

Intervention artistique dans un service de gérontologie

Un atelier d'art-thérapie pour des patients atteints de maladie d'Alzheimer

P. LAURIN⁽¹⁾

Dans le cadre d'une formation au sein de l'I.N.E.C.A.T., au cours d'un stage de sept mois en tant qu'artiste peintre, j'ai organisé un atelier dans le service de gérontologie et soins palliatifs Sebag-Lanoë de l'hôpital Paul Brousse à Villejuif.*

Deux fois par semaine l'atelier a accueilli de 2 à 5 personnes atteintes de maladie d'Alzheimer à un stade avancé.

INTRODUCTION

Lorsque nous proposons de dessiner ou de peindre à une personne pour qui cette activité semble définitivement perdue, celle-ci éprouve de la surprise, parfois de la peur. Cette crainte surmontée, d'autres écueils apparaissent.

Pour des personnes âgées, le rapport à la peinture n'est pas empreint de cette familiarité que nous pouvons avoir avec les modes de l'expression artistique. Leur vie active était valorisée par un travail «utile». De surcroît, l'approche de l'école était à leur époque très normative : maîtrise de l'écriture (le plein et le délié), coloriage net et sans débordement. L'héritage scolaire et ce rapport au travail qui se doit d'être productif, interdit toute réalisation apparentée à du «gribouillage», et toute tentative dans ce sens induit le désir de produire une image «bien faite», selon des critères souvent normatifs. Avec un tel souci de maîtrise, l'utilisation de la peinture est parsemée d'embûches, d'absence de savoir faire, de non faire, de peurs, d'inhibitions, menant à des «illustrations» au contenu pauvre ou stéréotypé.

Je suis parfois confronté à des remarques du genre : «j'ai travaillé dur toute ma vie, je ne veux plus maintenant !». Il va falloir tenter de déplacer ce *faire* et lui donner une proposition plus ludique.

La question qui suit est : comment aller au-delà du «joli» (paysages, fleurs...)?

En effet, inciter complaisamment une personne à réaliser une «belle image» est en réalité un piège cruel qui la place devant le constat de son incapacité à faire (soit par manque de savoir-faire, soit par perte de la gestuelle). Cette situation d'échec peut alors résonner douloureusement avec le souvenir de ce qu'elle arrivait à faire *avant*.

Le propos initial est donc d'aider la personne à redécouvrir ses propres émotions, ses désirs, qui, s'ils sont enfouis ou refoulés, n'en sont pas moins présents. Leur réémergence ne devrait pas s'appuyer sur une représentation explicite.

La difficulté qu'ont ces personnes pour trouver des repères dans le temps place chaque séance dans un *nouveau* à chaque fois recommencé. C'est *l'instant* qui domine le déroulement de l'atelier; ce temps n'est parfois relié aux séances précédentes que par un fil ténu. Je remarque cependant qu'à défaut d'en avoir un «souvenir clair», le patient entretient avec sa réalisation un rapport empreint d'une sorte de familiarité, comme face à quelque chose de «déjà vécu»¹.

Une description à la fois générale et exhaustive de cet atelier serait vaine et illusoire, ce serait oublier que se joue en ce lieu une aventure humaine. Chaque cas la nourrit, l'enrichit, la construit.

LE CADRE

Le lieu

La salle où j'interviens ne fait pas référence à des activités du quotidien (repas, séjour, télévision, jeux...), elle n'est pas, non plus, spécialement affectée à notre activité. Son caractère non spécifique impose donc l'installation et la mise en place de l'atelier avant l'arrivée des participants. Le matériel est disposé sur les tables².

Les participants

Les personnes atteintes de maladie d'Alzheimer ne sont pas de facto volontaires pour venir à l'atelier. Elles peuvent être adressées par le médecin ou la psychologue. Le choix peut aussi être guidé par des indications du personnel soignant ou résulte de mon observation et des contacts avec les résidents pendant ma présence dans le service.

L'atelier étant un lieu ouvert il arrive que l'intégration d'une personne se fasse à l'occasion de son entrée dans le local, que ce soit spontanément ou par curiosité.

Leur nombre forcément limité (cinq personnes) garantit ma disponibilité et une qualité d'écoute appropriée.

La durée

La séance hebdomadaire de deux heures comprend le temps d'installation et le rangement. La durée effective pour la personne est d'une heure à une heure trente, voire moins suivant son degré de fatigue ou de concentration.

Afin d'appuyer la dimension symbolique de l'atelier, cette notion de durée est primordiale ; la séance ne dure pas au-delà de l'heure prévue et je formalise la fin de la séance,

* Institut National d'Expression, de Création, d'Art et Thérapie (Paris)

¹ Le regard de la personne est soudain plus vif et différent de celui qu'elle porte sur d'autres travaux que les siens. Le personnel soignant m'a rapporté le cas d'une personne n'ayant pas le souvenir de sa présence à l'atelier à la fin de la séance et qui, pourtant, avait à plusieurs reprises évoqué sa peinture dans les jours qui suivirent.

(1) 2, avenue de la Porte Brunet, 75019 Paris, tél : 01 42 00 73 36.

Email : carlpat@club-internet.fr

quel que soit le niveau d'avancement de la peinture de chacun. La fixité du lieu et de la durée est un facteur restructurant.

Le matériel de base

Le choix des matériaux est guidé par :

- Le désir éventuel de la personne.
- La prise en compte des handicaps, de la gestuelle.
- Le souci de ne pas privilégier une technicité, car cet «objectif» d'une maîtrise technique faisant appel à «l'apprentissage» aurait pour corollaire un risque de mise en situation d'échec, ou le constat douloureux de la perte d'un éventuel savoir-faire ancien.

Je mets à disposition : crayons-feutres, gouaches, acryliques, encres, craies de couleurs, pinceaux, colle, ciseaux, photos (journaux, revues), tissus et tous types de matériaux de récupération pouvant être intégrés dans une réalisation plastique (éléments végétaux, argile...). Ces matériaux ne présentent aucun danger dans leur manipulation (non toxiques, non tranchants, etc.).

Le support est généralement une feuille de papier blanc ou de couleur, de dimension variable (A4, A3, A2), disposée sur la table ou sur un chevalet.

