisation, indispensable à une utilisation thérapeutique des arts susceptible de s'inscrire dans le champ de la psychothérapie psychanalytique.

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, D., (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- ANZIEU, D., (1987), « Les signifiants formels et le Moi Peau », in ANZIEU D. et coll., *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, p.1-22.
- AULAGNIER, P., (1975), *La violence de l'interprétation*, Paris, PUF.
- BRUN, A., (2000), « L'émergence de la figuration de soi dans la peinture de l'enfant psychotique », *La psychiatrie de l'enfant*, XLIII, 2, 2000, p.473-508.
- BRUN, A., (2002), « Médiation picturale et psychose : une réactualisation de l'originaire », in B. CHOUVIER et coll., *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, p.247-275.
- BRUN, A., (2003), « Groupe thérapeutique de peinture et réalité du lien précoce à l'objet », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, « Groupes à médiations en pratiques institutionnelles », n° 41, Ramonville Saint-Agne, Érès, p.167-176.
- BRUN, A., (2004a), « Le psychanalyste à l'écoute de l'œuvre : temporalité et création à partir de l'œuvre picturale d'Henri Michaux », in C. MASSON et coll., *Métapsychologie de la création*, L'esprit du temps, PUF.
- BRUN, A., (2004b), « Le travail de l'archaïque dans la médiation picturale », *Cahiers du CRPPC*, « L'archaïque », à paraître.
- CHOUVIER, B. et coll., (1998), *Symbolisation et processus de création*, Paris, Dunod.
- CHOUVIER, B. et coll., (2002a), *Matière à symbolisation*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- CHOUVIER, B. et coll., (2002b), *Les processus psychiques de la médiation*, Paris, Dunod.
- CHOUVIER, B. et coll., (2003), « Objet médiateur et groupalité », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, « Groupes à médiations en pratiques institutionnelles », n° 41, Ramonville Saint-Agne, Érès, p.15-27.

HAAG, G., (1990), « Le dessin préfiguratif de l'enfant : quel niveau de représentation ? » *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, mai, Le Centurion, p.29-91.

HAAG, G., (1995), « La constitution du fond dans l'expression plastique en psychanalyse de l'enfant. Sa signification dans la constitution de la psyché », in S. DECOBERT, F. SACCO et coll., *Le dessin dans le travail psychanalytique avec l'enfant*, Ramonville Saint Agne, Erès, p.63-87.

LEDoux, M., (1992), *Corps et création*, Paris, Les Belles Lettres, PUF.

MALDINEY, H., (1993), « Art, folie, thérapie, essais de conceptualisation », in Actes du colloque de Montpellier du 18 et 19 novembre 1993.

MILNER, M., (1952), « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole », tr. fr., repris dans B. CHOUVIER et coll., *Matière à symbolisation*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, p.29-59.

PANKOW, G., (1969), *L'homme et sa psychose*, Paris, Aubier-Montaigne.

PANKOW, G., (1981), *L'être-là du schizophrène*, Paris, Aubier-Montaigne.

PRINZHORN, H., (1922), *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1984.

ROUSSILLON, R., (1991), *Paradoxes et situations limites en psychanalyse*, Paris, PUF.

ROUSSILLON, R., (2002), « L'homosexualité primaire et le partage de l'affect », in D. MELLIER et coll., *Vie émotionnelle et souffrance du bébé*, Paris, Dunod, p.73-89.

STERN D. N., (1985), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, tr. fr., Paris, PUF, 1989.

VACHERET, C. et coll., (2002), *Pratiquer les médiations en groupes thérapeutiques*, Paris, Dunod.

WINNICOTT, D. W., (1971), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1975.

WINNICOTT, D. W., *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, tr. fr., Paris, NRF Gallimard, 2000.

AUTEUR

Anne Brun

Maître de conférences en psychopathologie Université Lyon 2

IDREF : <https://www.idref.fr/050516167>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-4858-7050>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/anne-brun>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000019955713>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13533787>

Le collage : décollage du sujet ?

Jean-Paul Bernard Petit

DOI : 10.35562/canalpsy.855

TEXTE

- 1 Le collage est d'abord une pratique artistique. Il consiste en un assemblage d'éléments disparates, voire hétérogènes (morceaux de papiers, d'images, d'objets, peinture, dessin). L'image ainsi constituée crée un nouvel ordre signifiant qui renvoie à la fois au fond de réalité d'où proviennent les extraits et à autre chose que cette réalité par la transformation de ces fragments en éléments figurants autre chose qu'eux-mêmes, dès lors qu'ils prennent place dans ce nouvel ensemble. Le collage emprunte ses matériaux à la réalité extérieure mais il lui rend bien autre chose : la création d'une image reflet d'une réalité intérieure.
- 2 La pratique artistique contemporaine du collage survient en 1912 avec les « papiers collés » de BRAQUE et PICASSO comme une « autocritique » (L. ARAGON) de la vision éclatée de l'objet selon le cubisme analytique. Ils vont introduire dans le tableau un fragment de la réalité qui représente autre chose que ce qu'il est : du papier peint industriel en faux bois pour BRAQUE et de la toile cirée figurant un cannage dans « *Nature morte à la chaise cannée* » de PICASSO. Après la quête cubiste centrée sur la vision de l'image, les papiers collés questionnent autrement les rapports image-réalité. Ils inaugurent une ouverture dans le monde de la représentation picturale par l'irruption d'un morceau de « chose » issu de la réalité triviale qui devient une image. Ils rompent à la fois avec la noblesse et l'unicité du matériau peinture et avec l'unité de la représentation. Ce déchirement bouscule les frontières entre l'art et la vie, entre l'imaginaire et le réel. SCHWITTERS fera du collage un art de vivre pour « construire un monde nouveau avec des déchets » dans le contexte de l'après-guerre de 14-18. Il nomme ses collages « Merz », coupure de « kom-merzbank », ne gardant que la racine qui renvoie à merc-, mark-, marché : l'échange.

- 3 Max ERNST, exposé en 1919, fera du « détournement d'images » en extrayant des illustrations de catalogues, de romans, en les combinant entre elles de manière à créer une combinaison improbable qui nous projette dans le fantastique, expérience d'étrangeté.
- 4 Les surréalistes vont s'en saisir comme pratique emblématique au même titre que les cadavres-exquis avec les mots. Le collage sera une modalité de quête de l'irrationnel dans la droite ligne de ce que LAUTRÉAMONT avait proposé de « beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection ». Le fantastique moderne vient battre en brèche les valeurs dominantes dans l'art, la morale ou la politique se présentant comme système clos.
- 5 À la suite de l'influence DADA, le collage prendra aussi la forme du « photomontage » comme détournement combinatoire de photos au service d'une protestation politique et d'une appropriation de la photographie pour en dénoncer les limites. Il s'agit, dans les années 30, de participer à l'avènement d'un autre regard sur la réalité sociale, politique et artistique. L'utilisation de fragments d'images photographiques issues des mass-média pour créer une nouvelle image critique, fait de l'art le lieu d'une « subjectivité plurielle » refusant les « absolus esthétiques » (MICHAX). Le collage est au service d'un décalage, décollage, par rapport à la réalité environnante. C'est une pratique de brouillage des pistes, esthétique du déplacement, du dépaysement qui brise les frontières du convenu et du convenable, bricole dans les chemins de traverse, processus combinatoire reposant sur un principe d'altérité. La composition complexe oblige l'œil à voyager et à reconstruire un puzzle. La polysémie de chaque élément, lorsqu'il est placé parmi d'autres, oblige à une lecture ouverte, nouvelle activité créatrice. Le regardant est invité à parcourir à son tour le cheminement du processus de production du collage.
- 6 Dans l'Atelier Collages du service de soins psychiatriques, les matériaux divers proviennent de l'institution (instruments de base), des animateurs ou des participants : cartons, emballages, papiers divers, revues variées sont donc déjà le fruit d'un travail de glanage, de récupération, de rapine. Cette extraction leur confère un statut de

matériau pour une symbolisation ultérieure. Chacun apporte sa part de butin qui constituera le fond commun, un déjà-là pour les participants. Certains objets sont des « trouvés-crées » par l'un des participants, porteurs donc d'une histoire qu'il est nécessaire aux autres d'oublier pour n'être qu'un « médium malléable » à disposition. Ils sont « *des témoins par quoi se révèlent les accroissements des fissures dans les murailles* » (L. ARAGON). Le collage nous met d'emblée au cœur du paradoxe de la « représentation avec les choses » : chose représentante et représentation de chose. Par exemple le quotidien est représenté par le mot journal dans des papiers collés de PICASSO et le quotidien est présent dans un extrait d'article de presse ; le quotidien est présent à plus d'un titre. Les matériaux sont là pour, et seulement pour symboliser (R. ROUSSILLON).

