



ARAET

Association Romande Arts Expression et Thérapies

publié en collaboration avec l'APSAT

Art-Thérapie & Sensorialité



Toucher et être touché

Anita Bernunzo
Art-thérapeute, massothérapeute

Les sens priment le Sens

Jean-Pierre Klein
Psychiatre honoraire des Hx,
D^r HDR en psychologie,
directeur de l'Institut national
(français) d'expression, de création,
d'art et thérapie (INECAT).

Une marionnette à son idée

Nicole Luquin
Designer en communication visuelle,
art-thérapeute, CAS en santé mentale
et psychiatrie sociale, thérapeute
par les Jeux de sable
Nathalie Perrin
Éducatrice sociale, diplômée
des Beaux-arts, art-thérapeute

La parole en art-thérapie

Francis Loser
D^r en Sciences de l'éducation,
professeur HES en travail social,
art-thérapeute en pratique privée
(praticien ARAET)

Sens émoussés, sens aiguisé

Martin Matte
MA en philosophie
Animateur d'ateliers d'expression
Educateur social



EDITORIAL

*Faire vivre la vie, toujours passante, toujours mouvante
de l'interface arts, expression et thérapies.*

Il est né d'un besoin de parole.
Bienvenue à l'échange et au partage !

Le Journal rassemble les deux élans de l'interface art et thérapie : le premier mène à la création, le second, à la réflexion.
Si, à l'issue d'un temps relationnel de thérapie, les clients repartent avec leur œuvre, environnée de mots, de rêves et de projets, les art-thérapeutes sont invités à l'écrit. C'est comme un appel à dire, à élucider, à dénouer les lacs et les entrelacs entre œuvres, clients et leur être art-thérapeute.

Il se veut rassembleur : c'est un appel à donner forme à sa propre réflexion et à la destiner à l'autre, qui n'est plus le client, mais le ou la collègue, le ou la paire en interface du penser, du ressentir et du faire.

Le Journal, c'est un vortex de communication, de partage, d'échange : conceptualiser, élucider, réfléchir, « verbaliser », faire œuvre, donner la parole à soi, à l'autre, témoigner de soi, de l'autre, présenter, au sens de porter à la présence...
Le Journal, enfin, accueille le dire et le faire, le savoir et la question, l'être et le devenir. Foin des palabres de savants ! Il appelle au dialogue qui naît en créant.

Martin Matte,
Commission de publication de l'ARAET



La commission de publication

ARAET

Béatrice Andreae

Elisabeth Delhausse

Sophie Kunz

Martin Matte

APSAT

Christine Hof

Isabelle Plomb Gafner

Sommaire



6

Toucher et être touché

Anita Bernunzo

Toucher est un acte d'éveil. Il faut accepter d'être touché pour que s'éveille la puissance thérapeutique de ce sens.

L'auteure décrit comment le simple fait de toucher a débloqué une situation psychique que le dispositif art-thérapeutique ne résolvait pas à lui seul.

Elle appelle à utiliser le toucher dans ses dimensions plurielles.

17

Une marionnette à son idée

Nicole Luquin & Nathalie Perrin

Des marionnettes à créer et des personnes en situation de handicap.

Des personnages s'identifient et des manipulateurs/trices les mettent en scène.

Au travers de la médiation de la marionnette, les auteures nous font sentir l'intimité du lien entre le créant et sa marionnette.



15

Les sens priment le Sens

Jean-Pierre Klein

Le sentir est premier, fugace. C'est un éprouvé et en même temps, il est réflexif. Le corps est la première source de transformation artistique.

Il peut se suffire à l'effet thérapeutique.

L'art-thérapie se pose alors comme une symbolisation accompagnée. L'auteur appelle à se saisir du sentir de la personne en thérapie comme de la première instance à toute tentative artistique et symbolique.

23

La Parole en Art-Thérapie

Francis Loser

Il y a une parole qui libère et une parole qui conclut. Celle qui libère s'active dans tout langage: du corps, des gestes, des mimiques, des pensées sans mots, dans son flux. L'auteur invite à donner à la parole incorporée dans le langage une place encore plus créative. Ainsi, le/la praticien/ne développera une attitude d'étonnement, premier et salutaire.

28

Sens émoussés, sens aiguisé

Martin Matte

Comment ensemer le champ relationnel dans une nouvelle relation thérapeutique?

En exposant l'approche steinerienne des douze sens, l'auteur le repère dans l'exercice du « sens du moi d'autrui ». Il allie le jeu actif constitutif de ce sens à l'étincelle des deux "Je" se rencontrant et à l'expérience de création d'une cliente en EMS psychiatrique, laissant une grande place à la liberté.



TOUCHER ET ÊTRE TOUCHÉ

Anita Bernunzo

Qui suis-je ?

Art-thérapeute formée à l'Institut INECAT de Paris et à L'ATELIER de Genève, j'ai aussi suivi une formation de deux ans à l'approche centrée sur la personne selon Carl Rogers à l'Irfdp de Dijon. En Italie, à Catane, je me suis formée à la naturopathie et la massothérapie.

Je suis un être passionné par la matière humaine, ses infinies nuances, ses possibilités d'expression et de développement.

Artiste peintre, la créativité imprègne ma vie au quotidien ainsi que mon travail.

Depuis 15 ans je voyage à la découverte de moi-même à travers une pratique de yoga de la tradition du shivaïsme cachemirien.



Introduction

Cet article est un extrait réorganisé de mon article-mémoire présenté en septembre 2017 dans le cadre de ma formation de spécialisation à L'ATELIER, Genève.

La patiente qui a inspiré le cas clinique que je vais vous présenter a participé à un atelier à médiation terre pendant un de mes stages pratiques.

Cet atelier s'est déroulé dans le CATTP (centre d'activités thérapeutiques à temps partiel) d'un hôpital psychiatrique pour adultes en France. Dans le protocole de soin de l'hôpital, lorsque les patients ont dépassé la phase aiguë de la maladie, ils participent, sur prescription du psychiatre, à des séances d'art-thérapie. C'est un atelier fermé, avec 6 à 8 participants par séance, où nous travaillons le modelage de l'argile et la mosaïque.

La situation qui m'a interpellée et sur laquelle j'ai eu envie d'écrire parle d'une femme (que j'appellerai Christiane dans cet article), d'un hibou et de son rocher. Mais elle parle surtout du toucher.

Ma réflexion est donc partie du toucher corporel dans l'expression à travers le modelage, puis s'est élargie à l'être touché émotionnellement et aux différentes formes de toucher dans le monde artistique.

Je me suis demandée : est-ce qu'il y a de l'art sans toucher ? Dans l'art, toutes formes d'arts, de quoi s'agit-il sinon que de toucher ?

*Accepter de toucher l'autre ...
C'est la seule solution à la violence.*

*Toucher.
Je vais t'apprendre à toucher.
(Odier, D 1996)*

Christiane

Quand elle a rouvert les yeux, après 2 ou 3 minutes d'observation, elle a dit d'une voix frêle : « On dirait un oiseau... » et après « comme... un hibou ».

Christiane avait les yeux fermés, à mon invitation. Ses mouvements étaient lents et doux, le morceau de terre entre ses mains changeait de forme petit à petit. De temps en temps elle ouvrait les yeux et regardait la terre, puis cherchait mon regard : des va-et-vient se répétaient entre nos yeux, la terre, et encore nos yeux. J'étais bien là, présente, avec elle et ce morceau d'argile qui « n'avait l'air de rien » comme elle le disait. Je ne faisais aucun commentaire, j'étais là. Je l'ai invitée à continuer, continuer à toucher, à ne pas s'inquiéter si cela n'avait l'air de rien, de lui rappeler le moment partagé la semaine précédente, quand j'avais touché ses mains. Elle semblait être rassurée par mon regard bienveillant, par ma présence. Elle a fermé à nouveau les yeux et a repris son modelage.

Quand elle les a réouverts, après 2 ou 3 minutes d'observation, elle a dit timidement : « On dirait un oiseau... » et après « comme... un hibou. »

À ce moment-là ses yeux se sont ouverts tout grand et j'ai vu comme une lumière nouvelle dans son regard qui a paru s'animer d'un coup. Je n'avais jamais vu cette femme si concentrée sur quelque chose.

Christiane était là, avec son hibou. Elle le scrutait avec attention, et avec lenteur elle cherchait le contact rassurant de mes yeux. Elle a accepté l'invitation à aider le hibou à mieux se définir. Elle y a ajouté, après les avoir nommées sans aucune suggestion de ma part, les ailes, qu'elle définit avec soin en traçant les plumes avec un outil pointu, les yeux, le bec... Elle manifestait une curiosité nouvelle, de l'initiative, et donna corps à cet oiseau, le rendant plus « vivant. ».

C'est là que j'ai eu le sentiment de voir Christiane entrer, pour la première fois, après plusieurs séances, dans un réel processus de création. Elle était emportée par l'aventure créative. A ce moment-là, elle n'avait plus l'air de « subir » (comme dans les séances précédentes) cet atelier, ni moi, ni l'infirmière, ni la terre... Elle était sujet, elle décidait, elle voulait voir mieux son hibou. Son hibou était au centre de son attention.

De l'autre côté de son morceau de terre, il restait quelque chose d'indéfinissable, et nous l'avons regardé longuement ensemble,

toujours avec le va-et-vient de ses yeux, la terre, mes yeux.

Je lui ai demandé de prendre le temps de voir à quoi ça lui faisait penser, et, si des idées venaient, d'essayer de les nommer.

Alors, cherchant un mot après l'autre Christiane a dit: « On dirait ... c'est comme une pierre, comme un rocher... le hibou est accroché à ce rocher... pour tenir... »

J'étais touchée par ses mots, par ce petit oiseau qui essayait de tenir, accroché à un rocher.



Je peux vous toucher ?

Provoquer les mouvements expressifs du corps et s'efforcer de les prendre dans les filets de la représentation, c'est exactement ce que partagent les psychothérapeutes et les artistes.
(Broustra, 2004)

Je vais proposer une lecture du cas de Christiane et du chemin que nous avons parcouru ensemble jusqu'au moment où le hibou a été nommé ainsi que le rocher.

Le premier jour où Christiane arriva à l'atelier c'est son mari qui l'accompagnait. Dans ses mains il y avait la prescription médicale qui lui « imposait » des séances d'art-thérapie et qu'elle a donnée à l'infirmière. De cette patiente je ne connaissais pas beaucoup, à part l'information qu'elle avait été hospitalisée suite à sa deuxième tentative de suicide.

J'observai Christiane : elle devait avoir environ 50 ans, elle était plutôt petite et assez mince, cheveux coupés au carré, bien coiffée, bien habillée.

Elle était lourdement appuyée au dossier de sa chaise, son regard était en bas ou loin, ailleurs. Quand l'infirmière lui offrit un morceau de terre j'ai eu l'impression qu'elle n'avait pas de force dans les mains, qu'elle avait du mal à toucher la terre, comme semble-t-il, elle a du mal à tout faire, à être là. Elle ne montrait aucune expression sur son visage, n'entrait pas en contact avec les autres participants. Elle regardait souvent sa montre comme si elle contrôlait le temps, son regard semblait vide et elle ne parlait pas, sauf pour répondre à une question : elle était là sans être vraiment là.

A la question : comment allez-vous ?

Elle répondit : j'ai eu une déprime.

Cinq séances se sont déroulées sans phénomènes particuliers à part le fait que Christiane n'arrivait jamais à aboutir à quelque chose et quand le temps était écoulé elle demandait que son morceau soit remis dans le bac à terre. L'infirmière était très attentive à elle, et à la sixième séance, à sa demande, j'allai m'asseoir à ses côtés. Je pris un morceau de terre de la même grandeur que le sien et je commençai à le rouler entre mes mains, je fermai les yeux et commençai à décrire ce que je sentais : la température de la terre qui chauffe doucement, ses reliefs, comment elle devient lisse. Je décrivis tout ce que la terre me communiquait. Christiane me regardait tout en essayant de faire des mouvements avec ses mains. Mais je voyais qu'elle n'arrivait pas à laisser une trace, à modifier de manière visible son morceau de terre. Entre-temps ma terre était devenue une boule, et j'avais enfoncé mon pouce pour faire un trou. « Un trou peut être le début d'un pot », dis-je en souriant.

Christiane regardait son morceau et essayait de faire un trou : elle n'y arrivait pas, seule une trace d'ongle de son pouce était visible.

C'est à ce moment-là que je lui ai demandé : "Je peux vous toucher ?"

Elle a dit oui.

J'ai pris alors sa main droite entre mes mains, et très lentement, les yeux fermés, j'ai commencé à toucher sa main. J'étais à l'écoute de sa main, centimètre par centimètre. A voix basse, m'adressant à elle seule, j'ai décrit la sensation de la peau que je touchais et qui me touchait, sa texture, sa souplesse, sa température. Je lui demandai, si elle le pouvait, de fermer les yeux et d'observer à l'intérieur d'elle-même, ses sensations. Elle ferma les

yeux, et tout en continuant avec un toucher fluide sans interruption, je lui dis qu'on pouvait aussi toucher la terre avec ce toucher-là.

Nous avons ouvert les yeux et j'ai fait une pression avec mon pouce sur la paume de sa main qu'elle était en train de regarder. J'ai quitté progressivement sa main et nous sommes allées reprendre chacune son morceau de terre. Christiane a alors enfoncé son pouce dans la terre : il y avait un trou, une trace, profonde, visible. Elle m'a regardée avec stupeur et je lui ai souri. Nous sommes restées ensemble un long moment à regarder ce trou accompli en silence. Elle avait réussi à imprimer sa trace.

L'accompagnement en art-thérapie c'est accompagner les gens à découvrir le commencement, et pour nous c'est de découvrir la beauté de ce commencement de personnes accompagnées. (Naum, 2011)



Toucher

Le toucher est notre premier langage, il commence dans la vie intra-utérine. Il est en lien avec l'organe peau, le plus étendu du corps, notre « enveloppe-frontière » entre soi et l'autre, soi et le monde.

Le Moi-Peau (Anzieu, 1995) est un concept-clé développé par Didier Anzieu : le nourrisson pour survivre ne peut s'appuyer, pour ses ressources propres, que sur les sensations qu'il ressent à la surface de sa peau. Durant les premières semaines de la vie après la naissance, c'est toujours le corps de la mère et les interactions qu'elle a avec son bébé qui vont

étayer, soutenir l'adulte en devenir en lui servant d'appui extérieur. Ces interactions se font par les peaux respectives et par l'enveloppe olfactive et sonore. Au cours de l'enfance, les structures psychiques se développent, permettant au Moi de se former. Cette construction progressive se fonde sur les expériences sensibles passées, notamment les perceptions et sensations épidermiques partagées entre le bébé et sa mère. Le nourrisson ne sent pas ses limites, et ne possède donc pas l'idée de l'espace, des objets, des autres. Les premières informations qui lui viennent du toucher introduisent la notion de frontières. En touchant, il sent qu'il est celui qui touche et, de façon complémentaire aussi celui qui est touché. Le tactile fournit ainsi une perception « externe » (ceci n'est pas moi) et une perception interne (dans le contact je sens que j'existe, j'existe parce que je touche).

L'absence de contact pendant les huit premiers mois de la vie, lorsque le système nerveux est le plus réceptif et où les autres modalités sensorielles sont encore insuffisamment développées, peut provoquer l'irréparable.

Le toucher est le sens qui relie, celui dont on ne peut faire l'impasse lorsqu'on interagit avec l'autre. Il suppose qu'une distance soit franchie pour atteindre cet autre. Cette distance est alors un espace qui peut devenir un toucher juste, nourrissant, guérisseur mais aussi un toucher carencé ou d'abus. Dans le cas de Christiane cette distance franchie devient un espace du possible, espace qui favorise le processus d'individuation.

Une main posée avec justesse sur un bras peut être contenante, apaiser une tension, créer un espace de réconfort. Une main intrusive, mue par une personne non présente à l'autre peut provoquer une tension chez un individu, un déséquilibre, induisant le danger et la peur.

Qui est-ce qui touche quoi ?

Le toucher ne se limite pas à l'approche matérielle de la sensation. Dans le langage courant, le mot toucher révèle d'autres dimensions et donc un contenu bien différent.

Ne dit-on pas, cette musique, ce livre, ce film ou votre attention m'a touché ? Dans ce cas, de quel toucher s'agit-il ? Quelle est cette dimension du toucher qui ne concerne pas la surface du corps mais qui implique tous les sens ? C'est le toucher intérieur ; celui du cœur de l'être, relié à la profondeur des sens et des sensations. Paradoxalement, ce toucher n'est

pas tactile ; mais il est perceptible de manière vibratoire.