La réalisation

Je ne donne pas de thématique figée : des propositions ouvertes favorisent l'implication puis la réappropriation. Ma position à l'égard de la personne est une attitude vigilante, mais sans attente ou idée préconçue sur l'aboutissement de sa peinture. Je lui propose d'élaborer des formes qui vont se transformer au fil de la séance. Mon accompagnement s'articule autour de cette évolution et non sur la peinture en tant qu'«œuvre achevée», figurative ou non.

Les règles

Elles visent à permettre un fonctionnement de l'atelier et des rapports entre les participants en adéquation avec le cadre fixé.

Ce respect de la personne passe aussi par celui de sa production. On s'interdira de parler sur la peinture de l'autre, de critiquer, de faire un commentaire subjectif ou interprétatif. Pour ma part, je n'interviens jamais sur le signifiant de la peinture et me garde d'énoncer toute interprétation.

Afin d'éviter toute attitude de «supervision» ou de dérapage verbal, je demande à chaque personne extérieure qui pénètre dans le local de respecter cette règle et mets à disposition une feuille et du matériel afin de réaliser elle-même quelque chose, ou tout au moins de rester dans une attitude d'observation silencieuse.

DEROULEMENT D'UNE SEANCE

L'accueil

Lorsque j'arrive dans le service, ma première démarche consiste à installer l'atelier. Une musique de fond participe

à rendre ce lieu calme et accueillant³. Les feuilles de papier et divers matériaux disposés sur la table tissent une atmosphère spécifique à l'atelier, annonçant un événement différent du quotidien.

Si cette «mise en scène» n'est pas totalement perçue par tous les participants, elle m'aide à me centrer dans un espace destiné à accueillir un acte créateur.

Dans la mesure du possible, les participants (choisis après une réflexion en concertation avec l'équipe de soins) sont accompagnés jusqu'au local par des membres du personnel soignant. A leur arrivée, je suis présent dans l'atelier, ne porte pas de blouse, et occupe ainsi une position symbolique différente de celle du personnel.

J'évite d'aller chercher moi-même les participants. En effet, il est nécessaire de ne pas laisser les personnes, déjà présentes, seules dans un lieu inhabituel. Elles ignorent souvent la raison de leur présence ici et sont, pour la plupart, fortement désorientées. Dans le cas contraire, j'ai pu observer deux comportements, liés à l'angoisse éprouvée dans ce lieu nouveau :

- la personne se met en position de repli et rejette par la suite toute proposition ;
- les plus désorientés, qui passent souvent de longs moments à déambuler, quittent la salle.

Je nomme ensuite chaque participant par son prénom⁴, constituant ainsi le groupe⁵.

La mise en place

J'installe chaque participant devant une feuille⁶. Suivant son intérêt, l'implication pressentie en fonction de sa participation précédente ou son désir, je fournis le matériel susceptible de lui permettre de démarrer. Si je constate une réticence, ou une appréhension trop forte, un refus catégorique, je n'insiste pas et invite la personne à rester parmi nous, à prêter attention à la musique ou à regarder les réalisations des autres.

Les déclencheurs

Ils permettent de détourner les appréhensions. Plusieurs attitudes sont possibles pour dépasser des débuts souvent difficiles ; l'intuition me guide autant que l'observation.

Quelques exemples tirés de mon expérience :

- Utilisation d'une seule couleur, un crayon, un feutre, répondant à un désir formulé de la personne ou un choix que je ferai en fonction des séances précédentes. L'introduction de cette restriction contourne la difficulté que représente, pour une personne très désorientée, l'impossibilité de choisir.
- Afin de diminuer l'appréhension ou la sensation de vide face à la «page blanche», je trace sur la feuille une ligne, une forme simple, une tache dépourvue de toute allusion figurative. Cette première trace peut attiser la curiosité et être une invite à poursuivre à partir de cette forme.
- Des fragments de photos disposés au hasard sur la feuille, peuvent devenir le début d'une histoire, d'un moment inté-

² L'utilisation d'une toile cirée réservée à cette activité permet de visuellement distinguer ces tables de celles qui sont utilisées au cours des repas. De couleur neutre cette toile cirée aura aussi pour fonction de recevoir d'éventuels débordements comme prolongation de l'espace pictural.

³ Le répertoire réuni classique et chansons (1930-1960). Il est parfois le support à partir duquel une peinture démarre ou établit un lien avec les productions.



rieur que la personne peut alors souhaiter développer.

- «*La peinture à deux mains*» : je la présente comme un jeu, inspiré du principe du cadavre exquis ou d'une interprétation pianistique avec deux interprètes sur le même clavier. Je demande à la personne de choisir pour elle une couleur puis une seconde pour moi. Je dépose une première trace de la couleur qui m'a été désignée (trait, point...). À partir de mon tracé, la personne poursuit avec la couleur qu'elle s'est choisie. Dans un échange ludique, nous alternons nos interventions. Lorsque je perçois que le participant commence à s'approprier cette «histoire» commune, j'adopte progressivement une attitude de retrait et le laisse poursuivre seul sa peinture. Parmi ces déclencheurs, certains peuvent devenir **des déclencheurs d'implication** ramenant la personne à elle-même de façon directe. C'est le cas notamment pour des dispositifs qui mettent en jeu le toucher et l'olfactif :

- Le contact avec des tissus ou des matériaux divers peut permettre une «entrée en matière» susceptible, par sa sensualité, de susciter une exploration qui pourra ensuite se formaliser par une composition dans l'espace de la feuille⁷.

- Au cours de plusieurs séances, l'utilisation d'extraits de parfum (essentiellement floraux) associée à un travail sur les couleurs ou par collage, a permis de retrouver l'atmosphère du jardin d'enfance, de celui de la maison, d'un parc public... La forme picturale qui en découle s'ouvre sur une «promenade», mettant en jeu une possibilité d'orientation dans l'espace.

Ces propositions ne sont ni fermées ni imposées. Elles suscitent l'indispensable relation de confiance qui doit s'instaurer entre nous. En effet, la personne doit s'assurer de ma capacité à contenir les risques réels, ou imaginaires, liés à cette mise en danger, pour elle, que constitue toute trace «écrite». C'est par mon expérience dans les mécanismes d'un acte créatif, mon assise technique et ma non-interprétation, que ma présence peut être acceptée (à côté, sans devancer, ni freiner).