- 7 À l'intérieur de l'atelier se reproduit ce travail de glanage parmi les matériaux proposés : « explorez, laissez-vous inspirer par ce qui vous touche ». Invitation à se laisser impressionner visuellement : investissement de la vision dans un regard qui distingue « ce qui me regarde » (J. LACAN), et du toucher dans la rencontre avec les objets qui met ainsi en jeu une expérience sensorimotrice par leur manipulation. L'enjeu est de taille : il s'agit de tailler dans la multitude, dans le trop-plein d'excitation, de fragmenter l'arrière-fond de la vision pour en détacher un morceau pour soi. Pour trouver une image, il faut trouer le monde des images déjà-là. Le passage obligé par le trou correspond à ce qu'a développé Guy LAVALLÉE comme travail de l'hallucination négative, de négativation : la constitution de la psyché s'opère en se détachant du fond envahissant, totalité originelle. Jean GUILLAUMIN repère la *Verneinung* comme première différenciation.
- 8 Pendant de nombreuses semaines M. K. vient à l'Atelier Collages collé à M. S., un autre patient. Il feuillette sans pouvoir s'arrêter, sans rien pouvoir distinguer, tourne les pages comme pour s'étourdir et se brouiller la vue. Je viens m'asseoir à côté de lui. Il s'arrête sur une image de monstre, une sorte de dragon vert, puis poursuit son errance ; je souligne l'arrêt sur image de M. K., questionne son amorce de choix et les choix de M. S., M. K. aurait bien aimé une image prise par M. S., il ne peut encore reconnaître sa propre sensibilité. Je lui rappelle la consigne « prenez les images qui vous touchent ». Le feuilletage continue. L'image du monstre repasse, son

regard s'y attarde un peu, je lui demande si elle l'intéresse : « Bof ! », et il feuillette encore. Je vais moi-même rencontrer dans mon feuilletage un monstre, puis un bébé dormant sur un énorme nounours blanc. Je compose un collage : le bébé dort sur son nounours, au-dessus de lui passe le monstre, tentant ainsi de mettre en image ce que je perçois de ce qui est peut-être en jeu pour M. K. : ne rien voir, ne rien sentir en apparence. J'en parlerai en termes de rêve, peut-être de cauchemar, « on ne sait pas si ça l'empêche de dormir ». M. K. n'avait pas encore pu reconnaître son attrait pour cette image, se l'approprier. Peut-être en était-il resté sidéré, ne pouvant la détacher de la revue, comme ne pouvant se détacher d'elle, restant attaché à un monde originel clos où aucune trouée individuant n'était possible. Pour commencer un collage, il faut pouvoir supporter de briser le Tout de la revue. M. K. s'était montré en panne de subjectivation. Il commencera à regarder autrement les images, avec de longues pauses au cours des séances suivantes. Peu après, au moment où je quitte l'unité de soins, il m'appelle : « Monsieur, Monsieur, j'ai des angoisses », première expression verbale pour faire reconnaître un affect brut, première adresse à un autre d'un vécu en quête de contenance, premier « je » s'affirmant sujet d'un éprouvé au regard d'un autre.

- 9 Le choix de l'image opère comme première distinction dans une « tension narcissique » reconnue par Jean BROUSTRA, « qui se détend dans un double mouvement qui est prédation, pulsion d'emprise, et ensuite partage du butin jusqu'à un hypothétique rééquilibrage hanté par les trous que ça peut laisser ». Jean GUILLAUMIN situe le processus de subjectivation dans la *Verneinung* comme dégagement de l'objet primaire. Ce qui semblait encore inaccessible à M. K. c'est bien que toute prise subjective est déprise, amenant ainsi à revivre les angoisses de séparation, et leur lien avec les pulsions agressives. Le geste inaugural du collage est un vol d'image sur fond de magma originel.
- 10 La consigne dans l'Atelier Collages est de « choisir au moins deux images ». Le choix d'une image unique peut témoigner de l'envahissement du champ de conscience, de la sidération par une image qui s'impose. Le multiple témoignerait d'un travail de liaison au moins dans le glissement métonymique d'une image à l'autre, d'un minimum de déplacement entre les images comme figuration d'un

travail psychique d'association d'images. C'est dans l'espace de la représentation, sur le terrain de jeu du visuel que se spatialise le monde interne : il s'imaginarise sur une « exotopique » selon Jean GUILLAUMIN. Ce monde interne peut ainsi se présenter comme un monde figé, « catalogique », ou dynamique, figurant les mouvements affectifs régis par la logique de la satisfaction. Ce sont les rapports d'espace des images qui rendent compte de cette dynamique, accessible aussi avec le contenu des images.

- 11 Des images multiples peuvent être disposées à la manière d'un catalogue sur le fond blanc de la feuille, mais on peut voir dans une disposition « froide » que le blanc les sépare, manifestant un « blanchiment » des liens possibles d'image à image. Comme les vécus de vide peuvent être du vidage actif, le blanc est une séparation active qui tient les images à distance les unes des autres : dispersion, éclatement, morcellement, diffraction, juxtaposition, isolation, autant de mécanismes de défense sur le mode de la non-liaison, pour maintenir des représentations clivées les unes des autres, ou pour maintenir la représentation clivée de l'affect qui pourrait y être lié.
- 12 M. A. a été hospitalisé d'office dans un état de déserrance psychique, au point qu'il ne pouvait se nommer, d'errance sociale, seul perdu au fond d'un squatte, et de délabrement physique qui le faisaient être éprouvé par l'équipe comme presque mort. Après un travail progressif de *nursing*, d'apprivoisement, puis de soutien, il accède à l'Atelier Collages où, silencieux et solitaire, il colle quelques images sur une feuille blanche, puis quitte l'atelier. Il consentira peu à peu à rester au temps de parole et de présentation des collages, mais part dès qu'il a montré le sien, disant seulement qu'il a choisi ces images « parce que c'est beau », sans pouvoir en nommer ni décrire le contenu. Ce n'est que plus tard que nous lui nommerons des paysages, des lieux, des monuments, jusqu'à ce que, me souvenant des informations sur son histoire partagées en équipe, je lui demande s'il reconnaît quelque lieu dans les images collées. Il répondra d'abord négativement, puis choisira des images représentant des lieux où il avait vécu, des objets liés à son métier, quittés plusieurs années auparavant à la suite d'une grave décompensation. C'est seulement après cela qu'il pourra dire « je connais, j'y ai vécu, j'ai été artisan... ». Plus tard il choisira des images dont il me demandera « vous les aimez celles-là ? ». Ses compositions ont presque toujours été

organisées sur le mode de la juxtaposition d'images qu'il nomme, puis décrit séparément. Ces petits bouts de vie apparaissent, émergeant progressivement du blanc de la feuille comme les résurgences d'un naufrage remontant à la surface, difficilement identifiables pour qui ne sait de quel bateau peut se retracer ainsi l'histoire. Histoire de naufrages dans sa vie, de ruptures familiales traversées de conflits historico-géographico-politico-religieux qui l'ont laissé hors temps, hors là, hors de lui-même. Il tentera de nous les faire imaginer en en livrant quelques bribes complétées et remises en histoire par sa famille, retrouvée mais toujours dispersée à travers le monde. On peut donc dire que ce qui est mis en espace dans le collage, donné à voir et à entendre par M. A., c'est sa mise à distance de morceaux d'espace comme autant de clivages de morceaux d'expériences de séparation, d'isolement insupportable. Cela nous amène à penser que ce qu'il met spécifiquement en travail, dans le collage, ce serait la représentation de ses modalités de vécu de séparation.