Ce "vibratoire", tout le monde en fait l'expérience, avec plus ou moins de conscience et de manière subjective. Il s'exprime par le fait que personne n'est attiré par la même chose, ni ne réagit pareil, personne n'est touché par la même chose ni de la même façon. C'est une sensation physique, émotionnelle, personnelle. Le toucher se définit alors comme la rencontre de deux informations, celle de l'impulsion intérieure de l'individu en contact avec toute autre donnée le concernant. Cette rencontre produit un mouvement vibratoire qui révèle l'individualité. Cette définition du toucher englobe à la fois les informations de l'intérieur et de l'extérieur du corps : je peux être touché par la joie, la grâce ou une vérité intérieure. Ce concept du toucher et de son effet vibratoire prend en compte la réalité matérielle et immatérielle de la personne. La vibration est d'ailleurs faite d'ondes et de particules, espace de rencontre de la matière et de la non-matière.

Le toucher dans la médecine traditionnelle orientale

Le thème du toucher a une place très importante dans ma vie, et je me suis intéressée à connaître sa dimension dans la culture occidentale mais aussi dans des cultures plus lointaines.

Selon une vision du corps typiquement occidentale et exclusivement anatomique et physiologique le toucher fait partie des cinq sens, sens qui correspondent à des fonctions organiques du corps : celui-ci est contenu et limité par la peau. Selon les traditions chinoises et indiennes, par exemple, les limites du corps dépassent largement les frontières physiques. Dans les Veda (textes sacrés indiens), par exemple, il existe plusieurs corps subtils qui doublent notre corps physique et font lien entre celui-ci et le cosmos. Le corps est donc lié au concept d'énergie, qui circule entre centres et canaux énergétiques subtils, appelés nadis dans l'ayurveda et méridiens chez les Chinois. La personne est composée du corps, du mental, et de l'esprit.

Les mamans indiennes massent leur bébé tous les jours et disent que c'est pour « le finir », car un nouveau-né n'est pas fini. Nous savons aujourd'hui, grâce aux études sur le développement du psychisme de l'enfant, combien ces mots sont vrais. Dans le monde animal les mammifères lèchent aussi leurs petits !

Les médecines chinoise et ayurvédique utilisent le toucher pour soigner, aussi bien le corps grossier que les corps subtils. Cela permet de comprendre que certains soins peuvent se faire même à distance, avec un toucher physique ou sans toucher (le reiki par exemple).

Il y a eu un temps où l'importance du toucher était partie intégrante des soins en Occident aussi. Avant le Moyen-Age et l'obscurantisme religieux nous avons aussi une médecine traditionnelle et populaire. Celles qu'on a nommées « sorcières » à cette époque étaient des herboristes et des masseuses. Cette médecine populaire s'est perdue mais survit parfois dans nos campagnes où il y a encore quelques guérisseurs et magnétiseurs qui utilisent le savoir subtil des mains.

Cette subtilité du toucher se répand en nous à la manière des ondes, par un phénomène de résonance, par des vibrations qui nous traversent de toute part.

Pendant ma formation de praticienne en reiki, j'ai pour la première fois expérimenté la sensation d'être touchée bien avant que les mains du thérapeute arrivent sur mon corps. Selon la personne de laquelle je recevais un traitement je pouvais sentir « être touchée » à 15, 30, 80 cm du corps.

Combien d'entre nous, dans la vie de tous les jours, ont senti un regard dans la rue, par exemple ? Un toucher si fort qu'il nous pousse à nous retourner pour regarder ? Pourtant personne n'est en train de nous toucher, juste de nous regarder !

Être touché ça veut dire sentir, et sentir ça veut dire avoir des émotions. Où se trouvent les émotions ? Les émotions se trouvent dans le corps : la joie, la peur, la colère. Elles ne se baladent pas hors de nous, elles sont bien « en nous », dans ce corps-ci. Seul un corps mort est un corps sans émotions, que rien ne peut toucher.

Quand une émotion est là nous disons : " J'ai la chair de poule, la boule au ventre, le souffle coupé...,etc." C'est avec des sensations physiques que nous décrivons l'effet de nos émotions.

Cela nous ramène au corps, et toujours au corps.

D'ailleurs, le début d'une séance d'art-thérapie commence toujours par ce qu'on appelle « échauffement », et qu'est-ce que cet échauffement si ce n'est un retour au corps, un retour aux sensations corporelles, sensations corporelles qui seront source et matériel

pour la réalisation de créations sur lesquelles elles seront projetées et symbolisées. Les séances avec Christiane commençaient avec un échauffement qui favorisait la prise de conscience de son propre corps : exercices de respiration abdominale, travail sur les points d'appui du corps et les micro-mouvements qui permettent de sentir les articulations et les différentes parties du corps. Cela permettait un certain ancrage, une préparation au travail avec la terre.

Toucher : Pourquoi ? Pour qui ?

Depuis 18 ans je travaille en tant que praticienne et formatrice en massages traditionnels et praticienne reiki.

J'ai beaucoup pratiqué le massage ayurvédique, chinois, thaïlandais, et bien évidemment j'ai touché des centaines de corps différents, dans des circonstances et situations différentes. Cela m'a donné la possibilité d'être particulièrement à l'aise dans le toucher, de le considérer comme une manière assez naturelle d'être en relation à l'autre.

Parallèlement, sur le plan personnel, je pratique depuis 15 ans, le « yoga du toucher ». Ce yoga est un travail de recherche personnelle qui n'est absolument pas une énième technique de modelage du corps, mais une sorte de massage qui, au fond, est une pratique de la présence, de l'écoute et de l'émerveillement à la découverte de l'autre. Dans cette forme de méditation à deux on essaye de réunir cette triade « corps, mental, esprit ». Pour y arriver un profond travail sur soi-même est nécessaire, une courageuse investigation sur son propre fonctionnement, pour offrir un véritable moment de présence globale à l'autre et à soi, de corps à corps. Ce massage est un seul et unique mouvement doux et ininterrompu, dans la fluidité du geste et du souffle, sans intention : une expérience qui touche l'autre en profondeur et lui permet, dans quelque moment de grâce, de retrouver le contact avec soi-même, avec son intégrité, son lien avec la totalité.

Dans le shivaïsme du Kashmir, le Chan et le bouddhisme chinois existe l'idée que le corps est la totalité.

Cette sensation peut émerger durant la méditation ou le massage.

Mais pour cela il doit y avoir apaisement total du mental et surtout pas la moindre projection. (Odier, 2004)

Vous allez me demander pourquoi je parle de tout ça ici, du moment qu'il s'agit d'un article d'art-thérapie ?

Eh bien, je pense que chaque thérapeute amène toujours son bagage créatif personnel ainsi que ses particularités : **c'est mon vécu spécifique qui m'a donné l'aisance de prendre la main d'une patiente en toute conscience et de lui transmettre « de corps à corps » une information que les mots n'arrivent pas à faire passer.**

Laura Perls, co-fondatrice de la gestalt thérapie, affirme : *J'utilise toutes sortes de contacts physiques si je pense que cela peut faciliter un pas chez le patient dans son awareness (conscience) de la situation présente... et encore... Il semble y avoir une grande divergence d'opinions et beaucoup d'anxiété au sujet de l'acceptabilité du contact physique en thérapie.* (Ginger, 2009)

Dans notre société industrialisée nous sommes tous constamment en « contact » avec notre culture qui est essentiellement audiovisuelle. Toutes sortes de choses nous touchent sans arrêt, au bureau et chez nous : images, sons, parfums... En même temps il existe un tabou du véritable toucher entre les êtres humains : le toucher est réservé à l'intimité et plus spécifiquement au domaine de la sexualité. Dans le milieu médical les soignants apprennent souvent un toucher professionnel, efficace et peu impliqué, sans affectivité et donc, en général, superficiel.

A cause du manque de temps et de la surcharge de travail, les soignants sont le plus souvent dans leur tête plus que dans leur corps. Leurs conditions de travail leur rendent parfois difficile d'être dans un état de présence. Pour être présent à l'autre il faut être présent à soi-même, et c'est rare de voir un soignant qui peut toucher son patient en étant à l'écoute à la fois de lui-même et de l'autre.

Mais qu'est-ce être présent ?

La présence et l'intuition

Comment savoir quand un mouvement, une action est juste ? Cette justesse est parfois une dérogation, une exception au cadre général : la question de l'exception nous interpelle parfois en tant que thérapeutes.

Jacques Stitelmann, dans un article paru dans un Journal ARAET, dit : *"J'avais le sentiment de prendre un risque mais d'être dans le juste*

d'une relation qui nécessitait une certaine implication... Je me sentais dans le juste rythme, dans la juste tonalité émotionnelle avec elle." (Stitelmann, 2006)

En touchant Christiane je me suis impliquée différemment, j'ai pris un risque.

La toucher n'a pas été seulement un geste de mes mains mais un investissement de tout mon être pour essayer de remettre du mouvement là où il n'y en avait plus, ou presque plus. Quelque part ça a été mon propre acte créatif, puisé à l'intérieur de moi, dans mes ressources.

Cela ne veut pas dire que j'affirme que l'art-thérapie doit toujours passer par le toucher-contact ! Mais j'essaie de regarder le processus de création et la relation thérapeutique et analyser les apports qui concernent notre propre créativité et nos caractéristiques personnelles et qui, à mon avis, peuvent être une richesse.

Il ne s'agit plus seulement de parler du corps, mais bien de parler avec son corps, par son corps, de « corps-à-corps »... Bien entendu, un tel contact plus proche implique une confiance mutuelle et un contrôle déontologique strict. En pratique, il demeure exceptionnel en thérapie individuelle - où les risques d'ambiguïté existent : en revanche il est plus courant en situation de groupe. (Ginger, 2009)

J'essaie de comprendre exactement en quoi cette intervention directe, et quelque part risquée, ce corps-à-corps, a pu faciliter Christiane dans sa démarche créative. Est-ce que mon contact lui a rappelé un contact possible avec le monde ? Ce toucher qui « transmet » l'information a-t-il permis une nouvelle confiance ? A-t-il créé un espace nouveau pour que d'autres choses émergent ? Est-ce que ce mouvement de « corps-à-corps » a permis la création d'un espace potentiel, cet espace dont parle Winnicott ?

Pour Winnicott il convient, pour que la cure soit possible, de créer un sentiment de confiance qui permette la mise en place de cet espace potentiel. Lorsque celui-ci est instauré, l'analyste ne doit pas y injecter ses propres productions par des interprétations intempestives, mais doit laisser son patient faire ses expériences et parvenir par ses propres moyens à ce qui aurait été une interprétation du psychanalyste. (Bailly, 2001)

Dans cette expérience d'accompagnement, à un moment j'ai eu l'intuition de toucher Christiane.

Mais peut-on se fier à son intuition ? Qu'est-ce que l'intuition et d'où vient-elle ?

L'intuition émerge de la présence, c'est grâce à un état de présence que certaines informations arrivent directement au corps et je ne trouve pas exactement les mots pour décrire cette sensation qui nous fait faire une chose de manière précise à un moment précis.

J'ai comme le sentiment que quand je suis présente je suis dans un état de grande vibration qui entre en résonance avec l'extérieur, avec l'autre, rendant les distances moins épaisses, comme si quelque chose à l'intérieur de moi permettait plus facilement au courant des informations de passer.

Comme le décrit Geneviève Odier dans son livre sur Carl Rogers :

"Le thérapeute, unifié, élargit le champ de sa réceptivité et se laisse pénétrer par une conscience intuitive. Rogers parle de la qualité de présence comme de quelque chose d'indéfinissable, que d'ailleurs il ne nomme pas, parce que, comme il le souligne, cela touche à l'inconnu." (Odier, 2012)

Willi Roes, psychothérapeute formé selon l'Approche Centrée sur la Personne (ACP) de Carl R. Rogers, est en train de développer une forme de thérapie qui relie le toucher et l'expression verbale. Cette méthode s'appelle ECV (Ecoute Corporelle et Verbale) et c'est un travail de psychothérapie corporelle qui permet au toucher d'approfondir la relation thérapeutique. Il s'agit d'un travail de présence à soi et à l'autre qui peut utiliser le contact pour permettre au patient d'entrer plus en profondeur à l'écoute de ses émotions là où elles se manifestent : le corps. Le thérapeute, sans intention et sans directivité, entre en résonance avec le corps du patient pour l'aider à être le plus possible proche de soi et permettre une actualisation de la personne. Pour cela il doit être lui-même en contact avec son propre corps.

Un article écrit par Madeleine Sarrouy-Girard, art-thérapeute et pédopsychiatre, m'a beaucoup touchée: elle décrit que pour permettre l'émergence créatrice d'une de ses patientes elle a dû utiliser son propre corps comme «contenant». La patiente devait appuyer son dos contre la poitrine de la thérapeute pour pouvoir tracer sur la surface de création. C'est seulement après un certain temps que cette patiente a pu se détacher du support physique

de sa thérapeute et développer son propre support d'organisation interne (Sarrouy-Girard, 2003). Je me suis entièrement sentie en résonance avec son travail et l'accompagnement atypique du cas clinique en question. Encore sur la présence et le toucher Christophe De Vareilles, formateur de l'école d'art-thérapie INECAT de Paris, écrit : *"Être présent c'est aussi rendre présent"*. (De Vareilles, 2003)

Ça a été important pour moi de trouver des références d'un travail sur le toucher corporel en art-thérapie par d'autres intervenants: j'ai pu réfléchir, en lisant leurs écrits, sur la manière dont ils ont suivi leurs intuitions.

Avec Christiane j'étais présente et en résonance avec ce qu'elle me renvoyait. J'ai fait confiance à mon intuition qui m'a amenée à créer une sorte de pont de communication non verbale à travers le toucher. A ce moment, la main de Christiane était comme un médium : je pouvais lui décrire alors toutes les sensations que me renvoyait ce toucher et que, peut-être, elle ne pouvait pas nommer, car coupée de ses sensations.

Je me suis laissé toucher par Christiane d'abord. En étant présente à elle et, en la touchant, je l'ai sentie présente à elle-même.

La médiation terre

Mon intuition de toucher la patiente a sans doute été facilitée par le fait qu'on était dans un atelier à médiation terre, et que le toucher est central dans un travail avec ce médium.

L'argile est un matériau qui permet de nombreuses possibilités expressives. La personne frappe, coupe, lisse l'argile, et chaque mouvement, action, peut provoquer des sensations qui vont du plaisir au dégoût et qui peuvent susciter des images ou convoquer des scènes. Regarder quelqu'un travailler un morceau de terre nous montre beaucoup de son état émotionnel : la terre réagit immédiatement au toucher de la personne de façon visible.

A la différence du dessin, du collage, le modelage de l'argile engage le corps de manière directe : c'est un « corps-à-corps » avec la matière. Un bloc d'argile posé sur une table oblige la personne à se déplacer, parfois à se mettre debout pour regarder son travail sous toutes ses facettes.

Christiane ne pouvait pas faire tout cela, elle touchait la terre du bout des doigts. La terre ne pouvait pas être un médium pour elle au début.

Le fait d'avoir touché sa main et de l'avoir utili-

sée comme médium a peut-être reconnecté Christiane à ses sensations, à son corps.

Quand Christiane a enfin pu utiliser la terre comme un moyen d'expression, elle a pu en voir une représentation, une forme, et cette forme l'a renvoyée à elle-même. Et cette forme qui est sortie de ce « corps-à-corps » enfin possible, l'a touchée. Pour un moment Christiane a été reconnectée à son corps et à ses émotions. Toutes ces actions ont favorisé chez elle une plus grande expression corporelle et un certain relâchement émotionnel : son visage était plus ouvert et il y avait plus de mouvement, elle allait chercher les outils pour le modelage, son corps était plus investi.

Cette possibilité offerte par le modelage de réveiller des émotions et des souvenirs en fait une sorte d'expérience cathartique qui amène vers des mouvements parfois destructeurs mais aussi unificateurs, à la condition que l'art-thérapeute soit suffisamment présent pour accompagner ces résurgences affectives. Le geste du patient-modeleur peut alors devenir signifiant et faire émerger différentes représentations. (Dubois, 2017)

Je voudrais aussi aborder la terre comme médium malléable parce que pour moi ça a été un sujet de réflexion pendant l'écriture de cet article par rapport à ma position d'accompagnante.

Nous devons à Marion Milner (Milner, 1979), psychanalyste et disciple de Mélanie Klein, l'invention du concept de médium malléable (en référence à l'utilisation de la pâte à modeler dans les thérapies par le jeu).

Ce concept de médium malléable a été ensuite développé par René Roussillon. Il théorisa les cinq caractéristiques du médium malléable :

- a. Indestructibilité
- b. Extrême sensibilité
- c. Indéfinie transformation
- d. Inconditionnelle disponibilité
- e. Animation propre.

Ces cinq caractéristiques doivent être présentes et sont toutes interdépendantes. Alors l'objet externe (le jeu, la pâte à modeler, la mère...) est un médium malléable.