LA REALISATION EN COURS

Passé ce premier cap, au moment où le geste se délie et qu'une écriture cursive commence à se déployer, accompagner, soutenir, rassurer la personne dans ses tentatives d'exploration, vont lui permettre d'avancer sur un terrain parfois inconnu.

Il serait ambitieux de tenter de définir ce qui est en jeu dans la création, mais il m'a paru intéressant de noter quelques-unes des relations qui s'établissent entre les différents «acteurs» impliqués dans un acte «créatif».

Le rapport à la matière

«Il n'y a pas d'idée ex nihilo... En l'absence de rapport à la matière, l'idée n'existe pas ! celle-ci ne peut naître qu'à partir d'un médium, dans une relation à celui-ci»⁸.

La manipulation de la matière implique le toucher⁹.

La première prise de contact passe parfois par une exploration sensorielle (tactile, gustative, olfactive...) de cette substance colorée. L'intensité de la couleur, impact visuel fort, est parfois en contradiction avec la consistance fluide et fuyante de la peinture. Cette rencontre directe avec les doigts, la bouche, apparaît comme une tentative pour définir les contours de cette matière si «vive».

La couleur placée sur le papier engendre une autre surprise. La «couleur-matière», d'abord insaisissable, s'étale et finit par prendre corps en une forme qui s'accroche au papier et devient matière colorée. Dans de vaines tentatives pour saisir, décoller, reprendre cette substance (en essayant de glisser l'ongle entre la couleur et le papier) les doigts encore humides de peinture fraîche poursuivent la transformation de la tache qui s'allonge, se déploie et accueille en son sein d'autres taches secondaires. Dans cet instant de surprise, le jeu commence. La couleur devient un partenaire, régie par ses propres lois, celles de la matière, avec une certaine bonne volonté à suivre le doigt qui l'étire, puis qui résiste et s'échappe. Cette expérience sensible se prolonge par le regard et tant que celui-ci explore la surface pigmentée, forme et couleur continuent à se signifier¹⁰. Le corps gardera une mémoire sensorielle du mouvement qui relie les émotions, le toucher, à des échos parfois lointains pouvant se ré-inscrire dans l'histoire de la personne.

«...Quelque part dans son cerveau, ou peut-être ailleurs, car qui sait ce qui se souvient; du bruit d'une voix, c'est peut-être l'oreille; de la couleur peut être l'œil; la peau des doigts du grain de la robe touchée...»¹¹.

Dans cet espace où l'inattendu surgit de la matière, des liens se tissent entre les taches colorées ; les graphismes, parfois contraints par un handicap, deviennent parcours. Ces chemins chaotiques sont toujours multiples. Ils peuvent offrir une réminiscence fugace, un accord avec une sensorialité enfouie et trop souvent bafouée par l'angoisse ou la souffrance.

Le jeu, dans cet espace symbolique de la peinture, tient à distance le réel trop fortement inquiétant. Quelque chose est déposé à l'extérieur de soi, sous la forme d'une matière qui peut être modelée, détruite momentanément, pour ensuite être reconstruite.

L'élaboration progressive de la forme, sa transformation, alliées à la résistance de la matière, ancrent la personne dans un rapport au temps, dans «l'ici et maintenant».

L'acte de création et son accompagnement se joueraient dans ce rapport intime entre la matière et le corps.

Le rapport à la «création»

La matière colorée, si prégnante, s'oppose au geste et se dépose en suivant ses propres arcanes. L'effet de surprise, comme élément fondateur du jeu nourrit la curiosité. L'intérêt suscité,

4 L'usage du prénom n'est pas systématique. Je demande toujours à la personne si elle préfère que j'utilise son nom ou son prénom. Cependant, la population étant majoritairement féminine, j'ai remarqué que l'usage du prénom faisait plus appel à l'identité profonde de la personne. Le nom marital différent du patronyme, est un nom d'emprunt. En tant que nom "adopté", il semble moins ancré dans le présent de la personne.

5 Cf. § "Le groupe" p. 33.

6 Dans certains cas, je leur montre la peinture de la séance précédente.

7 Par collage de fragments de tissus, une ancienne couturière a pu s'inventer de nouveaux vêtements et ainsi retrouver d'intenses moments de plaisir lié à une profession qu'elle avait vécue avec passion.

8 Philippe Clemenceau (enseignant et plasticien) développait cette idée de Deleuze. Intervention à l'INECAT, septembre 2002, Paris. ; La bande à part in Interventions artistiques dans les écoles", Revue Art et Thérapie, N° 80/81, Paris, 2002.

9 L'agnosie visuelle, qui est très couramment rencontrée chez les personnes âgées désorientées, induit une rupture nette avec la valeur signifiante des formes.

anime un regard attentif à cet élément extérieur qui surgit face à soi, devant la pensée, l'intention.

De la même manière qu'une senteur peut subitement faire ressurgir des pans entiers de notre passé, couleurs et formes peuvent parfois réactiver une part enfouie de l'individu¹².

«Des périodes entières de notre vie sont recouvertes. Il suffit d'un trou, d'un nom sur lequel je me cogne, pour que quatre mille chambres, mille statues mouvantes et parlantes lui fassent escorte...»¹³.

L'ouverture lente et progressive d'un espace de jeu, où le souci de donner à voir ce que l'autre attend est absent de la représentation, offre un lâcher-prise dans lequel la surprise peut survenir ; advenir en plus, non pas dans le cadre d'une mise en scène ou d'une position finaliste, mais comme quelque chose d'inattendu.

On voit ainsi qu'il ne s'agit pas de provoquer la réminiscence par des artifices d'illustrations narratives, mais plutôt d'accueillir l'émergence d'une émotion et d'accompagner la personne dans l'élaboration d'une forme qui cristallise cet instant sans qu'il soit nécessaire d'en décrypter le sens, ou d'en rechercher l'origine.

La peinture est une résurgence ; sa poésie, sa force vitale, demeurent dans le mystère de son origine.

Dans «l'ici et maintenant», la forme picturale va retisser un maillage dans le présent émotionnel de la personne, qui épouserait les formes issues d'échos lointains de son passé. La personne n'est plus agie par ses émotions, l'extériorisation de celles-ci par la ligne, la forme et la couleur lui permet de redevenir sujet, agissant sur sa production.