- 13 M. C. est à nouveau hospitalisé à quelque temps du décès de sa mère, avec qui il vivait. Pendant de nombreuses semaines il ne peut retourner chez lui-chez elle. Il vient régulièrement à l'atelier où il ne va chercher des images que dans une boîte contenant une « réserve » d'images qui ont déjà été extraites des revues, mais non encore utilisées. « Qu'avez-vous encore dans votre poubelle ? ». Il apporte aussi des feuilles mortes, des papiers d'emballage de cigarettes, de chocolat, des pots de yaourt... qu'il tente d'assembler dans des collages où la place de l'image parmi les objets est problématique. Comme s'il représentait un va-et-vient difficile entre lui et le monde du déjà-là, entre prendre et jeter, comme il peine à réinvestir pour lui ou désinvestir la maison de sa mère. Lors d'une permission il rapportera des magazines de mode dont se servait sa mère et dont il collera quelques images, en précisant leur caractère désuet « c'est trop vieux pour vous » mais attachant. Il reviendra aussi un jour avec un sac rempli de coquilles d'escargots : « vous au moins ici, vous saurez quoi en faire ». Il demande à l'atelier de fonctionner comme appareil (psychique) de traitement des déchets, indices de la présence envahissante de sa mère morte dans cette maison : deuil, mise à mort impossible (alors que pendant des années il avait fait imaginer aux soignants qu'il pourrait tuer sa mère). Donner aux coquilles d'escargots un nouveau statut signifiant, pour pouvoir les

décontaminer de leur signifié concret (dépendance orale à la mère), tel semblait être son projet. Les coquilles d'escargots prendront place aux quatre coins de son collage où se mêlent images de la réserve de l'atelier et papiers de ses paquets de cigarettes. Dans le temps de parole, il pourra ensuite formuler son attachement à sa mère, son deuil impossible, son désir d'habiter un ailleurs... qu'il situera en face de l'hôpital, coquille inséparable.

- 14 Si BRAQUE et PICASSO ont eu besoin d'intégrer un morceau de matière banale autour duquel se réorganise la représentation figurative, c'est au moment où le cubisme analytique fait éclater la référence à un objet par diffraction de la vision, et où menace l'abstraction. « C'est autour de l'objet directement emprunté au monde extérieur qui lui donnait une certitude que le peintre établissait les rapports entre les diverses parties de son tableau. » (L. ARAGON.) Cela nous éclaire sur ce qui se joue spécifiquement dans la pratique du collage. M. C. encadre son collage des coquilles d'escargots devenues « autre chose », selon ses vœux, et comme produit de la magie transformatrice de l'atelier. Au moment où l'image de sa mère vacille en lui, va-t-il pouvoir la faire exister en lui comme image de l'aimée perdue, ou devoir rester un adorateur/meurtrier de cette icône ? Il rapporte des fragments de sa réalité à elle pour qu'ils éclairent la signification à l'œuvre dans son travail de collage. Il utilise le collage comme figuration de ses mouvements de destruction/construction, détachement/adhésion. Ses éléments doivent d'abord avoir été détachés, extraits du quotidien maternel qu'ils sont chargés de rendre présents, tout en les qualifiant à la fois de désuets et d'attachants, comme il doit nommer « poubelle » la réserve d'images de l'atelier. Opération mentale de dévalorisation accompagnant le geste de séparation-préhension. Ce prélèvement d'un morceau, partie pour le tout, va être traité par lui comme tentative de mise en représentation du travail de séparation, animé des mouvements pulsionnels archaïques qu'il tente d'inscrire dans une forme symbolisante. Destructivité à l'œuvre dans le travail de construction de l'image, il avait, antérieurement à la mort de sa mère, confectionné avec une excitation jubilatoire un collage iconoclaste sur la reine d'Angleterre. Il nous montre que pour pouvoir faire le deuil de sa mère omniprésente, il a besoin d'en fragmenter l'image en passant par des objets intermédiaires, ces « objets présentés par la mère » (D. W. WINNICOTT).

- 15 Ce travail de fragmentation de l'image (de la mère- Toute) est une modalité de travail psychique de séparation qui suppose la destructivité comme force de détachement. C'est ce que peut mettre en œuvre le travail de collage comme jeu de prise d'images plurielles pour se déprendre de l'emprise maternelle présente dans l'image unique, image-Toute ou dans l'arrière-fond qui ne peut être troué (M. K). M. C. ne pouvait – à ce moment-là – prendre que des objets abandonnés. Son attachement aux objets récupérés et sauvés de la mort en leur donnant une nouvelle vie dans ses collages, signe sa difficulté à accéder à un travail de symbolisation secondaire. Il nous montre un travail de « symbolisation en acte » (R. ROUSSILLON) de la séparation impossible et de la destructivité à l'œuvre.
- 16 La particularité du travail de collage comme modalité de représentation, c'est l'utilisation de fragments d'objets, de papiers ou d'images. On peut dire qu'il s'agit d'un étayage sur la réalité extérieure pour pouvoir représenter une réalité intérieure marquée par l'absence de l'image intériorisée de l'objet perdu. C'est bien d'absence de l'image interne de l'absence de l'objet dont il s'agit : le désert ou l'omniprésence réelle ne produisent d'images ni de la présence ni de l'absence de l'objet. L'arrière-fond des matériaux proposés est constitué comme arrière-fond maternel sur lequel se re-jouent prise et déprise, séparation du Tout originel. La multiplicité des images différenciées et leur jeu de positionnement dans la composition témoignent d'une activité de liaison en tant qu'activité associative, embrayant une activité de symbolisation secondaire. Ce travail de décollage de l'arrière-fond et de création de nouvelles liaisons imagées constitue un travail de subjectivation. Le collage comme œuvre matérielle et signifiante manifeste à l'extérieur un travail intérieur de liaison qui cherche sa mise en forme selon les possibilités économiques du sujet. Nous nous intéressons d'abord au processus créatif comme expression des processus psychique avant d'entendre aussi le contenu symbolisé par l'image. C'est ce qui peut distinguer le point de vue et d'écoute du psychothérapeute de ceux de l'artiste ou du spectateur, plus sensibles à la valeur ou à l'émotion esthétique, ou au contenu de la figuration.
- 17 Le jeu d'images ouvre sur une autre dimension lorsqu'il est repris dans la parole. Le jeu de mise en mots des images, de leur composition, de leurs représentations, est le plus souvent spontané

pendant les différentes phases du travail dans l'atelier, mais il est explicitement sollicité lors du temps de présentation et d'échanges en fin de séance. Chacun est invité à dire : « comment c'est venu, comment vous l'avez construit ? » Puis le groupe associe à partir des visions croisées des uns et des autres. Ce nouveau réseau d'associations est tissé non seulement à partir des regards sollicités par les images, mais aussi à partir des associations verbales formulées par l'auteur lui-même d'abord. Le groupe permet aussi d'explicitier des liens plus historiques, mettant ainsi en récit les liens d'un collage à l'autre, d'un collage avec la vie du groupe. Les associations d'un collage avec la vie de son auteur sont recueillies de lui seul, avec beaucoup de respect, mais ne sont pas autorisées venant des autres. Elles risqueraient trop d'être des interprétations intrusives ne préservant pas le caractère indécidable du trouvé-créé, la fragilité de la liaison signifiant-signifié, l'émotion particulière accompagnant chaque prise de conscience.

- 18 L'accueil de ces associations concourt à construire la place de chacun dans le groupe, l'assurant d'un non jugement esthétique ou moral, d'une écoute respectueuse, de la valeur de lien social de sa production imageante et parlante (fonction d'enveloppe, selon Serge TISSERON). Ce travail de groupe contribue aussi à réguler indirectement les liens que les participants entretiennent entre eux dans l'espace-temps partagé de l'unité de soins. Cet effet de régulation est d'ailleurs recherché lorsque le service est traversé de mouvements pulsionnels de déliaison qui pourraient faire crise (passages à l'acte divers). L'espace de l'atelier, séparé de l'espace de l'unité de soins, est aussi un espace psychique ouvrant à un travail de symbolisation de ce qui est latent dans les manifestations comportementales ou symptomatiques. Cette possibilité de transformation permet à chacun de se faire reconnaître sujet de sa vie psychique dans son travail de collage.
- 19 C'est un des buts d'un « atelier d'expression personnelle » au sein du dispositif de soins d'une unité hospitalière que de proposer un espace d'émergence d'expressions singulières, individuantes, comme possibilité de rencontre avec soi-même en présence des autres, dans le respect des limites de l'intime. La constitution du cadre de l'atelier comme contenant est donc particulièrement importante pour assurer chacun qu'il sera accueilli, son travail regardé avec attention

et respect, comme le spécifiant et le reliant aux autres par la culture en tant que monde imaginaire partageable. C'est dans ce travail de production d'images créant de nouveaux liens de significations et de relations que se construit le sujet et qu'il prend place singulière parmi d'autres dans les échanges en groupe.