René Roussillon théorise sur l'environnement primaire que devrait rencontrer l'enfant pour pouvoir construire sa pensée, pour se construire un dedans et un dehors, apprendre à patienter, à décaler, à se différencier de l'autre, à se représenter les choses, à accéder à la symbolisation et à

l'activité représentative. Quand les réponses de l'environnement primaire s'éloignent trop des messages que l'enfant adresse, ses préconceptions, ses potentiels et ses compétences non reconnus, ne pouvant se développer, deviennent une source de souffrance psychique assez centrale dans les diverses formes de pathologies psychiques. René Roussillon affirme que l'environnement doit agir comme « médium malléable » afin d'aider la création ou le développement de l'appareil psychique de l'enfant. Lorsqu'il a présenté son modèle de médium malléable, il a comparé l'activité symbolisant le parent (qui aide l'enfant à construire sa capacité à penser) à la pâte à modeler qui rassemble la totalité des qualités qu'un parent devrait avoir pour permettre le développement optimal de la vie psychique de l'enfant.

Le concept de médium malléable renvoie également aux théories de Winnicott et à la « mère suffisamment bonne » : savoir s'offrir au sujet comme séparable et malléable afin de l'aider à établir progressivement, au travers d'expériences successives et ménagées de fusion et de dé-fusion, l'écart interpersonnel et intersubjectif qui lui est nécessaire pour devenir une personne. (Winnicott, 2006)

La personne qui s'adresse à un art-thérapeute est une personne en souffrance. Cette souffrance a pour origine souvent la petite enfance, ou encore avant la naissance.

Comment traiter la matière psychique souffrante, cet ensemble objectif et subjectif du vécu de la personne, de sa complexité, en particulier dans les expériences traumatisantes de la première enfance ? Comment permettre une élaboration des traumatismes quand l'immaturation de l'enfant n'a pas permis une synthèse du vécu ?

La thérapie à médiation favorise l'externalisation de cette matière psychique souffrante pour la transférer, la traiter, la travailler : lui permettre de prendre forme, de devenir une forme. L'art-thérapie accompagne l'émergence et le développement des formes.

Avec Christiane n'étais-je pas moi-même médium malléable par mon attitude ? Transformable, disponible dans ma réceptivité tout en restant moi-même permanente et indestructible, étant présente et pleinement connectée à moi-même et créant une ouverture qui a pu donner une sensation de souffle à Christiane ?

Sa main n'était-elle pas aussi une forme de

médium malléable ? Souple, sensible, innervée, qui reprend sa forme, disponible car offerte, indestructible et ouverte car ça l'a réveillée et lui a donné une sensation de vie ? Christiane a pu donc réaliser une forme grâce à l'utilisation de ces différents médiums malléables.

Conclusion

En pensant à toutes les différentes thérapies au fil du temps, les recherches, les découvertes, s'est formé en moi une image qui me fait penser au tissage.

Des fils différents, des couleurs différentes qui donnent un tissu toujours en transformation avec ses variations chromatiques.

Dans tout cet entrecroisement de fils j'ai essayé de trouver une trame et de la suivre pendant ma recherche et l'écriture de cet article. Cette trame commence avec Christiane et ce moment-là où j'ai touché sa main.

Je l'ai touchée car je me suis faite « médium malléable » en me modifiant selon cette situation, cette personne. L'intuition est alors surgie d'un état de présence, à moi, à l'autre. Issu de cet état de présence, le geste a alors été juste, adéquat, facilitateur. Cette justesse vient aussi du fait que je me sentais à l'aise soit avec le matériau, soit avec mon corps. Le geste, habité et vivant, a été déclencheur de créativité pour Christiane.

Dans ce tissage de thérapies que j' imagine coloré et assez varié, chaque art-thérapeute va créer son propre style.

Imaginant de prendre part à ce tissage je sais que je dois développer ma propre créativité tout au long de ma vie : c'est la chose qui me permettra de rester authentiquement vivante. En continuant à me nourrir, à m'enrichir des apports avec mes pairs, de mon expérience et du travail incessant à ma propre actualisation je sens que je pourrai agir comme médium malléable pour chaque patient et que la richesse de chaque expérience me permettra d'affiner de plus en plus mon intuition.

Christiane avait dans sa vie perdu toute créativité. Enfermée en elle-même elle ne croyait plus en sa capacité de laisser une trace d'elle dans ce monde. Son hibou, sa propre création, lui a révélé sa capacité créative et, pour un moment, elle a été vivante, incarnée, présente à elle-même et aux autres.

Il est clair, me semble-t-il, que la personne engagée dans le processus que j'ai qualifié de « vie pleine » est quelqu'un de créatif. Ouverte et sensible à son propre univers, confiante en sa capacité de nouer de nouvelles relations avec son environnement, elle est créative dans ses actes comme dans sa vie.

(Rogers, 2001)

Bibliographie

- Anzieu D., 1995, *Le Moi-Peau*, Paris, Ed. Dunod.
- Bailly R., 2001-3, *Le jeu dans l'œuvre de D. W. Winnicott*, Editions Cairn.
- Broustra J., 2004, *Abécédaire de l'Expression*, Ramonville Saint-Agne, Ed. Erès.
- Brun A., Roussillon R., 2012, *Les médiations thérapeutiques*, Toulouse, Ed. Erès.
- Dikann A., 2015, *L'art-thérapie pour les nuls*, Paris, Ed. First.
- Ginger S., 2009, *La Gestalt, L'art du contact*, Paris, Ed. Marabout.
- Klein J.-P., 2002, *Penser l'art-thérapie*, Paris, Ed. PUF.
- Klein J.-P., 2014, *Initiation à l'art thérapie*, Paris, Ed. Marabout.
- Odier D., 1996, *Tantra*, Paris, Ed. Jean- Claude Lattès.
- Odier G., 2012, *Carl Rogers - Être vraiment soi-même*, Ed. Eyrolles.
- Prinzhorn H., 1984, *Expression de la folie*, Paris, Ed. Gallimard.
- De Vareilles C., 2002, " Résistance ou miroir?", *Revue Art et Thérapie*, n°82/83, Paris.
- Rogers C. R., 2001, *L'approche centrée sur la personne*, Lausanne, Ed. Randin.
- Rogers C. R., 2005, *Le développement de la personne*, Paris, InterEditions.
- Roussillon R., 2013, *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Stitelmann J., 2015, *Formes et modalités*, Genève, Ed. du rebond.
- Stitelmann J., 2006, « Quand s'ouvre le temps », *Journal ARAET, Association Romande Art et Thérapie*, p. 38.
- Winnicott D. W., 1975, *Jeu et réalité*, Paris, Ed. Gallimard.
- Winnicott D. W., 2006, *La mère suffisamment bonne*, Paris, Ed. Payot.

LES SENS PRIMENT LE SENS

Jean-Pierre Klein

Résumé : Le sentir est l'impression par le moyen des sens. C'est sur son surgissement que l'art-thérapeute s'appuie pour le transmuter en expression et, d'expression en impression, passer du sentir à l'œuvrer, et mener la personne jusqu'à une création comme processus de transformation d'elle-même qui y symbolise ses tourments sans forcément en prendre conscience. L'art-thérapie est une symbolisation accompagnée.

Jean-Pierre Klein, psychiatre honoraire des Hx, Dr HDR en psychologie, directeur de l'Institut national (français) d'expression, de création, d'art et thérapie (INECAT), établissement privé d'enseignement supérieur qui délivre des titres professionnels officiels de médiateur artistique et d'art-thérapeute (niveau VI, pays de la CCE), auteur notamment de *Initiation à l'art-thérapie* (Marabout).

klein.jpkev@gmailcom www.inecat.org

<https://www.facebook.com/Inecat-1880624175490362/>

Le dénominateur commun de toute sensorialité est le sentir. Mais qu'est-ce que le sentir ? Recevoir une impression par le moyen des sens.

Il apparaît inopinément et se situe au niveau d'une pure phénoménalité. Il se distingue du percevoir qui suppose une intentionnalité, même minime. Sentir n'est pas connaître, c'est un éprouvé de la personne dans sa réception du monde, à la fois dans le monde et avec le monde, bien plus que devant un monde qu'elle objectiverait. Il est lié à l'instant, souvent fugace.

Le sentir est réflexif. Tal Coat disait :

"Je sens mon corps en train de sentir mon corps sentant". (Tal Coat, 2017)

L'art-thérapeute propose un cadre : échauffements divers, suivis d'exercices. Il accueille le sentir qui retient la personne gravement, dans une sorte de suspension attentive du corps et de la respiration. -- On comprend alors que quelque chose d'intime est touché, sans qu'on sache forcément quoi.

L'art-thérapeute qui perçoit, en empathie, cette infime sensation qui saisit la personne, va la pousser à s'en saisir. Rappelons-nous que le saisissement (Anzieu, 1981) est le premier temps de la création. L'art-thérapie incite à prolonger ce mouvement dont la personne va devenir l'auteur en l'extériorisant dans une matière devenue matériau : peinture, argile, sons, mots, gestes ...

Le sentir est la subjectivité des sens, tant les cinq sens que la sensibilité. L'accompagnement permet d'amorcer un sens, cette fois, dans son acception de sens-direction (Straus, 1935) qui ouvre un devenir et augure une temporalité, celle d'une œuvre en train de se faire.

C'est ensuite un aller-retour entre le sentir et le travail secondaire qui s'effectue à partir de lui, suivi du ressentir devant une expression, elle-même source d'impressions qui réactivent l'expression accompagnée jusqu'à création forte.

Remarquons que parler de sens ne conduit pas forcément à débusquer les significations qui ne sont pas recherchées systématiquement, mais peuvent s'imposer dans une sorte de *surprise de conscience qui peut être de l'ordre d'une création poétique qui illumine tout le paysage comme un éclair d'orage sec nocturne permet d'éclairer ce qu'on n'avait fait qu'entrapercevoir.* (Klein, 2012 : 251)

La prise de conscience est toujours de surcroît, non indispensable, car ce qui compte est ce processus de création qui, si elle s'exerce sur un ressenti profond, touche justement des profondeurs qui s'y figurent allusivement. L'important est de symboliser, sans toujours savoir ce que les symbolisations symbolisent. Cette faculté de symboliser est *inhérente à la condition humaine.* (Benveniste, 1966 : 26)

L'art-thérapie est une symbolisation accompagnée.

Elle instaure le corps comme première instance : corps sentant, éprouvant, présence charnelle sensible, point de départ d'une énergie créatrice qui peu à peu va aboutir à une création comme processus de transformation de la personne.

Décrypter les significations sous-jacentes est dévoiler ce qui est déjà là, alors que l'art-thérapie est toujours mise en mouvement, remise en mouvement, et c'est ce mouvement qui est thérapeutique d'autant que la personne s'est figée sur sa douleur : violence subie ou agie, tourments psychologiques, physiques, existentiels, que le champ de l'art-thérapie n'aborde pas en direct mais de façon oblique, dans ce que nous appelons le mine de rien de la proposition artistique qui va s'en trouver imprégnée.

La personne en art-thérapie qui était l'objet de ses hantises coutumières peut devenir sujet d'une production dont elle va être le spectateur touché qui va en retour nourrir l'auteur en elle-même...

Le sentir prime la signification ; l'intuitif prime l'explicatif ; la symbolisation prime la conscientisation ; le comprendre prime la compréhension ; le 2e cerveau est aussi important que le premier. Le corps est la première instance, source de transformation artistique qui peut se suffire à l'effet thérapeutique par l'intermédiaire des expressions-impressions qu'elle suscite. L'art-thérapie est un travail sur soi par art interposé.

L'art, non le percevoir, est la vérité du sentir (Maldiney, 2012 : 261). L'art-thérapie transforme le sentir en production artistique et atteint ainsi une vérité, non de l'être, mais de l'exister, qui est *se tenir en possibilité ouverte dans sa propre mise en œuvre* (idem).

Nous retrouvons là la métaphore de Condillac (1715-1780), philosophe français fondateur du sensualisme, qui ne retient comme donnée première du développement de l'esprit que la sensation. Les sensations se muent en perceptions qui, en se répétant, sont à l'origine du sentiment d'exister, de la permanence du sujet et de celle de l'objet ainsi que de trois facultés de l'esprit : l'imagination, la mémoire et la contemplation, et de trois fonctions de la personnalité : l'entendement, l'affectivité et l'action.

L'art-thérapie est issue en partie de la psychiatrie de l'enfant dont le fondateur, sans le savoir, est Itard (Itard, 1894 ; Malson, 1964) qui appliquant le sensualisme de Condillac,

tente et réussit partiellement l'hominisation de Victor, l'enfant sauvage.

Les sens constituent la voie royale de l'être humain pour devenir encore plus humain, en étant davantage artiste de sa propre vie.

Bibliographie

Anzieu, D., 1981, *Le corps de l'œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard.

Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, p. 26.

De Condillac, E. B., 1746, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, réed. Paris, Galilée, 1973.

Itard, J. M. G., 1894, *Rapports et mémoires sur le sauvage de l'Aveyron*, Paris, Alcan.

Klein, J.-P., 2012, *Penser l'art-thérapie*, Paris, PUF (postface d'Henri Maldiney), p. 251.

Maldiney, H., 2012, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Cerf, p. 261.

Tal Coat, P., 2017, *La liberté farouche de peindre*, Somogy, éditions d'art.

Malson, L., 1964, *Les enfants sauvages*, suivi de deux textes de Itard, Paris, UGE 10/18.

Straus, E. [1935], *Du sens des sens*, Grenoble, J. Million, 2000 pour l'édition française.

UNE MARIONNETTE À SON IDÉE

**Nicole Luquin
Nathalie Perrin**

Résumé

Nous animons depuis deux ans un groupe thérapeutique à médiation de marionnettes avec des adultes en situation de handicap. La marionnette est une médiation riche qui mobilise de nombreuses ressources du sujet et s'inscrit dans un processus créatif complexe. Dans la fabrication de leur marionnette, les participants font l'expérience de modeler, assembler, créer une figurine "à son idée", pas forcément à leur image, mais qui finalement s'avère être assez proche par l'apparence et par la constitution. Tous les sens sont en éveil et la relation établie avec cet objet est proche de l'intime. Le jeu derrière le castelet stimule l'expression verbale et non verbale, et par le travail de la voix et du corps, permet de travailler à la distanciation émotionnelle. Le dispositif du théâtre de marionnettes est comme une membrane protectrice et offre une séparation entre ce qui est visible et ce qui est caché ; il agit comme un contenant séparant les aspects de la réalité interne du sujet de la réalité externe et favorise l'élaboration et les expériences émotionnelles et sensorielles.

Nicole Luquin et Nathalie Perrin sont art-thérapeutes, elles travaillent en institution auprès d'adultes présentant des déficiences cognitives. Elles font partie d'une équipe thérapeutique composée d'art-thérapeutes, de psychologues et de musicothérapeutes. Ensemble, elles animent un groupe à médiation de marionnettes.

Nicole Luquin: titulaire d'un diplôme HES de designer en communication visuelle, puis d'un diplôme DAS HES SO en art-thérapie, j'ai ensuite fait plusieurs formations courtes dont un CAS en santé mentale et psychiatrie sociale, ainsi que la formation de thérapeute par les Jeux de sable (SSJTS). Actuellement je suis une formation CAS en psychologie du symbole.

La marionnette en thérapie est une médiation que j'affectionne car elle permet à la personne de créer un autre qui est en lien avec elle-même, et aussi parce qu'elle permet plusieurs étapes dans le processus thérapeutique et créatif.

Nathalie Perrin: titulaire d'un bachelor HES en éducation sociale, puis d'un diplôme HES de l'École supérieure des Beaux-arts de Genève - actuelle HEAD puis d'un DAS HES SO en art-thérapie de la Haute école de travail social et de la santé, EESP Lausanne. C'est au cours de ma formation en art-thérapie que j'ai découvert la richesse et les multiples possibilités que peut offrir la marionnette comme médiation thérapeutique. Différentes expériences, à 'la cabane des marionnettes' avec Françoise Arnoldi et avec l'association 'Marionnette et Thérapie' m'ont permis de saisir ce qui est à l'œuvre avec la marionnette que l'on crée et que l'on joue. Depuis, je crée mes propres marionnettes qui nourrissent mon processus créatif, et également avec ma collègue, des marionnettes pour l'atelier d'art-thérapie que nous mettons à disposition des participants.

L'art-thérapie avec la déficience cognitive

L'art-thérapie permet à la personne présentant des déficiences cognitives, tout en développant sa créativité de s'engager dans une activité s'appuyant sur l'imaginaire, de retrouver du plaisir à penser, imaginer, créer et restaurer sa capacité de résilience. Elle mobilise ses ressources, fait appel à ses sens, son intuition, son empathie, elle développe un sentiment

de compétence et peut rétablir une meilleure image de soi par le partage des expériences sensorielles, émotionnelles et créatives.

Comme le souligne pertinemment S. Schauer, thérapeute auprès de jeunes en situation de handicap, en mobilisant d'une autre manière les capacités émotionnelles et sensorielles de la personne *l'art-thérapie permet de créer un lien indépendant des compétences langagières, et à l'aide de la médiation(...),*

permet de renarcissiser le patient en construisant avec lui des expériences valorisantes et esthétiquement satisfaisantes (...), aide à restaurer le sentiment de compétence, de valeur et de contrôle de la personne qui été fragilisée par la situation de handicap.