«Se sentir exister, c'est plus qu'exister, c'est trouver un moyen d'exister soi-même, pour se relier aux objets en tant que soi-même et pour avoir un soi où se réfugier afin de se détendre»¹⁴.

Mes interventions sont guidées par mon regard de peintre (composition, rapport entre les formes, les couleurs, répétitions...). Je me dois d'éviter de confondre bienveillance attentive et complaisance : une parole complaisante ne saurait être motivante. L'exploration par la peinture est parfois douloureuse, la recherche est hésitante, malhabile, parsemée de doutes. L'étayer par des commentaires admiratifs ne peut que remettre en cause l'authenticité de ma parole. Les effets pervers de cette volonté d'encourager par des propos sur la «beauté» dépossèderaient la personne de sa réalisation et la pousseraient à rechercher l'assentiment, par une production qui satisferait mon seul regard. Une certaine exigence sur l'élaboration de la forme sera légitimée par ma position de peintre. Se contenter de peu n'est en rien flatteur ni constructif. Mon rôle est d'aider la personne à s'aventurer et à découvrir de nouvelles formes, pour qu'elle puisse faire progresser son tableau dans une représentation non figée.

Le rapport au langage

Très rapidement, le dessin ou la peinture semblent être un catalyseur de parole. Dans l'instant de la surprise surviennent parfois les différents âges de la vie. Le langage est introduit par la personne pour (se) témoigner des liens qui s'établissent.

«Ainsi tout comportement, et jusqu'à la moindre sensation, inclut en soi le moment de la communication qui est l'hypothèse universelle de l'être avec sur l'être à...»¹⁵.

Lorsque la parole établit un lien trop direct avec le quotidien, ou le réel, je l'accueille sans jugement, mais essaie toujours de ramener la personne vers sa production picturale. Réinjecter le récit dans un rapport aux formes et aux couleurs, sans pour autant que la production ne devienne explicitement narrative, permet d'en alimenter le développement sous une forme plus symbolisée.

Le rapport au corps de l'autre

Le regard et les mains établissent le premier contact entre l'intervenant et la personne.

J'offre mes mains sans jamais leur imposer. Leurs doigts les acceptent dans une longue étreinte. Il s'établit alors un premier dialogue silencieux par la chaleur que je leur communique. Les mains semblent «écouter». C'est pour moi l'occasion de rentrer progressivement dans cet autre écoulement du temps propre aux personnes âgées. C'est un temps plus lent, un temps d'attente sans objet, serein ou résigné.

Au travers de la voix, du regard, du toucher, par une attitude de bienveillance et d'acceptation attentive, se tisse un «dialogue» dans «l'ici et maintenant». Cela nécessite une évaluation constante de la bonne distance, celle qui, ni trop près ni trop loin, va rendre le changement possible.

Le contact physique, opportuniste et mesuré, (par exemple en accompagnant légèrement une main au moment du tracé, une légère pression sur l'épaule) pourra rétablir la présence de l'autre dans l'espace sensoriel où il était absent¹⁶.

«La rigueur du cadre et de la place de l'intervenant, appellent paradoxalement la disponibilité de l'autre, et facilitent la spontanéité. Dans son acte de peinture, en qualité de sujet peignant, la personne âgée rompt avec sa position de corps soigné»¹⁷.

LE RAPPORT AUX AUTRES – INTER-REACTIVITE

Au-delà des interactions auteur/réalisation et participant/intervenant, la présence de plusieurs personnes dans un lieu ouvert, met en jeu d'autres interférences.

Le groupe

Initialement le groupe n'est que théorique. Les personnes ici réunies sont souvent dans un repli presque total sur elles-

10 Les signes signifient, les formes se signifient... In H. Faucillon, La vie des formes, PVF, Paris, 7^{ème} éd. 2000, p.4.

11 R. Barjavel. Colomb de la lune. Denoel, Paris, 1962.

12 Cf. «les déclencheurs d'implication», in p.3

13 J. Cocteau, *De la mémoire* in Journal d'un inconnu, Ed. Grasset, 1953, p.155 - Référence au palais de Néron, recouvert d'une colline artificielle, oublié de Rome. Michel-Ange y découvre accidentellement, suite à un effondrement, le groupe de Laocoon qui décorait la toiture.

14 H. Maldiney, *Regard, espace, parole*, L'âge d'homme, Lausanne, 1973-74.

15 Idem 14



mêmes, n'ayant parfois qu'une conscience diffuse de l'existence des autres. Dans l'impossibilité à pouvoir communiquer de manière habituelle, leur univers s'est rétréci et s'alimente de manière plus ou moins fantasmagorique ou hallucinatoire.

Au début de cet atelier, j'ai noté que toute tentative d'approche d'une main étrangère (d'un autre participant) en direction de la production de la personne était violemment rejetée. Ce geste était-il ressenti comme une intrusion ? Comme une violation d'un univers intime déjà très restreint et envahi dans le quotidien par le manque d'intimité, les soins, etc.

Néanmoins au fil du déroulement des séances, j'assiste à quelques signes précurseurs d'une communication naissante entre les participants. Il s'agit parfois d'un simple regard attentif, d'une remarque bienveillante, un commentaire sur une couleur...

La multiplication de ces signes discrets de socialisation m'incite à émettre une hypothèse sur les mécanismes de leur émergence.

Pourrait-il s'agir de transferts successifs de la « parole à soi-même » vers une « parole à l'autre », par l'intermédiaire de l'espace pictural ?

- Par un acte de peinture, de collage, « d'écriture », une forme naît (parfois par hasard) et se « présente » au regard.

- La personne, agissant sur le médium, « écrit » sur ce support, à l'extérieur d'elle, et devient peu à peu auteur.

- Un dialogue silencieux s'instaure avec l'image, par un aller et retour de « regards » :

« Nous ne regardons pas les choses, ce sont les choses qui nous regardent »¹⁶.

- Cette forme « communicante » avec la personne en création devient un intermédiaire qui peut être adressé à l'autre (je suis le plus souvent son second destinataire).

- À ce stade, par son implication, la personne offre sa réalisation aux regards des autres participants, confortant l'ouverture vers une restauration narcissique. Elle se revendique en tant qu'auteur.