L'ASSOCIATION CRÉATION & SOIN a été fondée en 2000 par des professionnels (psychologues, infirmiers, art-thérapeutes, ergothérapeutes, artistes...) pour promouvoir des rencontres, des débats autour des questions que posent les pratiques d'expression, de création dans les champs du soin psychique ou physique, du développement ou de l'insertion. Elle organise des soirées ouvertes régulières (2^e mardi du mois) à propos de pratiques, des débats sur des thèmes ou des visites d'expositions... Des groupes de travail, de recherche ou de supervision peuvent être mis en place pour ses adhérents.

Association Création & Soins
59 rue Victor Hugo 69002 Lyon
Tél : 04 78 37 94 63
e-mail : creationetsoin@voila.fr.

BIBLIOGRAPHIE

ARAGON, L., (1980), *Les collages*, Paris, Hermann.

BROUSTRA, J., (1981), « Collage, rêve et entre-deux », repris dans *Art et Thérapie*, 1986, n° 18, p.6-12.

DUROZOI, G., (1997), *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan.

GUILLAUMIN, J., (1998), « Le jugement esthétique, un instrument logique étrange entre l'intime et l'universel », in CHOUVIER B. et col., *Symbolisation et processus de création*, Paris, Dunod, p.35-56.

LACAN, J., (1973), « La schize de l'œil et du regard in Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », *Le Séminaire livre XI (1964)*, Paris, Édition du Seuil.

LAVALLÉE, G., (1998), « La boucle contenant et subjectivante de la vision », in ANZIEU D. et coll., *Contenants de pensée*, Paris, Dunod, p.87-126.

RODARI, F., (1988), *Le collage, histoire d'un art*, Paris, Skira.

ROUSSILLON, R., (1998), « Désir de créer, besoin de créer, contrainte à créer, capacité de créer », in CHOUVIER B. et col., *Symbolisation et processus de création*, Paris, Dunod p.158-171.

ROUSSILLON, R., (1999), *Agonie, clivage et symbolisation*, Paris, PUF., p.236-241.

TISSERON, S., (1995), *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod.

AUTEUR

Jean-Paul Bernard Petit

Psychologue clinicien, président de l'association Création & soin

IDREF : <https://www.idref.fr/266503667>

« Chut, taisez-vous, je vous écoute écrire »

Monique Donaz

DOI : 10.35562/canalpsy.857

TEXTE

- 1 L'histoire des pratiques d'ergothérapie en psychiatrie s'inscrit dans des représentations souvent paradoxales : lieu du faire, du faire-faire, mais pourquoi faire, pour représenter quoi et comment ?
L'ergothérapie a toujours été pour moi, un lieu où une réflexion s'impose, autour de l'ambiguïté de cette proposition de soin à la fois défensive et élaborative.
- 2 Si, au commencement de notre existence notre représentation du monde extérieur s'agit (se met en scène) avant de pouvoir commencer à être pensée comme problématique psychique, agir viendrait pallier une défaillance des capacités d'élaboration et de liaison entre affects et représentations. Faire une activité ancrée dans un éprouvé corporel, devient alors une modalité d'expression signifiante. Mais agir peut devenir une défense contre un défaut de contenance des excitations internes et empêcher tout processus de penser.
- 3 C'est ainsi que j'ai toujours été animée par un profond désir d'offrir à des sujets en grande souffrance identitaire, une aire d'expérience, de jeu et de créativité où, comme nous le dit WINNICOTT, le « je suis » doit précéder le « je fais » si non le « je fais » n'a aucun sens pour l'individu.
- 4 En effet, la plupart des patients que nous accueillons semblent absents à eux-mêmes, hors de leurs éprouvés corporels, en rupture de lien avec les autres et avec le monde qui les entourent. Ils souffrent du non approprié de leur histoire intra et inter subjective, c'est peut-être d'ailleurs pour ça que Sébastien nous confiait récemment, à la fin d'un atelier collage : « je voudrais ne plus rien ressentir pour ne plus souffrir ». C'est pourquoi, quand tout au-dedans de soi n'est que déliaison, chaos, errance ou violence pulsionnelle, penser, imaginer et trouver-crée des dispositifs à

objets-médiateurs de symbolisation, m'a toujours paru essentiel pour tenter de les rejoindre là où ils sont. Ces dispositifs sont à l'image d'une convention acceptable entre soignants et soignés où des « voyageurs-participants » vont pouvoir s'aventurer et s'engager dans un travail de collage, d'écriture, de dessin-peinture, de modelage d'argile ou, tout plus convivialement, dans la préparation d'un repas, d'une pâtisserie, d'une tasse de thé...

- 5 Mais comment l'irreprésentable de leur histoire subjective non encore éprouvée psychiquement pour la plupart, sorte de mémoire sans souvenir, va pouvoir se mettre en forme, en couleur, en images, quand corps et psyché sont profondément clivés comme pour se protéger d'une menace perpétuelle d'effondrement ? : « Mon corps et mon âme se tournent le dos, mes mains sont coupées de mon cerveau » me dit Cécile au cours d'un groupe modelage de l'argile alors que je lui propose de : « laissez faire ses mains, c'est les mains qui pensent ». Un jour Damien au moment où je lui demande ce qu'il ressent et à quoi pourrait lui faire penser ce qu'il vient de modeler, me rétorque : « parlez-moi français, je ne comprends pas ce que vous me dites ». Pourtant quelques mois plus tard alors qu'il est en avance au groupe, il me chuchotera à l'oreille : « Mme Donaz, je sais pourquoi il y a une personne à la terre, la terre, ça angoisse », paroles qui marqueront le début d'un long travail de mise en représentation de ses ressentis jusque-là irreprésentables en lui.
- 6 L'échec de l'activité représentative réactualise ainsi souvent l'échec de la psyché à se représenter, c'est-à-dire, à se présenter à nouveau en l'absence d'objets et repères internes suffisamment fiables. Pourtant c'est bien ce travail de dévoilement de ce qui se passe en soi, en lien avec l'autre, « oublié, enseveli, inaccessible à l'individu mais qui subsiste de quelque façon, en quelque lieu » nous dit S. FREUD, qui va être mis à l'épreuve dans le travail d'écriture, de collage, de dessin, de peinture. D'ailleurs, s'interroge Maryse au cours d'un atelier écriture : « l'irreprésentable c'est quoi ? Est-ce que c'est quand on ne peut pas se présenter à l'extérieur, quand c'est pourri à l'intérieur, quand on se sent souillé coupable ? »
- 7 Ce travail ne va donc pas toujours de soi, surtout, quand tout se mêle et s'emmêle au-dedans et au-devant de soi : « c'est compliqué ce qui se passe en moi, si je réfléchis trop, je déconnecte... je suis rien, pour

l'instant, je me vois comme un wagon vide sans locomotive ». Comment alors habiter l'espace de l'atelier, quand tout ce non représentable laisse émerger une telle béance, un tel espace vide, à l'instar d'un langage du néant laissant « chaque sujet dans l'esseulement, nulle part, dans le lieu du rien de l'être perdu » nous précise H. MALDINEY ? Comment se réapproprier son « atelier intérieur » pour venir se dire autrement à travers des matières à explorer, à transformer ?