(Schauder, 2012 : 182)

Le groupe à médiation de marionnette

Le groupe est composé de six adultes entre 19 ans et 58 ans, 4 femmes et deux hommes. C'est un groupe fermé. Nous n'avons pas de projet de représentation d'un spectacle pour un public. L'adhésion du participant, sa coopération et sa compréhension de ce que nous proposons de travailler ensemble est indispensable.

La séance dure 1,5 heure hebdomadaire, en fin de journée toujours le même jour. Le temps est séquencé, ce qui donne un rythme, une régularité et offre des repères spatio-temporels. Le passage entre les différentes séquences est établi par des signaux, des marqueurs, des événements visuels et sonores : des énoncés, des rituels, des sons et un aménagement de l'espace.

Nous commençons par un temps d'accueil, qui permet aux participants de se retrouver, et pour nous, de percevoir ce qui se passe pour chacun d'entre eux, ainsi que pour le groupe et, au besoin, d'orienter nos propositions. Nous proposons ensuite un temps de mise en jeu corporel groupal qui consiste à mimer des situations, produire des gestes, des sons, sauter, bouger dans l'espace, imiter des voix. Il s'agit de retrouver les sensations du corps, le plaisir de bouger, de crier, de faire des sons, de toucher et se toucher, de jouer, de faire "comme si". Comme le dit Delcourt, orthophoniste auprès de jeunes en situation de handicap, *le corps éveillé prend des initiatives, ne se contente plus de recevoir, de subir, d'encaisser. En prenant conscience du corps, nous lui redonnons la vie.* (Delcourt, 2009 : 18)

En plus de permettre d'introduire du jeu et de retrouver les sensations et le langage du corps, ce moment permet la construction d'un espace de partage d'expériences qui en fait un espace commun de cohésion et d'appartenance.

Justine est une jeune femme d'une trentaine d'années avec une déficience cognitive et des troubles psychotiques.

Elle vit dans l'institution depuis une dizaine d'années. Sa relation aux autres est complexe et changeante. Son rapport à l'espace et au corps semble également perturbé. Elle a de la difficulté à être touchée, même une poignée de main est fortement anxiogène.

Lors du moment d'accueil en groupe, il arrive souvent que Justine ait des récriminations et dépose son mal-être. Elle profite de l'écoute attentive et bienveillante du groupe pour déposer ses pensées négatives. Ensuite lors du moment de mimes, nous nous installons en cercle, puis chacun fait un geste et/ou un son que le suivant répète et ainsi de suite. Justine apprécie particulièrement ce moment qui fait appel à son côté très joueuse, et elle a rapidement compris que « c'est du théâtre ». Ainsi, lors de ces moments, elle peut être touchée et toucher l'autre sans que cela la déstabilise. De plus, jouer par exemple l'émotion de la colère, lui permet de se décharger de manière ludique.



Le corps de la séance est constitué par la création de la marionnette ou par l'animation et le jeu derrière le castelet.

La séance se termine par un conte lu par l'une des thérapeutes. L'histoire peut être choisie sur demande ou en relation avec ce qui a été élaboré en cours de séance.

Les contes et les marionnettes font bon ménage, ainsi que le souligne Colette Dufлот, psychothérapeute pionnière dans la formalisation

de dispositifs thérapeutiques à médiation de marionnettes, *les racines du conte se nourrissent aux sources de l'inconscient et leur portée profonde en fait, ainsi que les grands mythes, un support de choix pour un travail à visée thérapeutique, dans divers types de dispositifs.* (Dufлот, 1992 : 41)

Les contes vont nous permettre d'agir comme support à l'imaginaire, nourrir des processus d'identification et servir de levier projectif à l'élaboration et le parler de situations, d'émotions et de sentiments.

Une marionnette à son idée

Petite tête brune, si fragile dans ma main, aux yeux bleus et regardant au-delà du visible – je la tenais avec tendresse, j'essayais de comprendre (...). Petite marionnette dans ma main, quel est ton secret, pourquoi ne puis-je te laisser ? (Tappolet, 1979 : 8)

On désigne comme marionnette tout objet ou figurine manipulé par un humain qui lui prête voix et intentionnalité. Ce sont les effets de cette manipulation qui lui donnent l'apparence d'être vivante avec l'accord tacite du spectateur et qui inscrivent la marionnette dans un théâtre d'illusion.

Nous gardons à l'esprit que la marionnette est un objet qui change constamment et réversiblement de statut : manipulée, elle devient une figurine vivante alors qu'elle reste un objet inerte lorsqu'elle n'est pas manipulée. Cette réversibilité lui confère un caractère double et la place symboliquement dans les passages et les transformations, entre vie et mort.

Nous proposons au bénéficiaire de créer une marionnette "à son idée", soit : la création d'un visage et d'un corps, pas obligatoirement de forme anthropomorphique - nous ne disons rien aux bénéficiaires qui va dans ce sens ; son identification et son éveil soit la création de sa "carte d'identité" et sa mise en mouvement et en voix ; enfin sa présentation devant le groupe-public, puis son intégration dans des séquences de jeu individuel et groupal.

La marionnette est une médiation riche ; sa fabrication mobilise de nombreuses ressources du sujet et s'inscrit dans un processus créatif complexe comprenant la gestion de matériaux variés, l'acquisition de nombreuses techniques et l'apprentissage de diverses opérations : modeler, façonner, coller, coudre,

peindre et écrire. Nathalie Caillot dans son travail auprès de jeunes adultes en difficultés psychiques indique que les marionnettes sont un art de synthèse, car elles offrent de remarquables possibilités ; elles permettent d'aborder la créativité à travers le modelage et la peinture, l'écriture du scénario, le jeu de scène et l'expression langagière.

(Caillot-Rantz, 2009 : 4)

Pour le visage, nous partons d'un élément de base identique pour tous, ce qui permet d'inscrire les marionnettes dans le même monde. Il s'agit d'une boule en polystyrène de 8 cm de diamètre. Sur cette boule chacun peut y modeler, façonner, sculpter la tête de sa figurine à son idée.

Modeler, façonner font partie des gestes créatifs primordiaux. Le modelage permet réparation, rassemble, rajoute, unifie les morceaux épars pour en faire un tout. Un tout qui prend sens peu à peu dans un temps plus ou moins long, et c'est ainsi que la marionnette prend corps. (Caillot-Rantz, 2009 : 27)

Kevin est un jeune homme d'environ 20 ans avec de l'autisme associé à une déficience cognitive. Exprimer ses émotions est compliqué : il a tendance à désinvestir la relation s'il se sent en difficulté ou en souffrance. Il participe à ce groupe suite à la proposition des éducateurs de travailler sur l'expression des émotions ainsi que sur le lien aux autres.

Pour la fabrication de sa marionnette, il choisit de la plastiline. D'abord il pétrit et renifle, puis modèle de petites boules et des colombins. Il est très centré sur ce qu'il fait. Après quelques minutes, il s'empare des boules, les applique sur la sphère qu'il entoure ensuite de ses colombins. Puis il étale, écrase, lisse la matière pour qu'elle adhère à la sphère. Il place les deux yeux. La séance suivante il voit des craquelures (en séchant la masse s'est fendue par endroit). Une des fentes prend la place d'une bouche qui sourit. Il la désigne d'ailleurs comme la bouche. Puis il recouvre les fentes avec de la plastiline. La tête devient énorme et lourde. Il y a trop de matière, elle menace de se craqueler de partout, alors, à contrecœur, il enlève un peu de matière. La thérapeute lui montre ensuite comment lisser avec un peu d'eau afin d'éviter de nouvelles craquelures qui le dérangerait. En lissant avec l'eau, il est comme en osmose avec cette tête, totalement immergé dans ce qu'il fait,

et silencieux. Il semblerait que le contact avec l'eau et la matière mouillée, l'acte de lisser, que tout cela soit contenant et régulant.

Lors de la séance suivante, il souhaite à nouveau mettre des couches. Cette fois du papier mâché. On ne voit plus la première matière, elle est entièrement dissimulée sous les couches de papier.

La tête devient inondée d'eau. En fin de séance, il a modelé une bouche et il dit que cette tête n'a pas besoin d'oreilles. Puis il s'arrête, contemple le résultat et dit : « Elle est super ma marionnette ».



Nous proposons des matériaux dits "pauvres" ou usés et recyclés, tels que de vieux habits, de vieux journaux, des déchets de carton, etc. ... faisant ainsi appel à la transformation, à la réutilisation, au détournement qui peuvent contenir un aspect symbolique. De plus, la marionnette, inscrite dans un art populaire, s'accommode fort bien de ces matériaux comme la pâte à bois, la plastiline, le papier mâché, le plâtre en bandes – qui en plus d'être facile à appliquer et à façonner peut évoquer une fonction de soin.

Albert est un homme de 55 ans avec déficience cognitive et des difficultés dans son autonomie. Il a de l'épilepsie ce qui peut le conduire à des états confusionnels. Les changements, les situations d'incompréhension sont anxiogènes

et son anxiété peut se manifester par de l'agressivité et, plus rarement, des passages à l'acte. Lorsqu'il est trop stimulé émotionnellement, il peut réagir par une baisse de tonus et donne l'impression de s'éteindre. Ce sont des tentatives de contenance et de régulation pour ne pas être submergé par son vécu émotionnel. Ses éducateurs lui ont proposé ce groupe thérapeutique pour lui permettre de s'exprimer et de travailler la gestion des émotions ainsi que la relation à l'autre.

Lors de la création de sa marionnette, Albert veut de très longs cheveux. Il choisit une laine de couleur. La matière, son toucher, ainsi que le geste répétitif pour créer les longs cheveux semblent être très plaisant et autorégulant. Une fois collée sur la marionnette, Albert passera beaucoup de temps à jouer avec, en douceur et caressant cette longue chevelure. Pour les moments de jeu, il a de la difficulté à enfiler la marionnette. Nous lui proposons d'insérer un bâton dans celle-ci afin qu'il puisse la prendre plus facilement. Très rapidement, lors des premiers jeux, il nous informe que sa marionnette parle, mais ne sait pas comment. Alors, il exprime des émotions à l'aide de la manipulation de celle-ci, par exemple en faisant de petits tapotements contre le castelet.



Nous proposons aux participants de créer des marionnettes à gaine. C'est une marionnette qui se manipule par le bas en enfilant la main dans un gant. Cet objet peut permettre de travailler et consolider l'expression, la gestuelle, le mouvement, et active - réactive des expériences sensorielles du toucher et du sentir, comme support à la parole.

La marionnette à gaine est comme une double peau sur la main, l'organe qui touche, manipule, prend et transforme. Elle est manipulée par les doigts. Elle s'inscrit dans le mouvement du corps, de la main et des doigts, dans le rythme de la voix, et demande que soit travaillé par le sujet tout un registre expressif verbal et non verbal. Comme le dit Neville Tranter, marionnettiste au Stuffed Puppet Theater d'Amsterdam : *la distance maximale entre la marionnette et moi est la longueur de mon bras. La proximité de ce langage corporel rend possible toutes sortes de situations dramatiques. On pourrait dire toute la palette des émotions humaines.* (Tranter, 2014 : 65)

Le jeu avec sa marionnette

S'il est vrai que la marionnette a participé à la naissance du théâtre, s'il est vrai que, la première, elle s'est inscrite dans cet espace défini, délimité concrètement mais aussi symboliquement, (...) il est dès lors possible de penser que la marionnette a contribué à créer dans le monde humain, cet espace du "semblant", l'espace de la fiction, qui a ouvert à l'homme le champ de l'imaginaire et du jeu. (Duflot, 1992 : 8)

Lorsque le bénéficiaire prend sa marionnette pour la manipuler et l'intégrer dans des séquences de jeu, il est conduit à faire des expériences dans un espace singulier que nous nommons une aire de jeu. Nous définissons cet espace du jeu comme un espace intermédiaire potentiel entre le monde intérieur du sujet et la réalité extérieure. Ce lieu du jeu permet d'investir un espace imaginaire comme le dit Duflot où *jouer, tout comme rêver, fantasmer, c'est vivre, créer au lieu de s'anéantir dans la répétition.*

(Duflot citée dans Vancraeynest, 1983 : 49)

L'espace potentiel a été défini par Winnicott il est cet espace intermédiaire partagé qui donne une place au jeu : *c'est en jouant et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière.*

(Winnicott, 1971 : 110)

Le théâtre de marionnettes offre son propre dispositif qui permet de donner une place au jeu et le contenir à l'intérieur de ses frontières. Pour cela, nous utilisons un castelet, mais pas seulement. Le castelet est ce petit cabanon à fenêtres qui dissimule la scène par des rideaux. Il est une représentation d'un monde dans un autre monde. Le castelet en thérapie peut avoir plusieurs fonctions importantes: il sert à marquer la frontière entre l'espace scénique et l'espace du public mais aussi entre intérieur et extérieur et entre le visible et l'invisible. Il est contenant et protecteur; il est une membrane qui cache et protège le manipulateur et le met à l'abri de son public et de ses velléités dévorantes. Il permet en outre à la marionnette de garder le premier rôle.



Lucie est une femme de 40 ans qui a vécu des événements traumatiques durant son enfance. Elle manifeste de la difficulté à mettre de la distance et peut se trouver dans des situations où passé et présent se mélangent, provoquant ainsi des réactions de stress et d'angoisse.

Lucie prend soin des autres personnes du groupe, elle crée des liens et est bienveillante. Lorsqu'elle crée sa marionnette et la manipule, elle a des gestes de tendresse et elle est douce. Cette attention qu'elle lui porte la ramène dans le moment présent et l'apaise.

Après l'avoir terminée, elle apprend à la manipuler devant un miroir, à regarder sa marionnette lorsqu'elle l'anime. Une rencontre se produit. Elle peut ainsi lui trouver une voix et un nom.

Lors du jeu derrière le castelet, il semble difficile pour elle de ne pas regarder le public (les autres participants du groupe) et leurs réactions. Elle a de la peine à regarder sa marionnette pendant que celle-ci s'adresse aux autres. Pour la soutenir, nous avons proposé de mettre les rideaux serrés auprès de sa marionnette, ainsi Lucie est cachée derrière, et c'est sa marionnette qui est regardée par le public. Après avoir essayé, Lucie exprime clairement que c'est beaucoup plus facile quand elle ne voit pas le public.

Il est important également de bien préciser ici qu'il ne suffit pas de jouer avec une marionnette derrière un castelet pour en faire un acte thérapeutique. Le jeu est thérapeutique en soi lorsqu'il peut être contenu dans un espace délimité et protégé. Il faut pour cela un ensemble de dispositions convergentes, soit un dispositif contenant la création de la marionnette et sa mise en jeu dans des conditions spécifiques qui pourra peut-être offrir la possibilité au participant de créer, consolider, ouvrir et enrichir pour lui-même cet espace potentiel dans lequel il pourra jouer et expérimenter.

1. L'espace transitionnel n'est pas l'espace du jeu derrière le castelet, pas plus que la marionnette. (...)
2. C'est l'ensemble du dispositif – création d'une marionnette, puis animation de celle-ci en relation avec d'autres marionnettes (...) qui pourra s'avérer thérapeutique.
(Duflot, 2011 : 77).

Bibliographie

Caillot-Rantz N., 2009, *La marionnette en rééducation*, Récupéré de : <http://marionnettetherapie.free.fr/spip.php?rubrique16>

Delcourt M.D., 2009, « De l'ombre à la lumière, Un chemin vers la re-connaissance », Collection Marionnette et thérapie, n°33, pp. 17-22.

Duflot C., 1992, *Des marionnettes pour le dire, entre jeu et thérapie*, Marseille, hommes et perspectives.

Duflot C., 2011, « Quelques réflexions autour du concept d'espace transitionnel », Collection Marionnette et thérapie, n° 34, pp. 74-78.

Schauder, S., 2012, « Qu'apporte la médiation thérapeutique en situation de handicap ? » in *Art et handicap*, ERES, pp. 177-191.

Tappolet U., *La poupée au petit nez*, Lausanne, Delachaux & Nieslé.

Tranter N., 2014, « Le théâtre de la peur, de la cruauté et de la douleur », in *PUCK*, n°20, pp. 60-66.

Vancraeynest P., 1983, *Un atelier sociothérapeutique : L'utilisation de marionnettes dans un service de psychiatrie adultes au centre hospitalier spécialisé de Belair*, Ardennes, Association Marionnette et thérapie.

Winnicott, D.W., 1971, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.