Depuis quelque temps, j'observe une attitude plus attentionnée entre les participants. Parfois certaines formes semblent être reprises dans les peintures de plusieurs personnes. En admettant qu'il ne s'agisse pas de formes ou de couleurs que j'induirais involontairement par ma présence et mon accompagnement, ces échos ne me paraissent pas relever d'une copie passive mais plutôt d'un " discours " diffus et discret de la part des participants.

Certains vont échanger des encouragements, le signifier par un regard ou un geste lorsque la parole manque. Le rire qui ressurgit parfois n'est plus isolé, mais peut ricocher d'une personne à l'autre.

Ce groupe n'est cependant jamais définitivement constitué – tel un château de sable recouvert par les vagues – sa lente élaboration se rejoue à chaque séance.

Les interventions extérieures

Le local reste ouvert pendant les séances de l'atelier et de ce fait est susceptible de recevoir divers « visiteurs » :

- Des résidents :

Lorsqu'il s'agit de personnes du service de gérontologie qui, au gré de leur déambulation dans les couloirs, pénètrent dans l'atelier, j'évalue la possibilité ou non de leur proposer de découvrir des matériaux. Quoiqu'il en soit je reste vigilant à ce que leur présence ne perturbe pas les participants de l'atelier. Il m'est arrivé (rarement) de devoir raccompagner certaines personnes trop agitées à l'extérieur de l'atelier, n'ayant trouvé aucun moyen de leur permettre de canaliser leurs débordements.

- Des membres du personnel soignant, des bénévoles, des proches :

L'arrivée d'une personne extérieure à l'atelier (proche ou membre du personnel soignant) nécessite un minimum de précautions. La nécessité presque impérieuse de parler, de commenter, de livrer en mots la lecture de ce qui nous touche ou de ce qui est insaisissable, de rompre un silence, vont faire surgir une parole ou un geste de manière souvent trop spontanée, voire stéréotypée.

De la même manière, la gêne produite par un observateur silencieux « par-dessus l'épaule » peut se comparer à celle que nous éprouvons lorsque nous écrivons sous le regard d'autrui et va parfois freiner la spontanéité de la personne en création. Pour ces raisons, toute personne entrant dans l'atelier doit s'appliquer à en respecter les règles. Il lui sera par ailleurs proposé d'être dans la *faire* et non dans la parole, par une activité similaire à celle des autres participants.

L'intervention d'un proche peut s'envisager par le biais d'une *peinture à deux mains*, dans la mesure où son rôle sera clair et détaché de toute attente envers la personne qu'elle accompagne (projection, quant-à-soi, interprétations, recherche d'illustration ou de narration, perfectionnisme, commentaires en direct, etc.).

- Le goûter :

Les séances de l'atelier ont lieu dans l'intervalle de temps entre le déjeuner et le goûter. La fin de la séance ne pouvait être marquée par le service du goûter sur les tables où étaient encore présents les dessins, peintures et matériel. En effet, face à l'oralité très développée, il est parfois nécessaire de trouver de nombreux subterfuges et des outils qui suscitent le moins l'amalgame *peinture vs nourriture*¹⁷. Dans ce contexte, l'irruption d'éléments alimentaires au beau milieu des réalisations (qui peut aussi s'entendre comme une intrusion subite d'un élément du quotidien dans l'espace symbolique de l'atelier) semble être une source de confusion majeure. Je ne pourrais que participer à un accompagnement du quotidien. Mes faits et gestes ne seraient plus légitimés par ma position d'artiste-peintre, et ma position serait alors déplacée vers celles des membres de l'équipe de soins.

La fin de la séance est donc ritualisée, puis les personnes sont accompagnées dans le lieu où le goûter sera servi.

LA FIN DE LA SEANCE

L'heure annonce la fin de la séance, néanmoins il peut arriver que la baisse d'attention ou la fatigue en donnent le signal.

16 Après une séance de peinture aux doigts, je procède au lavage des mains. C'est un moment d'échange important durant lequel la personne communique intensément, mais qui nécessite néanmoins une approche rigoureuse afin d'éviter toute confusion.

17 D. Liotard, *Dessin et motricité chez les personnes âgées*, Masson, Paris, 1991.

18 Lacan, Onzième Séminaire, 1973.

Dans tous les cas, j'incite chacun des participants à regarder leur réalisation, en changeant leur point de vue. À cet effet, je redresse le support et le recule. Mes commentaires se limitent souvent à reformuler l'«historique» de l'élaboration, notifiant les diverses étapes, les transformations successives. J'accueille les appréciations de l'auteur sur sa réalisation, mais ne les réduis pas à une lecture binaire en *bien ou mal fait*. Je ne suis pas là pour distribuer des bons points pour une image bien faite, ni juger d'une absence de maîtrise.

C'est en ramenant le regard de la personne sur la composition, les couleurs, en retraçant sa genèse, que celle-ci pourra parfois se réinscrire dans l'écoulement d'un temps en résonance avec son état émotionnel.

J'assiste parfois à un large sourire, une amorce de récit, ou à l'envie de montrer aux autres, signes d'une assise narcissique positive. Il arrive aussi que le regard fuie la réalisation, ou que la personne ne se rappelle plus (ou ne veuille) en être l'auteur²⁰.

Je leur propose ensuite de signer. Même lorsque l'écriture semble perdue, les participants apposent volontiers une «signature». Parfois, ils le font de manière spontanée, dans un geste de revendication, de satisfaction ou pour me signifier la fin de leur travail.

Dans la limite des capacités de chacun, je demande une participation au rangement de l'atelier, le plus souvent reboucher les feutres ou disposer les pinceaux dans l'eau.

Il est parfois nécessaire de procéder au nettoyage des mains. Suivant les cas, il est réalisé par la personne elle-même ou avec mon aide.

La séance est close par le rituel des salutations et je fixe rendez-vous à la séance suivante.

REGULATION – SYNTHÈSE

Chaque séance fait l'objet d'une synthèse écrite où sont relatés les événements et le comportement du groupe.

La participation est ensuite retranscrite sous forme synthé-

tique dans laquelle figure une reproduction de sa réalisation, la description des diverses phases de l'élaboration. Sont aussi notées les réactions de la personne, ses difficultés, son implication...

Ces notes alimentent une réflexion sur les séances à venir et permettent parfois des propositions plus pertinentes pour la personne. Elles reflètent aussi l'évolution de mon approche et permettent un recul, notamment par rapport à certaines de mes attitudes qui pourraient être induites par les personnes elles-mêmes.