- 8 Déjà, notre invitation à venir se présenter dans la salle d'activité les convoque à assumer ou pas cette proposition de soin psychique à part entière. Un mardi après-midi, je croise Laëtitia dans le couloir et l'invite à venir participer à l'atelier collage. Elle me dit sans même me regarder : « Je ne veux pas faire de l'ergothérapie ». Je lui réponds : « Moi non plus, je vous invite simplement à venir jouer avec des images pour vous exprimer et échanger avec les autres ». Surprise, elle me regarde : « Ah bon ! Alors je viens », et elle participera à toute la séance.
- 9 Un jeudi après-midi David débarque tout essoufflé dans la salle des Ormes : « Je suis stressé, j'ai la bougeotte, je suis mal dans ma peau, je ne peux rien faire aujourd'hui ». Puis il s'impatiente : « Comment faire pour arrêter de tourner en rond, c'est dur de s'exprimer, chacun cache sa vertu et sa timidité ». Puis, il s'interroge : « Si je fais une peinture je vais m'en mettre partout, est-ce que je commence par faire un fond, un fond c'est blanc, mais blanc sur blanc ça fait dégueulasse, ça ne se fait pas ? ». Il hésite puis, se jette avec avidité, comme dans une urgence à s'inscrire, sur une grande feuille canson noire, se saisit d'une craie pastel blanche, et se met à tracer, avec une violence pulsionnelle qui le caractérise, une rafale de traits brisés : « C'est une forêt en hiver au Vinatier avec un petit bonhomme rouge perdu au milieu... voilà, je l'accroche au tableau en liège ». Sitôt fait, sitôt dit. Il semble épuisé et me demande de quitter l'atelier. Comme s'il y avait quelque chose de terrifiant en lui qui venait se mettre en représentation hors de lui, un peu malgré lui.
- 10 Un autre jeudi, Pierre, qui résistait à toutes mes sollicitations, pousse timidement la porte de l'ergothérapie des Ormes : « Je suis mécanicien automobile, je ne dessine pas, mais je suis curieux je viens pour observer, pour regarder ». Il s'approche de Maryse : « Vous

faites quoi ? », « Je m'exprime, je suis en train de construire un fond... voilà, mon arbre de vie est reconstruit, il me manquait », lui verbalise-t-elle tout en continuant à peindre. Puis, il continue à explorer l'espace : « Oh, je n'avais pas vu le canard à côté de la cafetière, on ne voit pas tout de suite. » Quelques minutes plus tard : « C'est sympathique l'ambiance ici, ça repose, moi dans ma chambre j'écris pour me vider, j'écris ce que je vis à l'hôpital ». Puis, voyant une patiente apparemment indésirable s'approcher de la salle, il se précipite sur la porte d'entrée et la ferme en bougonnant : « Aah non ! Il ne faut pas qu'elle sache qu'ici, il y a un endroit pour se réfugier ». Ces paroles, ces modalités d'être à chaque fois surprenantes et signifiantes, interrogent les processus psychiques à l'œuvre.

- 11 En effet, avant de pouvoir transformer les matériaux mis à disposition, comment apprivoiser cet espace de rencontre potentielle encore non advenue où chaque événement, chaque agissement peut devenir une ouverture possible et donner sens à une rencontre entre soignants et soignés ? Tout d'abord, il s'agit d'habiter avec son corps ce nouvel « espace-corps-atelier » réactualisant les défaillances d'un corps environnement, maternel et matériel, resté en mal de symbolisation. En effet notre vie psychique s'incarne en premier lieu dans notre corps pulsionnel. C'est notre corps qui ressent et parle, avant les mots, de la douleur de la séparation, de la perte, du manque, de l'absence marquant le début de l'activité représentative : « J'ai découpé une voiture, c'est ce qui me manque le plus..., la frustration c'est ce qui me fait le plus souffrir, j'avais tout, je n'ai plus rien ».
- 12 Dans l'atelier, il y a donc un temps nécessaire d'appropriation de cet espace intermédiaire entre soi et l'autre. C'est un temps d'apprivoisement psychique et relationnel qui facilitera une alliance thérapeutique ailleurs et avec d'autres soignants. Apprivoiser, « c'est une chose oubliée, ça signifie créer des liens » dit le renard au Petit Prince de SAINT-EXUPÉRY. C'est ainsi qu'il y a ceux qui n'arrivent pas à sortir de ce corps-prison, corps-carapace, corps écorché ou corps-passoire et qui ont besoin d'aller et venir à leur convenance dans cet espace avant de pouvoir s'y installer : « Si je rentre, est-ce que je pourrais sortir ? » me demande souvent Jean- Pierre. Il y en a d'autres qui n'acceptent de dessiner que s'ils peuvent se remplir d'eau, de café, de tisane ou se jeter sur un paquet de cigarettes. D'autres s'affalent sur les fauteuils, désirant rester à l'écart de toute sollicitation : « Je ne

veux rien faire, mais ça fait du bien d'être là, c'est drôle, ici, je ressens moins de tensions dans mon corps que dans le service » pense tout haut Sébastien. D'autres s'endorment comme enveloppés par le bain sonore apaisant de la vie groupale. Un autre éprouve le besoin de s'allonger par terre, à la quête d'un fond contenant dur et froid.

- 13 Il y a ceux qui resteront un long moment en retrait, figés dans leur corps, comme terrorisés par cette invitation à se dire autrement. Ils ne pourront, dans un premier temps ni explorer et encore moins transformer les matériaux mis à disposition pour s'y inscrire. Il y a ceux qui envahissent tout l'espace comme pour pallier leur incapacité à être seul en présence de l'autre. Il y a celui qui reste dans l'entre deux de la porte et du couloir. Mais il y a également celui qui ne fera que passer par une porte et ressortir par l'autre comme pour s'assurer de notre présence : « Ah ! les copains, vous êtes toujours là », et ne cessera d'arpenter l'espace à corps perdu pour venir enfin se poser en face de moi, assise à mon bureau pour me dire, une fois que tous les autres ont quitté la pièce « Chut ! Taisez-vous, je vous écoute écrire ». Puis, il y a ceux qui n'arrivent pas à arriver dans cet espace-temps différencié et différenciateur d'un dedans et d'un dehors. Ils ne peuvent pas se décoller de leur corps-cocon, enroulé dans leur drap de lit, à l'image d'un moi peau enveloppant, ou se séparer de leur chez eux protecteur : « c'est dur de venir, de sortir de chez soi, je n'ai pas dormi de la nuit ».
- 14 Quant au rapport à la matière, il y a ceux qui semblent sidérés ne pouvant rien en faire comme si l'objet à appréhender, à manipuler pour le transformer, venait réactiver l'objet de leur terreur : « Je sors, c'est trop dur, je ne peux pas écrire ». Mais, il y a aussi ceux qui la réclament avec avidité : « Alors, qu'est-ce qu'on fait ? Ils sont où les crayons, les feuilles, ciseaux ? ». Comme pour combler tout un manque à être ou évacuer dans l'urgence toutes les tensions du moment : « ça soulage de dessiner ». Le dessin est une figuration essentielle d'un mouvement fondateur de l'identité qui soude le moi corporel au moi psychique. Il est régi par la recherche de traces mnésiques de satisfaction, de condensation et déplacement en quête d'une identité de perception, d'enveloppe et d'empreinte de soi. Il y a ceux qui se débattent avec la matière qui colle ou qui ne veut pas coller, qui coule, qui déborde ne parvenant pas à endiguer tout leur débordement pulsionnel.

- 15 Ainsi ces modalités d'être, chaque fois surprenantes et signifiantes, sont à accueillir dans une attitude « d'observation émerveillée et silencieuse ». Sinon, l'activité représentative peut s'interrompre ou ne jamais commencer. Elles interrogent les processus souvent défaillants et éprouvants pour la plupart des sujets : « On devrait nous payer, c'est du travail de faire ça, de coller et d'écrire ». Ils sont saisis par des vécus archaïques originaires. Quelque chose des expériences infantiles multisensorielles mêlant moi et non moi, soi et l'autre qui n'a pas pu s'accomplir ressurgit avant même qu'ils puissent en prendre conscience dans leur rapport à la matière et au groupe. En effet « nous venons au monde par le corps et par le groupe et le monde est corps et groupe » nous dit R. KAËS. Tout groupe induit des processus contenant et conteneurs. Il a un rôle transformateur de la vie émotionnelle et pulsionnelle des sujets regroupés. Il favorise un espace psychique pour le changement et la transformation des représentations entravées par des expériences fondatrices restées en souffrance.
- 16 Leur « Théâtre du Je » va alors se mettre en formes, en couleurs en images dans une sorte de contrainte de répétition, de ce qui est resté en mal de symbolisation. Il y a les modelages qui ne tiennent pas, qui s'effondrent, les collages à moitié vides ou trop pleins, des peintures désertiques, chaotiques d'où émergent des araignées monstrueuses à l'image de leurs monstres intérieurs qui ne cessent de les hanter ou des arbres noués, des corps perdus dans l'espace etc. Chaque production portera des traces psychiques matérialisées de ce travail de réappropriation de leur univers pulsionnel et relationnel : « Cette construction, ça représente mon vécu du monde du travail » nous dit Dominique à partir de sa mise en scène à partir de matériaux de récupération, d'un théâtre antique où des bonhommes en laine blanche se débattent, comme momifiés et immobilisés par du fil de fer.
- 17 Ainsi, au fil des séances s'ébauche, un travail de reconstruction psychique, c'est-à-dire de ressaisissement à l'extérieur de soi, de ce qui se passe à l'intérieur de soi : « C'est étonnant la rencontre avec les images, ça fait penser à sa vie, ou ce dessin ça représente la souffrance de Richard à son lycée... le cercle rouge c'est la folie, c'est la maladie de la mort... là, c'est une maison impossible... là, c'est le carré impénétrable... ou bien encore c'est la haine, il y a une idée de