LA PAROLE EN ART-THÉRAPIE

COMMENT INVITER LE LANGAGE À PRENDRE PLACE DANS L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Francis Loser

Résumé

Ma contribution s'intéresse à explorer la place de la parole en art-thérapie. Sans dénigrer l'importance de la parole, qui constitue un incontournable support à la réflexivité et à l'élaboration des expériences vécues, il m'a semblé fécond de considérer la parole en rapport au langage au sens large du terme. Dans une perspective phénoménologique, ma réflexion insiste sur la corporéité de l'agir humain, ce qui situe la parole, d'une part, en rapport au langage corporel (gestes, tonus, posture, mimiques, etc.) et, d'autre part, en lien au contexte social et aux situations d'interaction. Nous verrons que la perspective choisie ouvre des pistes d'intervention fécondes pour la pratique des art-thérapeutes dans la mesure où elle inscrit la parole dans le vif de l'expérience esthétique.

Francis Loser, D^r en Sciences de l'éducation, professeur HES en travail social, art-thérapeute en pratique privée (praticien ARAET).

La parole en art-thérapie ou comment inviter le langage à prendre place dans l'expérience esthétique

Dans cette contribution, je propose d'explorer la place que revêt la parole en art-thérapie, ce qui m'amènera à interroger ce que recouvre ce moyen de communication en rapport à la pensée, aux émotions et au corps, cela dans une perspective phénoménologique éclairée par des apports en anthropologie et en philosophie de l'esthétique.

Il convient de préciser que mes réflexions participent autant de mon expérience d'art-thérapeute, d'enseignant en travail social que de mes recherches menées sur la médiation artistique en travail social (2010, 2014) et sur l'accompagnement des artistes en situation de handicap (Loser, 2017, Loser & Waldis, à paraître).

La parole

Dans la mesure où la parole constitue le moyen le plus « naturel » pour les êtres humains de communiquer entre eux, il n'est pas étonnant qu'elle soit fortement investie dans la plupart des approches thérapeutiques et cela, pas uniquement en psychanalyse qui privilégie l'association libre au travers du langage verbal. La parole permet effectivement de

nommer les difficultés et souffrances vécues, de les circonscrire, pour ensuite les élaborer et leur donner sens.

Dans un certain nombre de pratiques thérapeutiques, telles les approches psychocorporelles, la parole n'y occupe toutefois pas une place centrale, mais elle conserve toutefois la même fonction, celle de mettre en mots les sensations et émotions survenues en cours de séance dans le but d'élaborer les souffrances et problèmes rencontrés dans la vie. En art-thérapie, il en va de même et ainsi, après le temps de création, les patient-e-s sont invités à s'exprimer sur l'œuvre qui a émergé en cours de séance. Ce schéma classique n'est pourtant pas si évident que cela, c'est du moins ce que j'ai pu constater au fil des ans en supervisant de nombreux-ses art-thérapeutes. Parmi les difficultés identifiées, revient souvent le mutisme de certain-e-s participant-e ou alors le fait que les participant-e-s s'expriment de manière laconique – *j'aime bien, c'est harmonieux, c'est du Picasso, j'avais envie de bleu, etc.* – qui fonctionnent davantage comme des formules qui se suffisent à elles-mêmes qu'elles ne constituent le premier pas d'un cheminement réflexif. Dans ma pratique, j'ai bien sûr été confronté au même phénomène, qui génère frustration et sentiment d'incompétence professionnelle, ce qui m'a amené à approfondir la question et à rechercher une forme d'approche plus féconde.

Avant de présenter la modalité d'approche que j'ai élaborée au fil du temps dans le cadre de ma pratique, il me semble essentiel de prendre le temps de s'arrêter sur la question de la parole, de la considérer de manière élargie afin de mieux saisir les enjeux qui la sous-tendent.

Parole et pensée, des inséparables ?

Comme nous le savons, la parole est fortement investie dans la plupart des secteurs d'activités (travail social, avocature, politique, etc.) et plus largement dans l'art, la culture et les lieux de production de la connaissance, ce qui rejoint l'idée fort répandue que pensée et langage sont inséparables, voire ne forment qu'une seule et même chose. Les liens entre pensée et parole, dans le sens où le langage produirait la pensée, est une assertion communément admise en philosophie et en sciences humaines (Halpern, 2009). Pourtant, cette thèse est aujourd'hui remise en question, notamment par les neurologues, à l'instar de Dominique Laplane qui, en étudiant les patient-e-s aphasiques, en est arrivé à conclure que *la pensée peut exister à un niveau très élaboré sans l'aide du langage* et l'auteur de compléter cette observation par le constat que *la pensée consciente, même la pensée réfléchie du sujet normal, tout intriquée qu'elle est avec le langage, ne se confond pas exactement avec lui* (1997 : 13-14). Du côté de la psychologie cognitive, des chercheurs soutiennent que la pensée serait d'ordre visuel et procéderait par le biais des images (Kosslyn & Koenig, 1995), perspective qui rejoint les propos d'Einstein qui, en se référant à sa propre expérience, notait que : *Les mots ou le langage, écrit ou parlé, ne semblent jouer aucun rôle dans mon mécanisme de pensée. Les entités psychiques qui servent d'éléments à la pensée sont, dans mon cas, de type visuel et parfois musculaire. Les mots conventionnels ou autres signes doivent être recherchés laborieusement dans un second stade...* (A. Einstein, cité dans J. Hadamard, 1959 : 75).

Ces premiers éléments de réflexion sont essentiels pour comprendre ce qui est en jeu dans le processus créatif qui se développe en art-thérapie où différentes formes de langage sont mises à profit. Comme le relève Jacques Stitelmann : [...] *dans l'interface arts et thérapies, il s'agit de se risquer au moyen de tous les matériaux et moyens expressifs à disposition dans le cadre proposé par le thérapeute* (Stitelmann, 2002 : 15).

Aussi, lorsque la pensée ne se donne pas à entendre à travers les mots, cela ne signifie pas pour autant qu'elle ne soit pas activée. Il convient dès lors d'opérer un pas de côté afin de ne pas rester figé sur les indéfectibles liens qui uniraient parole et pensée.

Parole, langage et corporéité

En réalité, lorsque les mains s'activent, c'est tout le corps qui est mis en mouvement et qui devient langage comme en art-thérapie où le langage s'incarne en une danse avec tous les matériaux sensibles. Et quand le jeu avec les mots et les idées est à la peine, ce sont les jeux avec les formes et couleurs, les gestes et attitudes, les bruissements et silences, etc. qui prennent le relais. Pour saisir la manière dont opère ce jeu sensible, il importe de rappeler un élément fondamental : *un individu ne peut pas faire autrement que d'être là en chair et en os* (Goffman, 1974 : 136) et, du fait de notre réalité incarnée, notre corps fonde la modalité première de notre rapport au monde puisque nous sommes notre corps – *J'ai un corps et je suis un corps* (Shusterman, 2007). Aussi, pour comprendre ce qui se passe dans les ateliers d'art-thérapie, cela demande de se départir de la logique dualiste occidentale issue de la philosophie platonicienne et par là-même de rompre avec la traditionnelle scission entre raison et sentiments, corps et esprit, culture et nature, etc. (Dewey, 2011 ; Le Breton, 2013).

Réaffirmer la place du corps oblige à revisiter un certain nombre de préjugés et à repenser la conception de l'intelligence humaine qui dépend notamment du cerveau, qui est aussi un organe du corps. Le neurologue Antonio Damasio rappelle à ce propos que *nos pensées les plus élevées et nos actes les meilleurs, nos plus grandes joies et nos plus profondes peines, ont notre corps pour aune*. (Damasio, 2001 : 14).

Aujourd'hui, il est d'ailleurs question d'un deuxième cerveau qui se situerait au niveau des intestins. L'intelligence ne serait donc pas qu'une question d'opérations mentales, mais procéderait de manière plus diffuse en rapport direct avec le corps, ce qui amène Giulia Enders à revisiter la célèbre formule de Descartes – *Je pense donc Je suis* – par *Je ressens, de sorte que Je pense, donc Je suis* (Enders, 2015 : 183) afin de la mettre en phase avec les connaissances actuelles.

Les chercheur-e-s qui se sont spécialisé-e-s dans l'analyse de l'activité professionnelle, ont bien saisi l'importance que joue le corps en termes fonctionnels (gestuelle, technique du corps, etc.), mais aussi en ce qui concerne l'appréhension des situations d'interaction en contexte. Dans l'activité professionnelle, comme dans la vie quotidienne, la plupart des opérations mentales suivent un mouvement inconscient – pas dans le sens freudien du terme mais dans le sens d'opérations cognitives qui échappent à la conscience – ce qui a conduit de nombreux auteurs à postuler qu'il y a une forme d'intelligence du corps qui se conçoit en termes de savoir-pratique (Crawford, 2010), de mêtis (Clot, 1998), de *savoir par corps* (Bourdieu, 1980). L'intelligence pratique peut ainsi se concevoir comme *une intelligence du sujet, mal définie sinon par des neutres (avoir « du » flair, « du » tact, « du » goût, « du » jugement, « de » l'instinct, etc.) qui oscillent entre les régimes de l'esthétique, du cognitif ou du réflexe, comme si le « savoir-faire » se réduisait à un principe insaisissable du savoir* (De Certeau, 1990 : 112-113). Cette intelligence du sujet est à mettre en rapport avec le corps qui nous unit au monde ; il est capable d'intérioriser la société. Nous existons physiquement dans le monde et nous avons le monde en nous. (Gebauer & Wulf, 2004 : 12)

Langage, expérience esthétique et observation en art thérapie

Pour revenir à notre objet de réflexion, Dominique Laplane souligne qu'*aucune activité de pensée ou de langage n'est imaginable sans un facteur affectif. « Il avait besoin de parler » ou « il faut qu'il s'exprime » sont des expressions lourdes de sens. Le besoin de s'exprimer, c'est le besoin d'être écouté, d'être entendu. C'est le besoin d'une relation interpersonnelle* (Laplane, 1997 : 110). Pour le neurologue, il ne fait pas de doute que le langage prend sens lorsque l'on considère les interactions interpersonnelles, rejoignant ainsi l'importance que revêtent, en thérapie, la relation de confiance et l'alliance thérapeutique. Au-delà des notions de transfert et de contre-transfert, dans une perspective socio-anthropologique, la relation entre deux personnes ne peut pas être considérée en dehors du contexte et des situations d'interaction dans lesquels elle s'inscrit. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer les rapports hommes-femmes qui sont sous-tendus par des représentations sociales sur fond d'inégalités

(statut social, rémunération, accès aux postes à responsabilité, etc.). En tant que thérapeute homme, au-delà de mes bonnes intentions et de ma sympathie pour les mouvements d'émancipation des femmes, j'active sans doute bien malgré moi des stéréotypes dans la relation thérapeutique lorsque je me trouve face à une patiente. La même question se pose d'ailleurs dans mes interactions avec les personnes en situation de handicap, les personnes LGBT+ ou avec des personnes issues d'autres minorités.

Ce détour par la perspective socio-anthropologique me permet d'introduire les réflexions de François Laplantine (2005) qui, comme la plupart des anthropologues, est attentif au corps et aux pratiques qui lui sont liées (parure, gestuelle, rituels, etc.). Pour Laplantine, *la langue n'est qu'une infime partie du langage* (p. 9) et, dans la mesure où le propre d'un être vivant est de s'activer dans un environnement, il convient d'affirmer *le caractère physique de la pensée en train de se faire* (ibid.) et de porter attention à la question de *la tonalité et de l'intensité, c'est-à-dire aux gradations qui oscillent entre l'accélééré et le ralenti, au corps en mouvement et au repos, à la contraction et à la détente* (op. cit., p. 186). Les réflexions de Laplantine me conduisent à porter attention à la part indicible du langage, au processus corporel et émotionnel qui le sous-tend et au contexte dans lequel il s'inscrit. Cela rejoint mes observations de terrain (Loser, 2010, 2014) qui m'ont permis de vérifier que la médiation artistique favorise un langage qui ouvre sur une expérience esthétique comprise comme une totalité de l'expérience humaine (Gadamer, 1992). Aussi, toute focalisation sur les seuls mots ou les seules créations détournerait l'attention du processus engagé dans son ensemble. Le processus engagé par les participant-e-s d'un atelier d'art-thérapie demande effectivement à être appréhendé comme une mise en mouvement sensible où les mots, les gestes, les états émotionnels s'entremêlent et fonctionnent comme un tout. Aussi, dans le cadre de ma pratique d'art-thérapeute, je trouve particulièrement fructueux d'accorder une place centrale à l'observation, observation du ou de la patient-e ou des participant-e-s en train de s'activer et observation de moi-même, la manière dont je suis affecté par la scène qui se déroule sous mes yeux. En anthropologie, l'observation de terrain se compare à une forme de jeu car *jouer, c'est se dédoubler* (Caratini, 2004 : 78), réflexion qui renvoie à mon sens à la double réduction phénoménologique ou épochée-

développée par Husserl qui permet de *mettre entre parenthèse la thèse du monde et, ce faisant, d'opérer une mise en suspens des préjugés et préconceptions*.

(Depraz, 2006 : 204).

En clair, il s'agit d'abord de suspendre le cours des choses afin de s'atteler à la description factuelle de ce qui est perçu pour, dans un second mouvement, passer de la description du phénomène à l'être du phénomène : comment est-ce que je suis affecté par ce que je perçois et décris ? Enfin, dans un troisième mouvement, les filtres du regard étant mis en perspective, il est possible de revenir à la situation.

Le *Que se passe-t-il ici ?* (Goffman, 1991), est une question que je garde constamment à l'esprit lorsque j'observe un-e patient-e en train de s'activer, ce qui ne s'avère pas être une mince affaire car mon réflexe premier, comme sans doute pour tout le monde, est de refermer la question par une réponse relevant du « bon sens », des convictions ou d'éléments théoriques. Quand bien même il n'est pas question d'interpréter les créations en art-thérapie, face à un dessin d'enfant aux coloris particulièrement sombres, les premières impressions risquent bien de les relier à des états morbides. L'exemple est certes un peu caricatural, mais il illustre les biais de notre perception. Tobie Nathan (2009) a bien su mettre en évidence l'importance de prendre en compte la variable culturelle dans les soins thérapeutiques afin de ne pas tomber dans le piège de l'ethnocentrisme. Que nous le voulions ou non, nous avons des pré-constructions en tête qui tendent à réduire plutôt qu'à ouvrir notre lecture du monde, ce qui est contraire à une posture d'étonnement, une posture éthique qui nous invite à composer avec l'incertitude et avec la complexité du monde.

Ces différents éléments d'éclairage plaident en faveur d'une vigilance par rapport au regard que nous portons en tant que thérapeutes sur les participant-e-s et leurs créations. Pour aller un pas plus avant, il me semble important de relever que, si le langage ne peut pas être réduit aux paroles, ni aux créations, c'est l'ensemble du processus créatif et de la rencontre qui mérite attention. L'expérience esthétique, qui est une expérience totale (Gadamer, 1992), ne débute pas avec l'acte de création et la création ne peut pas être réduite à l'œuvre terminée. Aussi, convient-il de ne pas s'appesantir sur l'œuvre – sa composition, ses nuances de couleurs, etc. – mais égale-

ment de s'intéresser à l'œuvre en train de se faire – *art as experience* (Dewey, 2005) – et d'observer la manière dont le patient-e ou les patient-e-s se comportent et s'activent tout au long du temps d'atelier. Dès lors, pour moi, les observations portent aussi sur les participant-e-s lors du processus de création, leur degré de concentration, leurs gestes, leur rythme de travail, les temps d'arrêt et de reprise d'activité, les regards jetés alentour ainsi que les états émotionnels successifs qui transparais-sent sur leur visage. Tous ces indicateurs, qui témoignent de la dynamique du processus créatif en train de se faire, sont comme un texte à déchiffrer, un langage à décoder avec les patient-e-s.

En fin de séance, réunis autour de l'œuvre, lorsqu'on interroge un-e patient-e sur ce qu'il était en train de ressentir au moment où il/elle a exécuté un geste en particulier, un élément du dessin ou lorsqu'il/elle a marqué un temps de pause, hésitant entre plusieurs couleurs, l'invitation à la parole n'est plus coupée du processus de création. Elle devient plus fluide, car elle s'inscrit dans le vif de l'expérience esthétique qui ainsi se poursuit dans le dialogue. En procédant de la sorte, durant l'échange, je m'intéresse au *comment* plutôt qu'au *pourquoi* (Vermersch, 1994). La question du comment libère la parole alors que la question du pourquoi appelle le plus souvent une réponse qui ferme l'échange (« Pourquoi ? » « Par ce que... »).

Le malaise évoqué en début d'article par rapport au mutisme ou à l'inconfort éprouvés par certain-e-s participant-e-s à parler de leurs créations me semble trouver ici un éclairage à même d'esquisser des pistes utiles à l'intervention en art-thérapie. Il s'agit moins d'une méthode ou de simples ficelles du métier que d'une attitude, d'une posture thérapeutique qui allie humilité et étonnement face à un-e patient-e, appréhendé-e comme sujet et membre d'une communauté humaine, expert-e de sa vie, qu'il s'agit de découvrir dans le cadre d'une relation en constante co-création. Malgré mes vingt ans de pratique en art-thérapie, je me fais toujours l'effet d'un débutant. Certes, je sais comment m'y prendre, mais chaque expérience est unique et c'est toujours à cette *expérience-là* (Dewey, 2005), différente de toutes celles que j'ai connues auparavant, à laquelle je suis confronté quand j'accompagne un-e patient-e ou un groupe de patient-e-s.