CONCLUSION

L'intervenant doit avoir la capacité de laisser place à l'émerveillement dans le surgissement de la forme, ce qui n'exclut pas une certaine exigence quant à son élaboration. Cette exigence ne s'appuie pas sur des aspects techniques ou esthétiques mais sur une attitude critique par rapport à l'acte de création. Valoriser des réalisations bâclées n'aboutirait qu'à détruire le nécessaire climat de confiance basé sur la légitimité de chacun.

Dans cet accompagnement, toujours à la recherche de la bonne distance entre l'intervenant et la personne, l'acte de création instaure un espace transférentiel fort, représenté par cet espace intermédiaire (transitionnel) que sont la peinture et le dessin. Sa fonction symbolique devient «contenante» si le cadre de l'atelier est clair, ce qui implique une position non ambiguë du lieu et des divers participants.

Ma démarche artistique me convainc que chaque participant est un «créateur» potentiel. Je ne considère pas la maladie d'Alzheimer comme un adversaire mais comme une spécificité qui modulerait la création de la personne.

Par leur grande capacité de don, leur volonté de transmettre, grâce aussi à la richesse de certains échanges, les personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer montrent combien leur inscription dans le présent d'un acte créateur signe le témoignage d'un «être qui se dit» ■

19 La personne atteinte d'Alzheimer peut perdre toute reconnaissance de l'objet et de sa fonction. L'outil pinceau est exploré par les doigts. Il est parcouru dans sa longueur, interrogé sur ses différentes matières - un assemblage d'éléments inconnus auxquels s'ajoute une matière colorée dont nous dirions parfois qu'elle est belle et en manger - ensuite, dans une ultime tentative de reconnaissance ou de prise de possession, le pinceau devient «cuillère» puis est porté à la bouche.

Curieusement l'utilisation de la peinture avec les doigts semble déclencher moins d'exploration gustative, comme si le toucher offrait des sensations familières suffisamment cognitives ou sensorielles pour combler le besoin de reconnaissance (?).

20 Généralement, cela intervient lorsque pour des raisons diverses (handicap gestuel, faible implication, interventionnisme de ma part, etc.), j'ai été très (trop) présent lors de l'élaboration. La personne exprime dans certains cas son sentiment d'avoir été aidée, bien que je n'intervienne jamais directement sur l'œuvre. C'est aussi un moyen de rendre étrangères certaines images devenues dérangeantes ou désagréables.

MOTS CLÉS – KEY-WORDS

Alzheimer, gérontologie, atelier, élaboration, implication, création, peinture, accompagnement.

Références

Golberg. *Animer un atelier de réminiscence avec des personnes âgées*. Chronique sociale, Lyon, 2001.

Laforestrie R. *L'âge de créer*, Centurion, Paris, 1991.

Lairez-Sociewicz N., *Peindre et communiquer avec des personnes âgées désorientées*. Chronique sociale, 2002, Lyon.

Montani C. *La maladie d'Alzheimer – Quand la psyché s'égare*. l'Harmattan, Paris, 1994.

Rudman A. *Les métamorphoses d'un peintre in : Cerveau sans mémoire*, La Recherche, Hors Série N° 10, janvier-mars 2003

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

Viellir en création, Revue Art et Thérapie, N°38/39, Paris, juin 1991.

La peinture au-devant de soi, Revue Art et Thérapie, N°50/51, Paris, juin 1994.

La création comme processus de transformation, Revue Art & Thérapie, N°56/57, Paris, juin 1996.

L'intervention artistique dans les écoles, Revue Art & Thérapie, N°80/81, Paris, décembre 2002.

Réalisation picturale

Préambule

Nous décrivons ici les réalisations de l'une des participantes de l'atelier.

J'ai choisi de suivre pas à pas chaque séance en décrivant la manière dont Clotilde a élaboré ses peintures, les réactions suscitées. Cette description, qui pourrait sembler longue, lente ou insignifiante, au risque de paraître confuse, répond néanmoins à un souci d'objectivité. Elle résonne avec ma propre démarche de peintre : tout travail en peinture débute puis se nourrit dans l'acte de peindre lui-même, dans ce rapport direct à la matière, à soi-même, sans que n'intervienne une formulation consciente ou explicative de l'événement qui surgit.

Dans le cadre de ce parti pris, je ne procèderai à aucune interprétation des images réalisées et tenterai d'en traduire la genèse, au plus près du " geste ". Ceci me permettra de parcourir le fil ténu qui suit leur évolution, filigrane d'une transformation " mise en œuvre " par Clotilde.

Celle-ci va s'investir peu à peu dans l'atelier. Au commencement sa présence était de courte durée, contrainte par une déambulation qui la " démobilisait ", puis au fur et à mesure des séances, elle restera assise de plus en plus longtemps, allongeant ses temps de peinture et d'observation.

Je devenais moi-même plus perceptif à son vocabulaire formel, celui de sa peinture. Elle va peu à peu introduire de nouvelles formes, utiliser d'autres outils, passer progressivement du recouvrement presque mécanique à l'élaboration de formes. Ces gestes sont de plus en plus intentionnels, des lignes parcourent l'espace de la feuille, des points rythment, ponctuent, deviennent traces, empreintes. Sa gestion de l'espace de la feuille se modifie ; la composition s'étend sur l'ensemble du support. Rapidement elle utilise des formats plus grands (50 x 60 cm). Son choix des couleurs s'affirme. En parallèle, l'écheveau de son discours se dénouait lentement, laissant fuser des brins qui jaillissaient en lien avec sa production ou son histoire personnelle.

Nous tentions d'élaborer un autre système de langage, dans lequel les " mots " n'étaient qu'une matière supplémentaire parmi les couleurs et leurs traces.

Certaines séances se sont révélées moins riches en apparence, mais quel peintre pourrait se targuer d'être dans une communion constante, fluide et aisée avec sa toile ?

À chaque séance, tout se rejouait dans ce théâtre où chaque acteur est modelé par son état, sa relation au Monde, dans l'instant présent, en intersubjectivité avec l'autre.