destruction massive..., c'est une tasse de café en colère ». Ainsi Symboliser, c'est relier, sur fond de déliaison. C'est reconstruire des liens au-dedans de soi pour penser et panser l'impensable, l'innommable des traumatismes psychiques jamais cicatrisés : « Ce dessin représente mon inquiétude et ma peur, mon vécu dans le métro en arrivant ici ». Nous dira David. Nicolas, en se plongeant dans sa pochette à dessins regroupant plus de deux années de participation : « Tous mes dessins me font penser à ma vie, elle est creuse, mais elle est riche aussi, je me suis vu dans tous mes dessins ».

18 Ainsi, de l'agir à l'être agissant, les objets médiateurs servent de supports tangibles, visibles, pour qu'une activité représentative s'inaugure. Ils tolèrent les projections contradictoires de chaque participant et stimulent l'imaginaire groupal. Ils s'inscrivent dans une double polarité entre matérialité et représentativité, entre sujet et objet, entre le dedans et le dehors. Ils réactivent des expériences sensorielles et offrent autre chose que la parole pour symboliser. Des images intérieures, toujours associées aux affects qu'elles représentent, se désorganisent et se réorganisent autour des supports de représentation spécifiques à chaque dispositif, dans une tentative de transformation et de meilleure intégration psychique. Entre vie psychique et créativité, dans les ateliers d'expression médiatisée, s'instaure un écart entre soi et soi, entre soi et l'autre, entre soi et les objets médiateurs de symbolisation. Un espace de décentration possible s'inaugure, où nous allons pouvoir jouer à se rencontrer. Au-delà de l'inquiétante étrangeté de chaque « voyageur participant ». Alors, ces sujets en grande souffrance psychique et relationnelle vont pouvoir porter un autre regard sur eux-mêmes et sur le monde. Chacun reprend conscience de sa singularité et de sa différence.

19 Pour conclure, j'aimerais vous dire que j'encourage ce jeu et cette créativité fondamentalement nécessaires entre coanimateurs et coanimatrices d'ateliers médiatisés. Jeu et créativité également indispensables entre les diverses pratiques soignantes, afin de continuer à s'inscrire dans la dynamique d'un soin institutionnel incontournable.

AUTEUR

Monique Donaz
Art-thérapeute

De l'atelier d'écriture au groupe écriture invention d'un dispositif

Bernard Cadoux

DOI : 10.35562/canalpsy.859

TEXTE

« ô, traces humaines à bout de bras ô, sons originaux moments de l'enfance de l'art je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification »

Fernando PESSOA

« une écriture plurielle pour faire surgir une curieuse possibilité de la pensée, celle de sa mise en commun »

Emmanuel GARRIGUES et André BRETON

- 1 Il m'est difficile d'envisager la fonction symbolisante de l'écriture sans faire une archéologie rapide de mon cadre de travail actuel, tant il est vrai que tout cadre est la sédimentation contre transférentielle de différentes expériences, d'un cheminement à travers la clinique, la lecture et l'écriture, cheminement émaillé de rencontres et infléchi par la confrontation à des contextes institutionnels différents.
- 2 C'est une histoire de presque vingt ans qu'il s'agit de parcourir à grands pas, du tout premier atelier dénommé tache d'encre jusqu'au groupécriture actuel. Les dénominations ont leur importance car elles mettent l'accent sur ce qui dans l'un et l'autre cas est plus spécifiquement mis en travail. Dans le premier cas, il s'agissait d'un groupe d'animation culturelle au sein d'un service de psychiatrie adultes, groupe largement ouvert, et dans lequel mon attention s'est

pour l'essentiel centrée sur la matérialité de l'écriture et l'émergence de la créativité individuelle à partir de la sensorialité et du plaisir du geste. Dans le second cas, il s'agit d'un petit groupe, semi-ouvert, au sein d'un hôpital de jour, qui s'est centré sur les processus de subjectivation à partir de la triple médiation que sont l'écriture, le groupe et la mise en voix.

- 3 Au départ de l'aventure, une rencontre avec l'éveilleuse d'écriture Michèle REVERBEL, dont le nom condense le rêve et la rébellion. Cette dernière, animée par la conviction que « rien n'est jamais joué » va offrir ses « présences d'écritures » dans les lieux de grand désarroi : quartiers difficiles, maisons de retraite, hôpitaux psychiatriques. Elle installe ses tréteaux et met à disposition du tout-venant de somptueux outils d'écritures. J'aime l'appeler « la dame aux plumes et aux encres multicolores ».
- 4 Elle joue de cette séduction première pour faire céder les réticences et l'incrédulité, et propulser chacun sur la pente de « l'écriture courante ». Je lui dois d'avoir découvert qu'écrire est, avant tout, un travail manuel. « L'écriture est affaire de mains et de corps peut-être avant d'être affaire de tête » dit François BON. Il s'agit d'abord, d'éprouver le geste d'écrire, les sensations que procure le contact de la plume sur le papier, cette griffure inimitable et un peu irritante dès que quelqu'un se met à gratter, le rythme très particulier de l'écriture à la plume. L'inspiration n'est pas la même car le mouvement lui-même est différent. Quelque chose se joue en deçà du « sens-signification », quelque chose qui met en jeu les sens, les sensations, mais aussi le « sens-direction ». À ce niveau premier, ce qui compte c'est la façon matérielle d'investir la page, d'y inscrire les traces de sa présence, de son rapport au monde et à l'autre. En effet, le geste d'écriture consiste, au fond comme celui du dessin, à s'éloigner de soi pour y revenir et s'éloigner de nouveau vers un autre possible. C'est, pourrait-on dire, l'écriture envisagée à son moment natif, rythmique. Car ce rythme est fondateur d'un mouvement que le poème ne fera que déployer par la suite de manière métaphorique. Prendre la plume a une dimension inaugurale. C'est une décision, et ce fait, elle est origine, sortie hors de soi, mise en forme au dehors de « ce que le regard contemplait sidéré à l'intérieur de lui-même » (Piera AULAGNIER 1991). Nous assistons là à la naissance d'un style, c'est-à-dire à la manière verbomotrice dont un homme donne tournure à son

existence, se met au monde par ce mouvement d'ouverture et de fermeture alternées qu'est le geste d'écrire.

« Aujourd'hui, je me sens comme vide de pensées, vide de sentiments, vide de préoccupations, au fur et à mesure que le temps passe, les lignes vont s'agrandissant pour essayer de retrouver l'écriture parlée. C'est incroyable le nombre de mots et de phrases qui vous viennent et avec lui le plaisir d'écrire sans penser, sans réfléchir, écrire tout simplement. Le temps s'écoule et avec lui l'encre blanche ».

- 5 Cette dimension corporelle et spatio-temporelle est fondatrice car elle permet, par-delà les traumatismes scolaires, de renouer avec la part enfouie de l'écriture, sa part ludique, le plaisir si condamné de faire des pâtés, des taches et des ratures. Le plaisir de la mal-adresse, d'aller de traviole, de vagabonder dans les marges, loin des significations imposées pour entrevoir une direction et retrouver le sens. Cette verbo-motricité est décisive dans le travail de l'écriture (TISSERON 1986, CADOUX 1999), elle en est l'origine, elle se perpétue ensuite dans le paratexte qui orne les manuscrits et qui loin d'être un artéfact est une forme ludique et matérielle de pensées encore informulées (TISSERON 1995). Elle constitue la première symbolisation, cette verbomotricité qui s'exerce sur la page, est en lien étroit avec la « *stimmung* » de l'atelier, l'ambiance que tisse le trouble léger qu'il y a là-dedans, la manière d'entrer, de sortir, de s'approcher ou de s'éloigner des autres, de s'ouvrir ou de se fermer à leur approche, le choix d'un papier, d'une encre, le premier trait, le premier mot, comme un amer dans le vide, le papier que fait chanter le crissement de la plume. Le suspend de la plume, qu'accompagne le regard soudain porté vers les autres, moment d'hésitation qui signe l'amorce d'une subjectivation. Tout « ce petit commerce » fait d'échanges multiples, cette choré-graphie informelle qui est une pré-inscription à partir de laquelle, certains trouveront les mots pour faire de la catastrophe, la première strophe d'un poème d'amour (CADOUX 1991, 1996).