Conclusion

Mes éléments de réflexion ne visent pas à dénigrer l'importance de la parole qui constitue un incontournable support à la réflexivité et à l'élaboration des expériences vécues. Toutefois, il m'a semblé fécond de considérer la parole en rapport au langage et cela en considérant l'agir humain à partir de sa corporéité hors des habituelles scissions entre raison et émotions, corps et esprit, etc. Ceci m'a conduit à mettre en évidence l'importance de resituer la parole au cœur du processus créatif, de l'art en train de se faire, en lieu et place de la réserver à la seule exploration des œuvres terminées. Pour soutenir cette manière de faire, il convient d'envisager la notion de langage de manière élargie et de ne pas réduire la pensée à l'expression verbale (Laplane, 1997). Même sans mise en mots, vivre intensément une expérience, en restant attentif ou attentive aux émotions qui émergent en cours de processus, active sans aucun doute des prises de conscience, des ouvertures perceptives, voire des connaissances sur soi. Les massages thérapeutiques en constituent une bonne illustration. Et si je me suis intéressé à l'art-thérapie ou aux approches corporelles plutôt qu'aux thérapies verbales, c'est que, d'une part, en tant qu'enseignant et chercheur, je suis bien placé pour connaître les pièges de l'intellectualisation et que, d'autre part, j'étais et je reste convaincu du pouvoir de l'expérience esthétique qui mobilise en un même mouvement le corps, les émotions et la cognition.

Bibliographie

- Bourdieu, P., 1980, *Le sens pratique*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Caratini, S., 2004, *Les non-dits de l'anthropologie*, Paris, PUF.
- Clot, Y., 1998, *Le travail sans l'homme ? Pour une psychologie des milieux de travail et de vie*, Paris, La Découverte & Syros.
- Crawford, M. B., 2010, *Eloge du carburateur : Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris : La Découverte.
- Damasio, A., 2001, *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob.
- De Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- Dewey, J., 2005, *L'art comme expérience*, Pau, Publications de l'Université de Pau / Editions Farrago.
- Dewey, J., 2011, *Démocratie et éducation*, Paris, Armand Colin.
- Depraz, N., 2006, *Comprendre la phénoménologie : Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin.
- Enders, G., 2015, *Le charme discret de l'intestin : tout sur un organe mal aimé*, Arles, Actes Sud.
- Gadamer, H.-G., 1992, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence, Alinea.
- Gebauer, G., Wulf, C., 2004, *Jeux, rituels, gestes : Les fondements de l'action sociale*, Paris, Economica.
- Goffman, E., 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Goffman, E., 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Hadamard, J., 1959, *Essai sur la Psychologie de l'invention dans le domaine mathématique*, Paris, Blanchard.
- Kosslyn, S., Koenig, O., 1995, *The Wet Mind: The new cognitive neuroscience*, New-York, First Free Press Paperback Edition.
- Laplane, D., 1997, *La pensée d'outre-mots : la pensée sans langage et la relation pensée-langage*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Les empêcheurs de tourner en rond.
- Laplantine, F., 2005, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre.
- Le Breton, D., 2013, *L'adieu au corps*, Paris, Editions Métailié.
- Loser, F., Waldis. B., à paraître, « L'accompagnement des artistes en situation de handicap : une approche par les ressources qui interroge les pratiques sociales », in Masse, M., Eds, *La mise en œuvre de la CDPH au regard de l'accessibilité*, Genève, Editions ies.
- Loser, F., 2017, « Les ateliers d'art visuel fréquentés par des artistes en situation de handicap : pratiques, enjeux et perspectives », *Le Sociographe*, N° 57/3, p. I-XII.
- Loser, F., 2014, « Les ateliers de création : une expérience à la croisée de l'esthétique et de l'altérité », *Revue Vie sociale*, N°1/2014.
- Loser, F., 2010, *La médiation artistique en travail social. Enjeux et pratiques en atelier d'expression et de création*, Genève, Editions ies.
- Nathan, T., 2009, *L'influence qui guérit*, Paris, Odile Jacob.
- Shusterman, R., 2007, *Conscience du corps: Pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv, Editions de l'éclat.
- Stitelmann, J., et al., 2002, *Au-delà de l'image : Processus et émergence créatrices en art-thérapie et lien social*, Genève, Editions des deux continents.
- Vermersch, P., 1994, *L'entretien d'explicitation*, Paris, ESF.

SENS ÉMOUSSÉS, SENS AIGUISÉ

Martin Matte

Résumé

Je veux écrire sur le sens du moi d'autrui. J'explore l'approche anthropologique de la sensorialité selon Rudolf Steiner, et je relie cette exploration à l'expérience de création vécue avec une personne en EMS psychiatrique. Cet entrelacs signifiera qu'il existe déjà au niveau des sens un accès à l'autre. Le jeu actif dans l'exercice du sens du moi d'autrui peut enrichir le « champ relationnel » en art-thérapie.

Martin Matte

Détenteur d'un diplôme d'animateur d'atelier d'expression et éducateur social par ailleurs, j'ai créé et animé pendant trois ans un atelier d'art-thérapie en institution psychiatrique. Il s'agissait de personnes en situation de maladie psychique chronique, et l'atelier était un dispositif de création et de rencontre avec soi, avec l'autre.

*L'extérieur est un intérieur élevé à l'état du mystère.
Novalis, Fragments.*

Situation de rencontre

J'avais fonction d'art-thérapeute en institution médico-sociale, et les personnes qui fréquentaient mon atelier me donnaient l'impression d'avoir les sens plutôt émoussés. Telle que je me la représente, cette mousse était celle d'un bain dont elles s'enveloppaient pour se protéger du milieu institutionnel. C'était aussi bien la mousse qui émergeait d'elles-mêmes comme une exubérance de leur vie psychique. Comment alors tracer un chemin vers l'expression ou simplement la création ?

J'appuyais ma pratique sur la poïétique de l'expression et sa méthodologie: prendre acte de ce qui est là, donner pour ainsi dire un tour de moulin pour mettre en effervescence la « mousse sensorielle » et tenter une percée vers l'aventure créative. Au fil du temps, ma naïveté dans la fréquentation de personnes en situation de maladie psychique chronique s'émoussait elle aussi, n'étais-je pas aussi éducateur social de métier. Pour retrouver le tranchant de leurs sens, les personnes se livraient au risque de la rencontre : rencontre avec l'art-thérapie, sous le vecteur de la qualité de vie, dans ce milieu communautaire « institutionnel ».

C'est ainsi que M^{me} KM est entrée en relation avec moi. En échangeant avec ses amies de l'EMS, elle avait entendu parler de ce qui se passait de « différent » dans cet atelier d'art-thérapie : de ce drôle de jeu - le squiggle¹ - où l'échange de parole est à égalité, même si ce n'est qu'un trait qui, de plus, ne représente rien au départ. Elle était intéressée par le faire, comment composer par des gestes une œuvre qui prend corps. Et, contrairement, à mes clients et clientes « émoussé-e-s » par l'usure du lieu, de la maladie et de la médication, elle me surprenait par sa vivacité et son plaisir à être là.

Caractérisation de la sensorialité

Le thème de la sensorialité a toujours le don d'exciter la curiosité et de repousser les frontières du connu. Aujourd'hui, la psychologie cognitive reconnaît 9 postulants au titre de sens : outre les 5 (connus depuis Aristote), la proprioception, l'équilíbrioception, la thermoception et la nociception (douleur). Selon les neurosciences, il n'y aurait que 1 seul sens, étant donné la découverte des neurones multisensoriels (cf. Ropert, 2018). Ma référence pour cet article est l'anthropologie anthroposophique², particulièrement deux cycles de conférences de Rudolf Steiner : en 1909

¹ C'était ma clef, ma porte d'entrée, mon « tour » d'imagicien.

² Cela fait deux fois : *anthropos*. Nous pouvons convenir que nous sommes tous du genre.

et 1910, à Berlin, devant les membres de la Société théosophique et en 1919, à Stuttgart, adressées aux futurs enseignant-e-s de la 1^{re} école Waldorf. C'est dire la diversité des intérêts.

Accès au point de vue théorique

Dans le 1^{er} cycle de conférences, Steiner considère l'être humain *comme un instrument destiné à percevoir le monde, à le ressentir avec son âme et à le comprendre par l'esprit* (Steiner, 1910 : 61). Dans cette « destination », il y a déjà une forme d'organisation : les sens sont distribués dans l'organisme humain et psychique en fonction d'elle. Comme le chante une amie : *Mon petit petit bonhomme je te regarde danser et du haut de tes trois pommes tu retombes sur tes pieds* (Millet, 2018), s'impose l'image de trois sphères : tête, poitrine, membres ; et de trois niveaux : sens supérieurs liés au notionnel et à la conscience de veille (penser, percevoir, conclure) ; sens médians liés à l'affectif et à la conscience de rêve (aimer, haïr, ressentir) ; sens inférieurs liés à la volonté et à la conscience de sommeil (autant les mains que les pieds et le métabolisme : ingérer, digérer, éliminer). Par contraste, la tête qui pense est froide et le métabolisme produit énergie et chaleur. Au milieu, s'équilibre la puissance du jugement et les poussées émotionnelles dans une harmonie « qui joue », au sens schillérien. Il y a en même temps l'image de la verticalité : l'être humain se tient en équilibre dans le monde et se perçoit lui-même comme un centre.

Cette tripartition est caractéristique de la vision de Steiner. Entre la pensée et la volonté, la conscience et le corps, l'esprit et la matière, l'écart témoigne de trop d'oppositions pour qu'un 3^{ème} terme, un pôle médian, ne soit pas justement un processus d'équilibration entre les tendances opposées. Je viens juste de parler du jeu au sens schillérien et l'approche de Steiner doit beaucoup à celle de Schiller. Dans la 15^{ème} de ses *Lettres sur l'éducation esthétique du genre humain*, Friedrich Schiller décrit celui-ci ainsi : *l'homme ne joue que là où dans la pleine acceptation de mot il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue* (Schiller, 1943 : 205). Est pleinement humain-e celui ou celle qui amène à jouer ensemble et à s'équilibrer son penchant naturel pour la

conception de formes, fussent-elles des idées (*instinct formel*, dit Schiller) et son *instinct sensible non* moins pressant pour la matière, fusse-t-elle celle de la perception. Non loin de nous encore, Winnicott, à partir de sa pratique avec les enfants, (re)découvrait la fécondité du jeu : *C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi* (Winnicott, 1975 : 110) – voilà qui situe mon regard théorique, entre anthropologie et psychologie, sans entrer dans l'élucidation de ce que veut dire « moi » ou « toi » ou « soi » dans les approches évoquées.

Des parallèles peuvent être tracés entre la méthode de la séance en art-thérapie et ce que je décrirai dans la suite comme sens de l'appréhension de soi, de la découverte du monde et de la compréhension qui s'échange entre l'autre et moi. Se pose néanmoins la question de la perception ou de la réception de l'œuvre en art-thérapie. Il me semble que, dans le troisième temps d'une séance, après le faire vient un percevoir « esthétique », une gustation de l'œuvre, qui précède sa réception (l'une étant en quelque sorte tributaire de l'autre) : de l'œuvre, il est maintenant parlé. Le champ relationnel est ré-ensemencé par la parole de la personne qui a créé et de son accompagnateur ou accompagnatrice en création. De la poïétique du faire à celle du ressentir, il est maintenant temps de passer à la poïétique du penser (dite « pensée de la rêverie », cf. Stitelmann, 2015, 24)³. Dans son recueil, *L'actualité du beau*, Hans-Georg Gadamer trace le cheminement de son interrogation sur *la base anthropologique de notre expérience de l'art* (Gadamer, 1992). Il fait tenir sa réponse sous le titre : *L'art comme jeu, fête, symbole*. J'en retiens, pour les fins de cet article, la coactivité constante, présente dans l'expérience de l'œuvre : *Le partenaire de jeu fait partie du jeu* (Gadamer, 1992 : 49) et, en contrepartie de cette exigence herméneutique de l'œuvre d'être comprise, cette idée de liberté émanant d'elle : *parce qu'on en a fait l'expérience ainsi (une fois) on a ainsi provoqué une nouvelle possibilité d'en faire l'expérience* (idem : 93 ; c'est Gadamer qui souligne). Je reviendrai sur cette question en conclusion de cet article.

³ ...et je me surprends à rêver d'une poïétique de la sensorialité.

Caractérisation des 12 sens ⁴

Reprenant le mouvement de leur « destination », se présentent ainsi quatre sens *qui appréhendent le corps du dedans* (Kranich, 2006: 58) : le toucher, le sens de la vie, le sens du mouvement et le sens de l'équilibre.

Quatre sens s'avancent vers le monde : le sens de l'odorat, le sens du goût, le sens de la vue et le sens de la chaleur. Du « monde des sens » (celui que pratique le sens commun), quatre sens, dits supérieurs, s'intéressent à la perception d'autrui : l'ouïe, le sens de la parole, le sens de la pensée et le sens du moi d'autrui. Pour Steiner, c'est la tâche de chacun-e de reconstituer en un tout les douze facettes de soi, du monde et d'autrui que son activité sensorielle a (dé)composées, *prenant part ainsi à la vie intérieure des choses*. (Steiner, 1919 : 132)

Les quatre sens de l'appréhension de soi

Brièvement décrits, que sont alors ces quatre premiers sens ? Le sens du toucher, c'est toucher et être touché – mon amie chante : *Mon petit bonhomme moi je voudrais te manger et dans chacune de tes trois pommes je m'amuse à te croquer*. C'est une limite et une frontière. L'expérience commune est de nous ressentir comme un centre allant vers la périphérie. Steiner se représente la vie psychique comme n'étant rien d'autre que *l'expression des diverses combinaisons entre le jugement et les manifestations d'amour et de haine* (Steiner, 1910 : 124) – autrement dit, le désir. Le jugement : « ce rouge que je perçois appartient à une rose », conduit à la représentation : « rose rouge », qui perdurera dans la vie psychique. Le désir cherche la satisfaction. Il s'aventure vers le dehors... fait une rencontre, la vie psychique répond en donnant naissance à une capacité de recevoir l'impression émanant du rouge rencontré (id. : 126). Sentir est un acte qui réunit jugement et désir. Une impression sensorielle naît quand jugement et désir sont endigués, refoulés à la frontière de la vie psychique. Par « manifestations d'amour et de haine », se montre déjà le jeu de la sympathie (je suis attiré par, je vais vers...) et de l'antipathie (cela me déplaît, je m'en retire...).

Avec le toucher, commente Soesman, il y a réellement cette expérience de limite : *vous ne pénétrez pas dans un autre monde (...)* non, vous restez enfermé dans votre propre monde (Soesman, 1998 : 20). Cet « enfermement » est en même temps constitution ; il nous sépare et nous limite, donne la conscience de l'ici et maintenant. Notre peau est notre limite : *nous sentons seulement quelque chose, nous sentons seulement qu'il doit exister un autre monde et que, quelque part, nous commençons à nous éveiller à cet autre monde* (id.). Inversement, elle nous délimite : nous sommes dans notre corps, *nous sommes un corps* (Merleau-Ponty cité dans Kranich, 2006, 61).

A cette première appréhension de soi, s'ajoute celle du sens de la vie : nous ressentons la faim et la soif, et nous nous reconnaissons avoir ce sens seulement quand un de nos processus vitaux s'enraie et que nous en ressentons la gêne. C'est alors que nous sentons notre corps, la vie qui circule ou se bloque en nous. Il ajoute au toucher cette notion de globalité : nous sommes un tout différent de ce qui nous entoure. Il nous conforte dans le sentiment d'être un avec notre corps. Le sens du mouvement nous permet de percevoir les mouvements que nous faisons nous-mêmes. Il nous donne de la joie par un processus intérieur de compensation : tout changement de position entraîne un contre-courant dans l'organisme (Steiner, 1909 : 38). Nous lui devons la dextérité qui nous permet de maîtriser la vie (Kranich, 2006 : 65). Placés dans le monde, nous avons la liberté de nous y mouvoir, de le transformer par nos mouvements propres (König, 1998 : 57).

Ce sens des directions spatiales, c'est ce qui opère déjà avec le sens de l'équilibre : *Où que nous pénétrions, nous devons nous adapter à la situation : aux trois dimensions de l'espace* (Steiner, loc. cit. : 40). Et nous le pouvons, parce que nous portons cet équilibre en nous⁵ – pouvoir que nous éprouvons comme « un calme intérieur » (König, op. cit. : 79). Nous nous déplaçons, *nous nous harmonisons avec les forces de l'environnement* (id. : 69), nous nous sentons indépendants du temps, durables, constants, avec un passé, un présent et un avenir (id. : 79).