Peindre lui a offert des instants, même fugitifs, de surprise, de rire, de quête, parfois d'égarement, de parole, de récit. L'atelier lui a permis de partager avec l'une de ses filles (qui fut présente durant les dernières séances), un espace dans lequel se renouaient des liens. Sa fille m'a d'ailleurs fait part

de sa surprise en voyant sa mère si absorbée par la peinture et combien cet acte suscitait de nombreux récits d'où émergeaient parfois les bribes de souvenirs communs. Ce fut, pour sa fille, l'occasion de graver dans sa mémoire des images de sa mère sereine, joyeuse, en dépit d'une histoire si difficile à vivre pour les proches.

Clotilde

Agée de 82 ans, Clotilde était infirmière diplômée d'état. Elle a travaillé dans le sud de la France, puis en Indochine. Elle a deux filles et un fils. Veuve en 1981, elle est dépressive depuis cette date.

Après trois années où elle habite alternativement chez l'une ou l'autre de ses filles, elle est hospitalisée en 1996 dans le service de gérontologie d'un hôpital parisien, à la suite de troubles liés à la maladie d'Alzheimer. Elle entre en long séjour dans le service de gérontologie de l'hôpital Paul Brousse en 1998.

À ce stade avancé de la maladie d'Alzheimer, Clotilde est totalement dépendante dans le quotidien (toilette, alimentation). Ses discours abondants sont souvent diffluent et incompréhensibles ; les phrases conservent une certaine syntaxe, mais les mots sont inventés, reconstruits.

Très désorientée, elle déambule beaucoup. Néanmoins, elle est calme et de nature très souriante.

3 juillet 2002

Clotilde est accompagnée à l'atelier. Je lui présente une feuille et une craie à la cire. Elle la porte à sa bouche, je la prends et trace une ligne courte sur la feuille. Elle continue le tracé, saisit d'autres craies, les manipule puis «écrit» de façon très furtive. Elle interrompt très régulièrement son travail pour parler(*). Très loquace elle accompagne ses gestes de commentaires qu'elle m'adresse. L'expression est confuse. Le discours est diffluent, mais les intonations respectent les formes interrogatives et négatives. Elle est très souriante. Ayant une forte propension à la déambulation, elle se lève très souvent dans des tentatives de départ, puis se rassoit lorsque j'attire à nouveau son attention sur sa feuille. Néanmoins au bout de trente minutes, Clotilde quitte la salle.

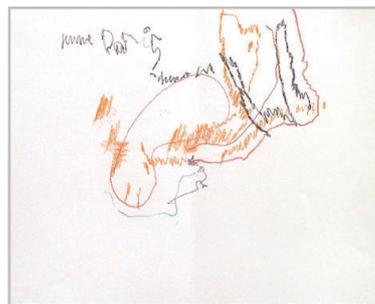


Fig. 1 : Crayon sur papier, 32x46 cm

Commentaire :

(*) Elle accompagne son discours d'un geste répétitif : en joignant le pouce et l'index légèrement replié, elle manipule une clef imaginaire, ou simule un mouvement de vissage.

10 juillet 2002

Je place une feuille devant elle et lui demande de choisir une couleur. Je lui donne un rouleau-mousse enduit de peinture. Son geste est hésitant, l'identification de l'outil est confuse. Il me semble que le mot «mer» surgit de son discours. À son accent chantant et des bribes de mots, je comprends qu'elle est d'Antibes. Je lui parle de lavande, de mimosa, de la lumière du sud. Par association avec l'univers qu'elle semble retrouver, je lui fais humer un concret de lavande et lui propose d'en oindre le dessus de sa main. Elle choisit d'autres couleurs, le jaune, puis le vert. Elle pose ensuite quelques points de peinture mauve. Son discours est très animé, accompagné du geste de «vissage». Clotilde «exprime» sa satisfaction par l'intonation de sa voix et un regard intense. Une bénévoles, assise à ses côtés, l'assiste pour prendre de la peinture. Cette dernière signe la peinture, à mon insu (*). Clotilde quittera la salle avant la fin de la séance.



Fig. 2 : Acrylique sur papier, 32x46 cm

Commentaire :

La couleur exerce une réelle attraction sur Clotilde et provoque de nombreux «commentaires». Contrairement à la séance précédente, elle se lève beaucoup moins et reste assise durant presque une heure.

(*) Lorsque je propose à Clotilde de signer son travail, je ne me rends pas compte que la bénévoles le fait à sa place (Clotilde avait signé elle-même son dessin précédent, séance du 3 juillet 02). Ce phénomène, fréquent, répond à un besoin impérieux de suppléer aux déficiences de l'autre. Néanmoins, cette substitution d'identité, annihile la phase cruciale où l'auteur de la peinture marque l'appropriation ultime de sa peinture. La personne s'énonce en «Je, auteur de la production». C'est aussi, par la marque d'un acte achevé, la preuve concrète de ce qui s'est passé.

31 juillet 2002

En début de séance, Clotilde semble fascinée par les crayons-feutres. Cependant elle ne les utilise pas. Elle montre l'envie d'essayer la peinture, mais après quelques petites touches timides de teintes variées, elle s'interrompt rapidement. Je lui tends un petit rouleau-mousse enduit de peinture. Ses gestes s'accompagnent d'une

parole volubile, en faisant parfois écho à des mots saisis dans les commentaires des autres participants.



Fig. 3 : Acrylique sur papier, 32x46 cm

Commentaire :

Son geste de «vissage» est encore très dominant (cf. commentaire séance du 3 juillet).

Le pinceau n'est pas reconnu dans sa fonction, elle l'explore avec ses doigts en éprouvant les diverses matières qui le constituent. Elle tire sur les poils. Après un instant de surprise dû au contact de la peinture fraîche, elle porte le pinceau à sa bouche. Plusieurs fois, elle reproduira ce geste. Le rouleau semble introduire moins de confusion.

Clotilde se montre assez attentive à ce qui se passe dans le groupe. Ses commentaires incompréhensibles compliquent considérablement ma perception, néanmoins je tente de me fier aux intonations de sa voix, à la nature de son regard.

28 août 2002

Clotilde reste un long moment à observer les autres participants. Elle se montre très attentive à la musique de fond. Je lui propose de peindre sa main pour ensuite en transférer l'empreinte sur une feuille de papier. Elle signe sa peinture à l'aide d'un feutre noir (l'outil est perçu dans sa fonction).