« Aujourd'hui j'écris pour repousser le vacarme autour de nous. J'écris pour la retenir...
Les mots font oasis dans un désert de bruits
Mais tu pars, dis ? »

6 Cette interrogation inquiète ouvre une autre dimension essentielle qui est celle de l'adresse et cette dimension, Michèle REVERBEL y est très attentive. Sans doute parce qu'elle a été longtemps Écrivain Public, c'est-à-dire porte-plume de ceux qui n'écrivent pas. L'écriture épistolaire est ce qui soutient son travail. Au « je ne sais quoi écrire ? » elle substitue une autre question « À qui ou pour qui ? », et elle se fonde sur la croyance, que je partage avec elle, que tout un chacun, aussi démuni, aussi isolé soit-il, a quelqu'un à qui il pourrait s'adresser, quelqu'un susceptible un jour de l'entendre et d'être son répondant et, au-delà de la correspondance, cela vaut pour toute forme d'écriture qui est toujours un jeu infini de correspondances (REVERBEL, 1993).

7 Tout texte, tout poème a une forme dialogale car, même s'il n'est envoyé à personne, il est toujours dédié à quelqu'un, quelqu'un d'absent, d'imprécis souvent mais auquel l'écrit ménage une place sans même oser se l'avouer, quelqu'un qui n'est pas forcément le proche, l'ami, mais souvent un interlocuteur lointain pour reprendre une belle idée de O. MANDELSTAM. Ce dernier compare ainsi le poème à un message dans une bouteille jetée à la mer et il dit :

« la lettre enfermée dans une bouteille est adressée à celui qui la trouvera. C'est moi qui l'ai trouvée, donc j'en suis le destinataire secret »

8 J'aime beaucoup cette image par sa simplicité et par ce qu'elle indique du rapport à l'autre. Cet autre n'est pas désigné d'avance, mais comme un lointain improbable et inconnu. L'écrit se lance vers cet inconnu dont il attend au fond sa révélation. Trajet plein d'espoir mais trajet risqué car il contient la possibilité de ne rencontrer personne ou de rencontrer l'indifférence de l'autre. C'est au prix de ce trajet, de ce pro-jet que je pourrais m'étonner de mes propres paroles et en découvrir l'éventuelle nouveauté.

« Écrire, écrire encore des mots qui ne veulent rien dire, écrire à un inconnu pour lui dire ce que je ne saurais dire. Pour ainsi dire ne rien dire, mais chercher... ».

9 Ainsi, écrit Nadia. Le poète Paul CELAN pose lui aussi la même question.

« Les poèmes sont toujours en route
sont en relation avec quelque chose
vers quoi ? vers quelque chose qui
se tient ouvert et pourrait être habité
vers un toi auquel on pourrait parler
peut-être, vers une réalité proche d'une parole ».

10 Cette question de l'adresse atteste que toute écriture a peu ou prou une dimension objectale, que n'ont pas d'emblée les autres modes d'expression (peinture, modelage par exemple) car le matériau qu'elle travaille – la langue – n'est pas seulement sensoriel, mais essentiellement social, régi par une conventionnalité précise.

11 Entre le non-sens d'un monde qui se dérobe (« les psychotiques n'ont pas les mots de la situation » dit Jean OURY) et une langue préfabriquée impuissante à dire la singularité de l'expérience, l'écriture peut instaurer une aire intermédiaire d'expérimentation et de jeu entre les mots et les choses que Francis PONGE a nommé l'objeu (MALDINEY 1993, FEDIDA 1978) et qui permet au sujet de chercher ses mots au plus près du corps et de ses éprouvés ou de retrouver des sensations à partir de mots eux-mêmes et de leur matérialité sonore, « en revenant à cette verbo-motricité première, où toute parole se cherchant cahotiquement et chaotiquement s'origine » (MALDINEY 1993).

« J'aimerais avoir le premier mot, celui enfoui en moi pour pouvoir écrire, écrire sans m'arrêter... » note Marie.

12 Mais ce bond hors de soi, au travers de mots jetés, ne prend sens que d'un rebond, d'un répondant dont la présence transforme le premier envoi en un rythme à partir duquel la subjectivité se constitue.

13 Le second dispositif a conservé du premier la proposition d'écrire à la plume avec des encres et des papiers de couleur mais il y adjoint une référence explicite à l'écriture de fiction et au travail de groupe en énonçant comme règle du jeu « nous sommes ici ensemble pour faire des histoires à partir de la mise en commun de nos pensées ». Cette orientation est soutenue par la mise à disposition de dictionnaires et de quelques ouvrages de littérature auxquels chacun peut avoir recours et qui fournissent, à l'occasion, des figurations possibles de

ce qui agite ou inhibe les participants. Cela a pour effet de potentialiser « l'objeu », de favoriser des rencontres entre certaines images empruntées et des vécus restés « lettres mortes ».

- 14 Cet appel à la fiction est indispensable pour donner une véritable dimension psychothérapique aux groupes d'écriture. Il remplit, me semble-t-il, la même fonction que la règle du « faire semblant » qui régit le jeu au sein d'un psychodrame. Il favorise en effet le déplacement, sur cette autre scène qu'est la fiction, des conflits et des vécus inconscients des participants. Ce détour par l'imaginaire favorise la projection et la mise en forme dans l'écriture d'éléments non pensés, puis leur réappropriation par le biais de la lecture et de la discussion. Anne BRUN a montré l'importance stratégique de ce déplacement dans un atelier qui accueille des adolescents pour lesquels le récit d'un voyage imaginaire est souvent la métaphorisation de l'acte suicidaire (BRUN 2002). C'est en quelque sorte en s'éloignant de soi et de sa propre histoire, que l'on réussira à élaborer sa conflictualité psychique dans l'écriture et dans les transferts au sein du groupe.
- 15 À l'inverse, J.-M. TALPIN montre comment un atelier non thérapeutique avec des personnes retraitées ou en voie de l'être, permet à travers un projet explicitement autobiographique une certaine intégration psychique (TALPIN 2002), en appui sur le travail d'écriture et de lecture à haute voix. Si dans ce dernier cas le groupe a son importance, c'est comme objet d'arrière-plan, comme fond de contenance.
- 16 Dans le groupécriture, la médiation groupale est fondatrice de l'élaboration au même titre que l'écriture. J'ai émis l'hypothèse que la mise en groupe provoque une reprise (comme remise en jeu et comme élaboration) des angoisses catastrophiques de nature agonistique. Celles-ci vont progressivement au fil des séances, venir se figurer dans ce que je nomme le récit de groupe. Ce récit qui se tisse entre imaginaire et réel, entre individuel et groupal, tant à travers la parole qu'à travers la matérialité de l'écriture, permet de donner lieu, de donner leur lieu, à des vécus traumatiques qui jusque-là n'avaient pas de réalité psychique (CADOUX 2004).
- 17 Concrètement, il s'agit d'un petit groupe semi-ouvert, co-animé par deux thérapeutes et qui embarque pour une durée indéterminée 7 participants, le groupe ne s'ouvrant à un nouveau que lorsque

quelqu'un s'en va. Chaque séance dure une heure et demie, la première heure étant consacrée à l'écriture autour d'une grande table, la dernière demi-heure à la mise en voix des textes produits, dans le coin-lecture de la pièce. En général, nous ne proposons pas d'enclencheurs d'écriture, sauf dans des situations de blocage du processus groupal. Notre proposition étant alors en lien avec notre compréhension contre-transférentielle de la situation. La plupart du temps, nous ne faisons qu'accompagner, soutenir le processus associatif jusqu'à l'émergence d'un sujet d'écriture, nous laissons aussi le groupe inventer ses propres procédures d'écriture : écriture en solitaire, écriture à deux ou à plusieurs. La règle veut également qu'un des deux thérapeutes seulement se livre à l'écriture courante avec les participants, tandis que l'autre se tient dans une réserve attentionnée ou une vigilance distraite. Cet écart nous semble déterminant pour garantir la dimension psychothérapique. Son rôle consiste à souligner dans le temps de discussion les convergences émotionnelles, les figurations antagonistes et à les situer dans la dynamique d'ensemble comme une conflictualité propre à tous et à chacun.