⁴ Dans le 1^{er} cycle, Steiner parlait de 11 sens (3,4,3), liant le sens du toucher aux trois sens inférieurs ; le toucher décliné en « presser, palper, tirer » lui apparaissait alors comme une modification du sens de l'équilibre. Le cycle aux enseignant-e-s comprend les 12 sens (3X4), du sens du toucher au sens du moi d'autrui, qui s'y trouve particulièrement caractérisé.

⁵ Les 3 canaux semi-circulaires et le limaçon sont immédiatement corrélés aux trois dimensions de l'espace : avant-arrière, droite-gauche, haut-bas.

Les quatre sens destinés au monde sensible

C'est ainsi que se franchit la frontière de soi au monde dans ses qualités sensibles. Steiner qualifie le sens de l'équilibre comme un passage : celui-ci se situe à la limite de ce qu'un être humain ressent intérieurement et de ce qu'il doit ressentir s'il veut s'intégrer au monde extérieur (Steiner, 1909 : 40). Il y a un saut dans la tripartition : de la sphère de l'organisme et de ses qualités d'existence, à la sphère du ressentir, en quelque sorte de ce qui pénètre en nous et dont nous apprenons à distinguer les qualités internes (Kranich, 2006 : 68). Steiner les caractérise par leur double appartenance au connaître et à la sensibilité – nous sommes dans une situation médiane. Avec l'odorat, le perçu a la qualité du gaz. Comment s'y unir ? En s'en défendant. J'ai décrit plus haut ce mouvement de la perception sensorielle. Un « tentacule sensitif » (Steiner, *op. cit.* : 44) s'élance vers la substance, puis, à son contact, se rétracte. Ainsi, naît la sensation odorée. Il est vrai que nous ne pouvons pas ne pas sentir comme ne pas respirer. Les odeurs nous envahissent, mais, sur le plan du jugement, nous nous en défendons en disant : « cela sent mauvais/cela sent bon ». Nous apprenons peu à peu à reconnaître ce qui est « bien/mal » pour nous-mêmes (Soesman, *op. cit.* : 98). Le goût va à la rencontre des substances qui se trouvent sur la langue – c'est son aspect volontaire ; un mouvement semblable de projection et de reflux nous procure la sensibilité gustative. Nous avons avec les substances goûtées (dans l'élément liquide), une intimité plus grande qu'avec l'odorat : même si nous ne percevons que *l'échange qui s'établit entre la langue et le corps* (Steiner, 1909 : 29), nous apprenons à connaître leurs effets. Soesman dit que nous entrons en conversation avec elles (*op. cit.* : 115), jusqu'à ce que nous ayons reconnu ce qui est bon ou mauvais pour notre santé (id. : 118). Cela « nous construit, nous féconde » (id.).

La vue nous révèle la nature des choses : d'après la coloration, nous découvrons si la lumière pénètre ou non l'objet. Steiner dit : *l'œil perçoit que la surface est déterminée par la nature de la chose* (Steiner, 1909 : 29). La couleur est la rencontre entre un courant qui va de l'intérieur vers l'extérieur – notre intérêt que motive un désir – et un courant qui

vient de l'extérieur vers l'intérieur – la lumière du monde. A notre étonnement, lorsque les couleurs du monde se révèlent à nous, nous éprouvons, écrit Soesman, *le sentiment que la face intérieure des choses se dévoile soudain* (*op. cit.* : 144). Les impressions sensorielles se croisent (suivant le canal des nerfs optiques), ce qui est un processus de pensée (Steiner, 1909 : 46). Nous avons toujours besoin de comprendre ce que nous voyons et en même temps nous voyons toujours quelque chose (Soesman, 1998 : 148-149). L'œil englobe tous les autres sens et il englobe tout, ce qui justifie peut-être sa primauté dans nos cultures post-industrielles.

Le sens de la chaleur fonctionne ainsi : au courant venant de l'extérieur s'oppose un courant venant de l'intérieur, si ce dernier cesse d'émaner, c'est la brûlure ! (Steiner, 1909 : 47). Il nous est constitutionnel (au sens où la chaleur est la condition absolue de notre existence) : quand nous nous chauffons, nous savons que nous avons cette capacité de générer de la chaleur et de la mettre dans nos activités. D'un point de vue phénoménologique, si la lumière rayonne en rebondissant à la surface des choses, la chaleur les pénètre et celles-ci la diffusent à leur tour ; en ce sens, nous rayonnons notre chaleur vers le monde et les autres, à la fois pour interagir et les accueillir. Nous savons que, quand nous agissons, la chaleur transforme les choses, le monde, et nous et les autres, nous transforme.

Les quatre sens ouverts sur autrui

Les sens inférieurs nous amènent à nous saisir de notre propre équilibre en nous insérant dans les forces du monde. Les sens médians nous commandent à trouver l'équilibre dans notre vie physiologique et psychique entre le trop et le trop peu, le bien et le mal (pour nous), à choisir la santé : ce qui nous maintient et motive notre intérêt pour le monde, l'autre, l'œuvrer. En quelque sorte, en instaurant cette sphère médiane entre le corps et l'esprit, Steiner donnait droit de cité au sentiment, au ressenti, tout comme il le liait à la transformation du monde par l'être humain, de l'agriculture à la culture, célébrant le lien de l'être médian avec la beauté⁶.

Il appelle aussi « sociaux » les sens supérieurs.

⁶ Schiller écrivait : le beau ne doit être ni seule vie, ni seule forme, mais forme vivante, c'est-à-dire beauté (Schiller, 15^e lettre, 1943 : 205).

Cette caractéristique repose sur cette expérience élémentaire, qui précède nos jugements et nos réactions envers autrui : *c'est la perception immédiate de l'autre ; non pas celle de son corps, mais celle de l'intériorité qui s'exprime à travers le corps.* (Kranich, 2006 : 86)

Dans l'activité auditive, *le son fait vibrer la substance, ce qui rend perceptible une certaine qualité interne* (Steiner, 1909 : 30). L'ouïe enregistre cette mobilité interne de l'objet. C'est le milieu de l'air, il y a résonance. Pour que quelque chose « sonne », il faut qu'il soit porté du terrestre vers l'air – la pierre liée au rocher ne sonne pas, et la façon dont nous la manipulons en fait un instrument. Notre corps lui-même est un instrument dont nous pouvons jouer (Soesman, 1998 : 186). Le son qui vient vers nous nous dit quelque chose de la chose. Cela est même mesurable, en vibrations, et même nous pouvons identifier comment sonne telle ou telle chose. Pour passer de la vibration au son, il faut une inversion du mouvement. Le son pénètre à l'intérieur de nos oreilles, y produit ces vibrations particulières, reconnaissables ; *notre oreille se laisse vibrer* (Soesman, op. cit. : 194). C'est en cela que l'ouïe est un sens « spirituel ». Il y a une inversion du mouvement de notre organe du sens de l'équilibre, grâce auquel nous nous positionnons dans le monde. Pour entendre le son véritable de la chose, l'oreille (dont les organes sensibles sont situés à l'intérieur de notre crâne) s'est intériorisée, le mouvement d'aller vers s'immobilise⁷. Dans l'écoute de la musique, l'oreille efface les notes pour entendre les intervalles (id. : 199).

Ce processus d'effacement se retrouve avec le sens du mot, de la parole d'autrui. *C'est percevoir qu'un son signifie ceci ou cela, l'intérieur du son perçu* (Steiner, 1909 : 32). Ce sens nous rend capables de percevoir *l'intimité sonore, le sens profond d'un A que nous entendons prononcer* (op. cit. : 49). C'est ce qui est commun aux gens d'un même langage : ces sons ont une signification. La force formatrice de la parole se manifeste dans les phonèmes : voyelles et consonnes. Nous saisissons la différence entre « pain » et « pan », « bread » et « Brott ». Si, dans le sens de l'ouïe, le matériau est élevé de son appartenance à la terre pour

« sonner » dans le monde de l'air, si, en musique, les instruments « vocalisent » l'œuvre, ici, les phonèmes sont les instruments par lesquels la parole prend corps. De même pourtant, pour accéder à cet « intérieur » d'une langue, nous devons renoncer à sa musique : *Dans la langue* (au contraire de la musique où nous entendons la mélodie), *vous n'entendez rien d'autre qu'une série d'instruments les uns après les autres* (Soesman, 1998 : 219-222). Conséquence de cet abandon, nous acquérons la possibilité de relier entre eux ces instruments : nous donnons du sens.

Je suis amené au sens de la pensée d'autrui ou du concept. Si nous pouvons reconnaître les qualités expressives d'une langue, nous pouvons percevoir des concepts, nous sommes capables de *comprendre le concept qui se revêt des sons du langage* (Steiner, 1909 : 32). Cette capacité est celle du sens de la pensée d'autrui ou du concept. Il y a la représentation : *lorsqu'on se représente ce que signifie un mot qui a été prononcé* (Steiner, 1909 : 52) ce qui donne au moins autant d'images qu'il y a de personnes présentes dans un cercle. A l'inverse, le concept a une objectivité, une universalité, qui dépasse les subjectivités. Si chaque langue a son génie et forme le mot qui le traduit : *Amor ou Liebe*, cette diversité sonore pointe en direction de *ce qui est commun aux humains* (op. cit. : 56) – l'idée. Ce mouvement vers l'Autre comporte aussi son effacement propre : si nous n'arrivons jamais à épuiser un concept dans ses significations, *nous sommes capables d'effacer aussi les mots* (Soesman, 1998 : 228). Alors, nous parvenons à l'idée. Celui-ci écrit : *En faisant abstraction de la langue, nous pénétrons directement dans la pensée de l'autre personne* (op. cit. : 229). Pour « entendre » la vérité de l'autre, nous renonçons à ce que nous murmure notre sens de la vie (« tu es fatigué, tu as mal ici ou là... »).

Maintenant, face à autrui, qu'est-ce que donc de le sentir ? D'avoir le sens du moi d'autrui ? Steiner le caractérise dans les conférences pédagogiques (1919) : cela relève à la fois de la connaissance (nous participons de la même humanité) et de la volonté (nous sommes en présence de quelqu'un d'autre que nous, ici et maintenant). Que se passe-t-il ? Dans

⁷ Karl König voit cet « effacement » comme une métamorphose, celle des sens inférieurs en sens supérieurs. Elle se produit par le fait de se servir de l'énergie du sens inférieur pour percevoir une autre qualité du monde : bien sis dans notre équilibre, nous pouvons entendre les sons ; nous nous tenons immobiles pour bien écouter la parole de l'autre ; nous oublions notre sens de la vie (une peine, une douleur) quand nous voulons comprendre le sens, le concept ; c'est avec un calme intérieur que nous reconnaissons l'autre comme un être humain comme nous (König, 1983, 80).

ce face à face, la résonance dit : « Voilà un Je tout comme moi »⁸, mais la tonalité est à l'agressivité : Vous sentez (...) *une impression analogue à une attaque*. (Steiner, 1919 : 126-127) – ce Je est tout aussi bien tout puissant comme je le suis. Il y a une vibration : l'autre fait impression sur moi, je me défends, mon agressivité diminue, l'autre produit de nouveau une impression... C'est un rapport d'abandon et de défensive, de sympathie et d'antipathie. S'abandonner à l'autre, c'est s'endormir en soi ; se défendre contre lui, c'est s'éveiller. Ainsi, nous alternons de la veille au sommeil – cette alternance est la transformation de notre agressivité en collaboration. Kranich la décrit ainsi : *je m'oublie moi-même et je m'ouvre au moi de l'autre. Puis je ressens son intensité dans ma propre activité qui s'accroît. La perception du moi d'autrui a (...) le caractère d'une collaboration active* (Kranich, 2006 : 98). Étonnamment « primitif », le sens du moi d'autrui commande aussi à un effacement : nous renonçons à l'assurance d'être un, unique, uni – à la cuirasse que nous procure le sens du toucher, nous nous défaisons de notre attachement à notre moi *afin de rencontrer ainsi le moi de l'autre*. (Soesman, 1998 : 240)

Dernière distinction

Ce cheminement à travers le paysage de la sensorialité me conduit à une dernière distinction ; elle concerne la représentation du Moi. Je me réfère à Steiner : *la perception du Je d'autrui est (...) un processus de connaissance, (...) tandis qu'éprouver son propre Je est un processus de volonté* (Steiner, 1919 : 126). Cela me ramène à la tripartition : pensée, sentiment, volonté/conscience de veille, de rêve, de sommeil. Nous avons déjà vu agir la volonté dans le processus de perception (connaissance) du sens du moi : elle s'endort, sinon ma perception de l'autre ne m'en donnerait pas la représentation – le jugement : « Tu as un Moi » conduit à la représentation : « Tu es un Moi ». A l'inverse, l'impression du Moi – *l'expérience psychique intérieure* – est la seule représentation qui se manifeste sans qu'une *impression extérieure soit nécessaire* (Steiner, 1910 : 132) – c'est son aspect « volonté ». Elle nous accompagne en permanence, s'attache à toutes les impressions sensibles, elle y participe. En même temps, nous la leur opposons : *en effet par le canal du désir et du*

jugement vous l'opposez aux impressions sensorielles (id.). Dans le combat avec ce maître indépendant de nous à quoi se résolvent les impressions sensorielles, se révèle et se construit ce *maître de notre vie intérieure* (Steiner, 1910 : 141), qui évolue avec le temps.

Pour aller à ce qui m'a interpellé à travers la rencontre avec M^{me} KM, je retiens quelques idées. La première, c'est que la caractérisation des sens montre, par sa différenciation des qualités sensibles, que les modalités sensibles peuvent être intensifiées. Il y a pour chaque sens une éducation esthétique comme une éducation organique. L'œil exercé par l'art distingue mieux les couleurs du monde ou, comme l'exprime Kandinsky : *La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses*. (Kandinsky, 1989 : 112). Deuxième idée, ressentir des qualités sensibles est une activité qui engage l'être entier, soit que chacun-e d'entre nous recompose, *dans une participation dynamique* (Kranich, 2006 : 57), un tout à partir des douze facettes du monde et des autres que ses sens lui font rencontrer. Troisième et dernière idée, soit que le Moi accompagne chaque acte de perception, me le fait imaginer se situant au confluent de ces mouvements du désir et du jugement et s'exerçant au jeu de les équilibrer.

Le jeu de la rencontre avec M^{me} KM

Alors que l'homme européen a oublié que le monde de la pensée agit aussi à l'intérieur, il a oublié concernant le monde du sentiment que ce qui est senti et voulu se trouve également à l'extérieur. (Steiner, 1915 : 245).

Comment aller à la rencontre de M^{me} KM avec cet arrière-plan de la sensorialité steinerienne ? Educateur social, cela constituait une part de mon approche socio-éducative des personnes en situation de handicap. Faisais-je entre M^{me} KM et celles-ci une analogie, en raison de sa maladie invalidante ? Dois-je esquisser son profil sensoriel ? Plus que de répondre nommément à ces questions, le travail créatif accompli par elle m'engage à y élucider les trois idées énoncées à l'instant : son éveil sensoriel, la dynamique de sa participation et la qualité du jeu relationnel.

⁸ Cela parle davantage d'une coappartenance que d'une analogie.

La visée/vision de M^{me} KM

Il m'a été donné de travailler pendant neuf mois environ avec M^{me} KM. Elle m'avait été référée par l'infirmière-chef pour deux séances par semaine. Il s'agissait de lui procurer un temps d'activité rythmé, l'occasion de réaliser ses envies de création et de l'accompagner en individuel en considération de ses besoins et difficultés (personne vive, intéressée, mais sujette à des phases de dépression au passage des saisons, elles-mêmes liées à une sclérose en plaques). Elle même m'a raconté : *Je faisais des études pour devenir infirmière. J'ai demandé à connaître le diagnostic car je voulais faire avec.* Elle devait avoir 22 ou 23 ans.

La première fois où M^{me} KM venait à mon atelier – c'était un atelier à construire chaque fois, dans le hall du 3^{ème} étage, près de l'ascenseur – elle était déjà là, arrivée bien avant moi, assise à une table. Elle s'est levée, est venue vers moi, m'a tendue la main, s'est présentée : *Je suis (KM)...* Elle a dit son prénom et moi, j'ai été subjugué par son regard, surtout par ses yeux gris, leur transparence irisée et leur profondeur insondable. Sa présence était si forte que je me sauvai en me disant être confus de n'avoir rien préparé. Je me suis hâté de sortir le matériel, de le lui présenter en le disposant dans l'espace de travail. Je lui décrivis mes propositions alors qu'en moi, ses yeux résonnaient avec le souvenir du regard de ceux d'une belle-sœur décédée il y avait deux ans d'un cancer du poumon. Pourquoi me sentais-je fautif et en même temps résolu à faire profiter M^{me} KM de chaque instant d'atelier pour accomplir sa vitalité ?

Il y avait chez elle quelque chose d'aigu, que je devais m'employer à reconnaître.