- 18 Le thérapeute qui écrit, tente de donner une forme fictionnelle à ce qu'il éprouve dans la situation, son écriture étant en quelque sorte la concrétisation de sa rêverie contre-transférentielle et une « construction figurative » proposée aux participants. J'ai appelé récit de groupe « le récit polysémique qui se développe et qui à la fois fonde et relate l'aventure collective, en formalise les aléas et leur donne sens » (CADOUX 2004). Il se construit dans l'oscillation rythmique entre l'évanescence de la parole parlée et la persistance de la parole écrite et à travers le jeu des identifications projectives croisées. En effet, chacun va trouver chez les autres des formes narratives qui serviront de réceptacle et conteneur, aux éléments bruts dont il se débarrasse par la projection et proposera des esquisses de sens susceptibles d'organiser les vécus chaotiques « exprimés » par les autres. La rêverie groupale en appui sur la rêverie des thérapeutes va fournir progressivement des contenants narratifs aux vécus traumatiques qui font retour. Plutôt que définir le groupécriture comme un groupe à médiation, appellation qui a pour inconvénient d'objectiver ce qui est avant tout un processus, je dirais que dans le cas qui nous occupe, l'écriture fait médiation par rapport

au groupe et sa dimension potentiellement traumatique et que le groupe fait lui aussi médiation par rapport aux enjeux traumatiques de l'écriture. C'est dans ce balancement rythmique que le processus de symbolisation s'enclenche.

- 19 L'immersion dans un groupe et la mise en commun des pensées réactualisent des angoisses catastrophiques, confrontent à l'indifférenciation. C'est particulièrement vrai dans les commencements et le recours à l'écriture permet de se préserver : on verra alors certains s'isoler dans la copie d'une citation ou dans l'inventaire méticuleux de leur matinée comme pour retenir un monde qui se dérobe. Nadia exprime le péril en un superbe lapsus-calami : « heureux qui comme Ulysse fait un beau voyage ». Lydie exprime la défense à sa manière « écrire c'est une redoute contre les paroles blessantes ». Marc, lui, se cramponne à une rigidité quasi catatonique, sa plume s'enlise, les mots s'agrègent en pâte illisible, puis en appui sur un autre qui lui prête sa plume, il va se lâcher, se confier à la houle portante du groupe, à « l'esprit » du groupe qu'ils sont plusieurs à évoquer et voici comment il exprime le mouvement de vie qui d'abord lui est venu du dehors, puis qu'il intériorise :

« il se fait tard et pourtant
il me faut suivre ma route définie
par le sens du soufflement du vent
et quand il ne se manifeste pas
l'esprit prend le relais ».

- 20 Nadia, d'abord retranchée dans la copie, va un jour se laisser emporter par une proposition de voyage. Elle décrit alors un monde étrange avec des bords nomades et inatteignables, métaphore précaire d'un corps sans limite et cette image lui sera insupportable, elle refusera de lire son texte, affirmera même qu'il n'est pas d'elle. Elle ne pourra se le réapproprier qu'après avoir accepté qu'il soit lu à haute voix par un autre et après que le groupe ait partagé avec elle le flottement qu'il suscite. Un poème écrit quelques temps plus tard est comme une confirmation de l'appui qu'elle a trouvé dans le groupe pour affronter cet inconnu de soi qu'avait fait surgir l'écriture et le reconnaître comme sien...

« du lieu que je viens, les jours sont-ils joie ?
du lieu que je viens, le ciel est-il bleu ?
j'écoute mille larmes tomber
et deviennent lac brillant
où je me vois ».

- 21 Le temps de mise en voix du texte favorise la réappropriation des éléments méconnus de soi qui y sont contenus. La lecture instaure un écart, matérialisé par le déplacement du groupe dans la pièce. Elle fait césure, à la fois séparation avec ce qui a été produit et retrouvaille étrange qui est aussi reconnaissance de l'autre de soi dans le miroir groupal. Cela est particulièrement vrai lorsque celui qui lit n'est pas celui qui a écrit car celui-ci devient médiateur entre l'auteur et son récit. Il donne au texte une autre forme, sonore et rythmique qui atteste que les éléments qu'il contient sont assimilables par tous. Nadia nous en fournit un bel exemple.
- 22 L'atelier tache d'encre a découvert l'importance, pour la fondation de la subjectivité, de la matérialité rythmique de l'écriture et de l'adresse à un autre. Le groupécriture adjoint à l'écriture elle-même les deux autres médiations que sont le groupe d'une part et la lecture à haute voix d'autre part. Le petit groupe permet une diffraction de la figure du destinataire et engage d'autres modalités rythmiques de nature inter subjectives, en sollicitant l'associativité verbale et l'inter-narrativité. Il propose une méthode transitionnalisante qui, par l'alternance de l'indifférenciation et de la différenciation, de la réceptivité et de la mise en forme, de la fermeture et de l'ouverture à l'autre, de l'écriture collective et de l'écriture individuelle, de la lecture silencieuse et de la mise en voix, permet le tissage d'un récit de groupe. C'est à partir de ce récit que certains pourront y aller de leur musique personnelle et accéder à ce « petit bonheur d'écriture » (C. JULIET), qui signe l'appropriation subjective de l'expérience.

BIBLIOGRAPHIE

AULAGNIER, P., (1991), *Un interprète en quête de sens*, Paris Payot.

BON, F., (1993), « Conduire un atelier d'écriture » in *Revue Autrement, L'enfant vers l'art*.

BON, F., (2000), *Tous les mots sont adultes (méthode pour l'atelier d'écriture)*, Paris Fayard.

BRUN, A. (1999), « L'alcoolique travaillé au corps par l'écriture dans un dispositif groupal », *Perspectives Psychiatriques*, 38, n° 5.

BRUN, A. (2002), « Atelier d'écriture et problématique adolescente », *Adolescence*, printemps, Le récit et le lien, T. 20, n° 2, Paris GREUPP.

BRUN, A., et CADOUX, B., (1995), « Quand l'écriture s'en mêle... traces des contre-transferts dans un Atelier d'écriture » In *Objets et contre-transfert*, Arles, Actes du COR.

CADOUX, B., (1991), « Un petit commerce d'écriture », *Psychologie médicale « écriture expression et signe »*, 23.

CADOUX, B., (1996), « Le séjour aux écritures », *Art et Thérapie*, n° 58-59.

CADOUX, B., (1999), « L'atelier d'écriture comme lieu d'émergence du sujet » In *Écritures de la psychose*, Aubier, Paris.

CADOUX, B., (2004), « Le groupécriture : une petite fabrique de subjectivité », *Revue française de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 41, Groupes à médiation en pratiques institutionnelles.

FEDIDA, P., (1978), « L'objet, objet, jeu et enfance », (L'espace psychothérapeutique) in *L'Absence*, Paris, Gallimard.

MALDINEY H. (1993), « De l'objet à l'objet », *Le vouloir dire de Francis Ponge*, Fougères, Encre marine.

REVERBEL, M., (1993), *Je vous écoute écrire*, Chambéry, Comp'Act.

TALPIN, J.M., (2002), « Des fractures du moi au je d'écriture » (écriture, médiation et intégration psychique) » in CHOUVIER B. et al., *Les processus psychiques de la médiation*, Paris Dunod.

TISSERON S. (1995) : « Fonctions du corps et du geste dans le travail de l'écriture », *Revue Génésis*, n° 8, « Psychanalyse », Paris, Jean-Michel Place.

Ouvrages généraux

(1988), *Art et thérapie*, n° 26-27, « Écrire ».

(2001), *Psychologues et psychologies*, n° 162, « Écriture et groupes ».

AUTEUR

Bernard Cadoux

Psychologue clinicien

IDREF : <https://www.idref.fr/074190105>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000379277506>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12711733>