Les trois phases de déploiement sensoriel

D'emblée, je formulerais trois phases :

1. *phase désir* : premiers modelages sous l'idée de coordonner perceptions et mouvements ;
2. *phase sentiment* : squiggle, du trait au personnage, à l'histoire, chant, modelage, dessin, peinture « images plaisir » sous l'idée d'une dynamique formative ;
3. *phase image* : de la copie à la chose, l'œuvre sous l'idée du jeu d'équilibre.

Et je retiens de Gadamer cette notion de la coactivité : les partenaires sont tous les deux engagés dans le jeu.

Si je regarde le « comment » de son travail

créatif et de mon accompagnement, je vois M^{me} KM dessiner, peindre, modeler – comme si la plastique était une réponse à un besoin direct de son organisation corporelle, un besoin de (re)vivifier les connexions complexes. Peut-être suis-je naïf en écrivant cela, soit que la création artistique, c'est-à-dire le faire, l'agir : le toucher, le prendre, le palper, le porter, le manipuler, le former, le déformer, le reformer, l'apprécier... mobilise toute la sensorialité. Je revois M^{me} KM dans une attitude qui lui est propre, cette faculté de plier le haut de son corps de façon à ce que ses yeux viennent à la hauteur de ses mains, qui portent l'objet à œuvrer. C'est surtout vrai en modelage ; en peinture, la tête se penche, le visage épouse la feuille, les yeux s'imprègnent du geste, de chaque trait, de chaque couleur et une image apparaît dans un mouvement alterné d'approche et de recul. Elle exerce même un troisième point de vue : elle cherche des yeux le modèle et revient à l'alternance de son faire. Petit à petit, avec pour point tournant cette fois où je lui avais servi par erreur une argile pâteuse, friable, elle acquiert du savoir-faire, comme si son mouvement d'aller vers rencontrait l'objet dans son vouloir devenir et revenait à soi, acquérant la faculté de juger, de corriger, de façonner une adéquation qui lui donne satisfaction entre le modèle, son dessin et la « plastique » devenue son œuvre. Elle se mettait en mouvement jusqu'à ce qu'elle trouve l'équilibre, un état de calme où son désir créatif laissait le corps créer. Elle créait jusqu'à ce qu'un sentiment de satisfaction se montre, équilibrant désir et jugement. La confiance dans son corps réapparaissait en ce qu'elle arrivait à le mobiliser et à l'ajuster aux impressions de ses sens médians, dominés par une vision à l'affût du détail juste.

Phase désir

Je peux caractériser la première phase de son séjour créatif à l'atelier, d'acquisition du savoir-faire à travers l'éveil de sa sensorialité. Elle a d'emblée orienté son travail sur le modelage.





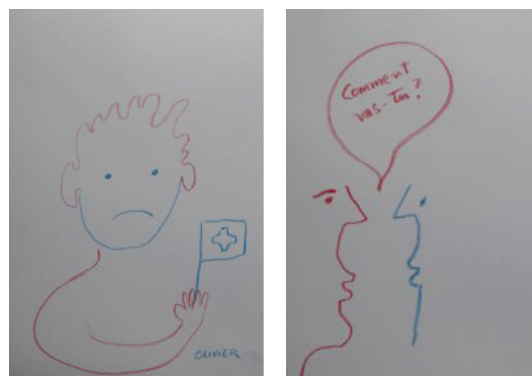
A la première séance, elle avait apporté un vase dont elle voulait réparer le couvercle. Elle s'est vite aperçue que le matériel que j'avais à disposition ne convenait pas. Ses yeux ont accroché l'image d'un chat assis dans un vase et elle a voulu modeler son chat *Kiki*. Je cherchais à identifier ses sources de re-présentation au sens actif: sa capacité à se re-présenter, tandis qu'elle s'adonnait au travail de l'argile (une argile au séchage rapide). Il m'a toujours semblé qu'entre ses doigts l'argile perdait en vie, en liquide, qu'elle devenait sèche, froide, comme si elle en absorbait la substance. En même temps, chaque forme résultait de l'assemblage d'une multitude de facettes, comme si la main et l'œil travaillaient de concert. Bien que je lui aie appris à façonner à partir d'une sphère, elle avait trop de désir pour adopter ce commencement.

L'élan intérieur dépassait à la fois la nature de la matière et ses capacités visuo-manuelles, comme si de l'impulsion volontaire à l'acte la réalisant, il y avait un circuit « douloureux » qu'elle dissimulait en parlant, en souriant et en me regardant de manière interrogative. Mais elle a appris ; je lui ai proposé de chercher l'animal de son choix dans un livre, nous nous entendions sur la photo qui ouvrait des perspectives de travail, elle dessinait au crayon l'animal, choisissait souvent de le peindre. La fois suivante, elle commençait le modelage, réalisé en une seule séance le plus souvent. Pendant que l'objet séchait, elle faisait un dessin ou une peinture libre. L'objet sec, elle le colorait à la gouache ou à l'acrylique selon le rendu qu'elle voulait obtenir.

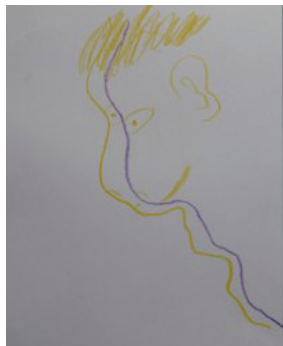
Phase sentiment

Je suis déjà dans la seconde phase : celle de la construction-reconstruction. L'approche dessiner-modeler acquise, M^{me} KM souhaitait autre chose. Une fois, je fredonnai en plaçant le matériel et elle me demanda: *Vous aimez chanter*

? Alors, comme j'avais des textes de chansons sous la main, nous avons ménagé un temps en séance avant ou après la création pour chanter. Sa voix est vite montée par-dessus la mienne, faisant accord, et chaque fois nous avons découvert une autre chanson. Puis, vint *l'énigme de la page blanche* : c'est ce qu'elle dit un jour où elle n'avait plus d'inspiration. Alors, elle a voulu jouer à ce jeu que je joue avec une autre « cliente ». Papier blanc A4 et neocolor au choix, nous avons commencé les squiggles⁹. Lieu de rencontre exceptionnel : ici, c'est comme un apprentissage à faire jouer le sens du moi d'autrui. J'accepte que l'autre ait autant sinon plus d'esprit que moi. Je me plie à la règle du jeu : trait/contre-trait (agression, sommeil, sympathie, antipathie), d'autant plus qu'elle me rend « maître » du jeu. Des squiggles du tac au tac, nous sommes passés à des squiggles où un personnage apparaissait, qui avait son identité et son histoire (*Olivier*), puis à des squiggles qui mis côte à côte racontaient une histoire en deux versions : la sienne et la mienne. Quelquefois, nous avons pu donner un langage, voire une pensée à ces personnages. La plupart du temps, nous jouions dans cette expérience primaire : l'autre a d'emblée une intériorité, qu'il l'exprime lui-même ou que l'histoire la mette en scène et les personnages avaient une existence fugace, ayant épuisé le jeu de nos sympathies et antipathies.



⁹ Je laisse Winnicott présenter ce jeu de son invention : *Dans le jeu du squiggle, je fais un tracé libre, et je demande à l'enfant que j'examine d'en faire quelque chose ; puis, à son tour, l'enfant fait un squiggle et c'est à moi d'en faire quelque chose.* (Winnicott, 1975 : 52).



Pour la peinture, elle a demandé de pouvoir faire aussi d'après modèle, ce qui, pour moi, représentait le chemin « esthétique » qu'elle parcourait en modelant. Il me semble que, dans ses modelages, en suivant le même processus qu'en phase 1, elle atteignait de la profondeur créative (compétences techniques et qualités esthétiques) et de la hauteur de vue : de plus en plus, en quelques traits en peinture ou gestes en modelage, l'animal intuitionné était là¹⁰ !



Au cours de cette phase, il m'est arrivé de relâcher ma vigilance bienveillante, et, revenant à mon attention, je la voyais créer, libre et contente. Tout comme un jour, elle m'a questionné sur ma manière de faire le premier trait dans le jeu du squiggle – comme si elle pressentait que l'image se trouvait déjà dans ce premier trait.

Phase image

Je passe ainsi à la troisième phase, celle de l'image. Avant ses vacances d'été, M^{me} KM entreprit, après un essai de sculpture sur stéatite, le modelage d'un ara. Cela lui a demandé trois ou quatre séances : du dessin à la finition. Elle est allée seule en forêt pour chercher une branche pour y faire tenir son ara. J'avais acheté des plumes et elle les a collées sur le corps de l'oiseau et c'est ensemble que nous l'avons fixé sur la branche.

Elle commenta le travail en disant : *C'est bonnard de travailler avec vous* et, au contraire de ses autres modelages, elle n'a pas voulu le prendre chez elle. J'ai perché l'ara dans le coin « bois » de l'atelier. Il me semble que c'est au moment où nous avons exercé le jeu des « moi » que l'alliance thérapeutique s'est accrue entre nous. Elle pouvait s'engager seule dans son combat avec l'« idée » dans sa sculpture sur stéatite, elle avait d'emblée aperçu l'oiseau qu'elle voulait sculpter, tandis que je pouvais me décentrer des indications à lui donner et du suivi moment par moment de ses actes créatifs. En peinture, elle énonçait les éléments qu'elle voulait peindre, puis s'exécutait. En chant, elle me disait de deviner quel oiseau chanteur elle avait choisi que je sois. L'ara fut sa dernière œuvre ; des changements dans sa prise en charge au sein de sa famille se produisirent et elle dut interrompre sa fréquentation de l'EMS.



Aimant jouer, c'est ce qui caractérise M^{me} KM dans cet accompagnement. Telle qu'elle met en circulation les trois sphères de sa tripartition, elle jouit d'une force tranquille, qu'elle obtient par l'effort de dominer les changements psychosomatiques que la maladie lui fait connaître. La vivacité de ses sentiments, elle l'investit dans l'activité, la création. Quelque chose doit sortir de ses mains qu'elle puisse admirer et collectionner. Son désir, son intérêt, elle sait le jauger, le juger ; c'est ainsi qu'elle met ses facultés en jeu, à la

¹⁰ Soesman écrit qu'avec le sens du moi d'autrui : nous nous rencontrons immédiatement de moi à moi (237). Il ajoute que c'est un sens qui agit avec délicatesse (241).

fois dans le découvrir et dans le réaliser. Et sa particularité, c'est qu'elle apprécie jouer avec quelqu'un d'autre, qu'elle jauge et qu'elle sait aller relancer. Ainsi, va son œuvre : des facettes d'univers qu'elle assemble dans une aspiration à la joie.



Motifs de conclusion

*La créativité est alors un faire
qui est issu d'un être¹¹.*

La citation de Winnicott sur le jeu, que j'ai faite dans mon « accès au point de vue théorique », a son corollaire: on peut conclure que *c'est seulement en jouant que la communication est possible (...)* (Winnicott, 1975 : 110) – constat qu'il fait suivre d'une discussion sur le fait d'« être sans qu'il y ait un but » (op. cit. : 111). La méthode art-thérapeutique mise beaucoup sur le « temps de parole » qui suit le temps de création. Elle rejoint la pratique des récits de vie dans lesquels se produit une recomposition de soi¹². A contrario, Winnicott n'introduit pas de préséance temporelle entre l'être et l'agir : l'individu créatif s'apprend de son agir et en même temps son agir vient de son être. Dans *Au-delà de l'image*, le champ relationnel est présenté par Jacques Stielmann *comme un pas de deux* (Stielmann, 2002 : 313). Plus loin, il décrit comme étant *l'actualisation de ce champ : chaque expression des deux partenaires, sur un plan conscient et surtout inconscient, sur des plans verbaux et en gestes, corporellement, ainsi qu'en image* (op. cit. : 315). Cela me conforte dans le fait que le faire œuvre avec M^{me} KM était communicatif – nous étions des partenaires de jeu suffisamment bons, et me réconforte dans le fait que

l'œuvre n'engageait pas à la parole sur elle, l'œuvre, mais sur elle, comme individu – ce qui me renvoie au récit de vie.

Les trois phases que j'ai décrites dans l'acheminement créatif et sensoriel de M^{me} KM décèlent comment elle s'est saisie des propositions de l'atelier, comment elle a exploré, non sans avoir demandé le sésame lui garantissant cette exploration (quelle est la résolution de l'énigme de la page blanche, de la motte d'argile, des couleurs matérialisées en crayons, gouache, acrylique ?), comment elle a répondu à son souhait d'être artiste. J'avais une petite étagère ouverte sur laquelle j'exposais les modelages de mes client-e-s. Les amies de M^{me} KM passaient les voir et savaient distinguer les siens. Ses œuvres étaient contemporaines et actuelles.

Est-ce simplement le fait de l'étincelle de deux Je se rencontrant ? S'ouvre ainsi pour clore cette exploration, la question de la liberté de l'œuvre (son être sans but) : à l'exigence d'être comprise correspond la liberté d'en faire l'expérience une fois autrement. La parole sur l'œuvre construit-elle une œuvre qui nous prive de cette liberté herméneutique ? Le sens du moi d'autrui nous apprend qu'il y a une vigilance à exercer pour que le jeu de cette rencontre de deux « moi » reste actif dans la rencontre du client/de la cliente et de l'art-thérapeute avec l'œuvre.

¹¹ Winnicott, D. W., 1988, « Vivre créativement », dans *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, pp. 39-40. Cité par Denys Ribas, « La créativité pour Donald Woods Winnicott », dans Braconnier et Golse, 2012.

¹² Cf. les travaux de Pierre Dominicé et de Daniel Bertaux.

Bibliographie

Braconnier, A. et Golse, B., dir., 2012, *Winnicott et la création humaine*, Toulouse, éditions érès.

Gadamer, H.-G., 1977, *L'actualité du Beau*, Aix-en-Provence, éditions Alinéa, 1992 pour la traduction française.

Kandinsky, W., 1954, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989 pour la traduction française, coll. folio essais.

König, K., 1998, *La conquête sensorielle du corps*, Montréal, éditions DGP, 1971 pour la 1^{ère} édition.

König, K., 1981, *Les débuts de l'enfance*, Saint-Prex, éditions Camphill, 1957 pour la 1^{ère} édition.

Kranich, E.-M., 2006, *L'homme et son corps, Anthropologie anatomique, physiologique et psychologique*, Paris, Triades.

Ropert, P., 11.01.2018, *Ces quatre sens que vous ne connaissez pas*, repéré dans www.franceculture.fr/sciences.

Schiller, F., 1795, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1943 pour la traduction française.

Soesman, A., 1998, *Les douze sens, portes de l'âme*, Paris, éditions Triades.

Steiner, R., 1909 et 1910, *Anthroposophie, Psychosophie, Pneumatosophie*, Genève, Editions Anthroposophiques Romandes, 1993 pour la traduction française.

Steiner, R., 1919, *La nature humaine. La connaissance de l'homme, fondement de l'éducation*, Paris, éditions Triades, 1987 pour la traduction française.

Steiner, R., 1915, *Questions d'art et questions vitales*, Genève, EAR, 2012 pour la traduction française.

Stitelmann, J., « *Le champ relationnel thérapeutique : matière de création du thérapeute* », in Stitelmann, J. et al., 2002, *Au-delà de l'image : Processus et émergence créatrices en art-thérapie et lien social*, Genève, éditions des deux continents.

Stitelmann, J. (2015), *Formes et modalités, des concepts pour l'art-thérapie*, Genève, éditions du rebond, collection essais poïétiques.

Winnicott, D. W. (1971), *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975 pour la traduction française.

Image de Couverture

"Isolated Fashion Model"

Par Christophkadur

Fichier Adobe Stock no. 67490066 (acheté, libre de droit)

Image Editorial

"Design Background"

Par Goss Vitalij

Fichier Adobe Stock no. 184905552 (acheté, libre de droit)



L'Association Romande Arts, Expression et Thérapies

regroupe plus d'une centaine de membres répartis en 3 catégories professionnelles:

- Les art-thérapeutes
- Les animateurs d'ateliers d'expression
- Les psychothérapeutes expressifs

L'ARAET s'engage à:

- garantir la qualité de la formation continue des professionnels de l'interface, en partenariat avec l'ASCA et l'Oda ARTECURA
- permettre l'échange entre professionnels
- rendre visible et promouvoir l'activité de ses membres professionnels via son site internet **www.araet.ch**

" Souvent les mains résoudront un mystère avec lequel l'intellect a lutté en vain. "
Carl Gustav Jung



Association Professionnelle Suisse des Art-Thérapeutes

L'APSAT rassemble des art-thérapeutes professionnels diplômés et en formation.

Elle a pour but de défendre le titre d'art-thérapeute pour ses membres, leurs intérêts et s'engage à donner à l'art-thérapie la qualité de discipline scientifique. Elle travaille à la reconnaissance de la profession d'art-thérapeute.

www.apsat.ch

La commission accueille vos propositions de thèmes pour le prochain numéro
ainsi que tout commentaire éventuel
d'ici au 19 février 2019 à:

journal@araet.ch