Fig. 4 : Acrylique sur papier, 32x46 cm

Commentaire :

Elle est très sensible à son environnement. Elle s'anime sur l'interprétation de la Traviata, et accompagne avec de grands gestes et des mimiques faciales l'interprétation du rôle de Violetta ; sa mine est réjouie. Elle rit. La phase de peinture de la main, par son côté très sensuel, détourne complètement toute tentative d'ingestion de la peinture.

2 octobre 2002

Clotilde est très agitée en début de séance et reste difficilement en place. Je lui tends une palette garnie de peinture et un pinceau, mais elle ne reconnaît pas l'outil. J'accompagne sa main jusqu'à la palette ; je trempe son doigt dans la peinture et l'appuie sur la feuille de papier. Elle va alors peindre durant presque trois quarts d'heure, changeant régulièrement de couleur.



Fig. 5 : Acrylique sur papier, 32x50 cm

Commentaire :

Clotilde montre une certaine préférence pour le rouge. Cette couleur sur son doigt ne provoque ni peur (du sang) ni oralité (au cours des séances précédentes, la mise en bouche des outils de peintures, ou des doigts, comme mode de reconnaissance, était fréquente). La surprise qui résulte de l'empreinte génère une phase d'exploration de la matière. Elle tente de la saisir, provoquant son étalement. Son agitation du départ s'est muée en jubilation. Elle commente beaucoup son travail. Elle devient très affectueuse et caresse mon avant-bras, intriguée par sa pilosité. La séance de nettoyage des mains me permet de maintenir un contact physique dans un geste pratique, contenant sa sensualité.

9 octobre 2002

Clotilde est beaucoup plus confuse que la fois précédente. Elle peint au doigt et au pinceau, mais «goûte» régulièrement la peinture. Elle peint moins longtemps. La feuille est d'abord utilisée verticalement et de nouvelles formes apparaissent. Le tracé est moins «circulaire». Elle change l'orientation de sa feuille pour introduire de nouvelles couleurs. Elle s'arrête et plie sa feuille en deux.



Fig. 6 : Acrylique sur papier, 50x32 cm

Commentaire :

Vers la fin de l'atelier, elle se renferme dans un mutisme renfrogné. Elle est sur la défensive. Je n'arrive pas à percevoir s'il s'agit d'un sentiment de colère, si celui-ci est dirigé contre elle ou contre moi. La séance de lavage des mains l'apaise. Lorsque je quitte l'atelier, elle me fait comprendre qu'elle désire rester seule dans la salle.

16 octobre 2002

Afin de l'aider à démarrer, je plonge son doigt dans la peinture et lui montre l'empreinte qu'il laisse sur la feuille. Durant cette séance, Clotilde ne peint que lorsque je reste à ses côtés, mais paraît très concentrée. J'accompagne parfois sa main en y superposant la mienne, légèrement en retrait, sans masquer ses doigts. Je ne guide pas ses gestes. Je lui présente régulièrement la palette ; Clotilde change parfois de couleur. Sa production s'enrichit de nombreux commentaires incompréhensibles mais avec un timbre enjoué (surgissent des mots comme : fleur, chemins, rouge, vert).



Fig. 7 : Acrylique sur papier, 43x32 cm

Commentaire :

À la fin de la séance, Clotilde reste assise face à la table. Elle est plongée dans une attitude, apparemment «absente». Néanmoins, au-delà de la fatigue induite par l'énergie qu'elle a développée au cours de cette réalisation, son état semble plus «intérieur». Est-elle à l'écoute d'émotions auxquelles elle se serait raccordée durant sa réalisation picturale ?

23 octobre 2002

Lorsque Clotilde arrive, accompagnée, je lui suggère de s'installer devant un chevalet déjà équipé d'une feuille. Rapidement, elle me fait comprendre qu'elle a mal au ventre. Elle quitte la salle. Après un certain temps, je la retrouve, assise dans le couloir (j'apprends par le personnel soignant qu'elle est allée aux toilettes et qu'elle a souillé le local en étalant ses excréments sur les murs). Je lui propose de nous rejoindre à l'atelier. Elle peint à l'éponge. Sans nettoyage de l'éponge, les bleus se salissent au fur et à mesure des couches de couleurs qui se succèdent. Je lui propose d'utiliser un pinceau, de grandes lignes apparaissent et structurent la composition.



Fig. 8 : Acrylique sur papier, 50x65 cm

Commentaire :

Cette séance est assez mouvementée. Trois nouveaux participants sont accompagnés par le personnel soignant. Ils sont

dans une attitude très réfractaire. L'une des personnes, très désorientée, nécessite de ma part une présence très attentive. Je suis moi-même très fatigué et manque de réactivité. Clotilde ressent vraisemblablement l'agitation générale. À cela s'ajoute son installation face au chevalet, ce qui représente un changement trop brutal. Avec un chevalet, l'espace autour du plan de travail est trop ouvert et ne représente pas l'environnement rassurant de la table (plan immobile, remplissant tout l'espace visuel, d'où rien ne saurait surgir). En cours de séance, le départ de la personne qui, dès le début, était très perturbatrice, entraîne celui de la plupart des participants. Je peux alors me consacrer plus spécifiquement aux deux personnes restantes.

30 octobre 2002

Elle commence sa peinture au doigt, puis je lui procure une éponge en guise d'outil. Je mime de grands mouvements au-dessus de sa feuille. Elle procède alors par gestes amples et recouvre la quasi-totalité de la feuille par une succession de lignes cursives de couleurs variées (je lui présente de nouveaux morceaux d'éponge lorsqu'elle semble prête à changer de couleur ; les teintes ne virent plus au gris sale). Il y a peu de recouvrement, les lignes se suivent et parfois se traversent. Je saisis dans ses commentaires enjoués des associations avec la promenade. Je lui propose ensuite un feutre bleu et l'invite à parcourir les «chemins» de sa peinture. Après un premier tracé qui suit scrupuleusement l'intérieur d'une bande, elle tente de la traverser et me regarde, hésitante. Je conserve un air interrogateur. Elle franchit cette «frontière» avec une certaine excitation. Son trait se déploie sur une grande partie de la feuille. D'un air satisfait elle repose son stylo. Je l'invite à signer sa peinture.



Fig. 9 : Acrylique sur papier, 50x65 cm

Commentaire :

L'utilisation des morceaux d'éponge, associée à des couleurs changeantes, lui permettent d'organiser l'espace autrement que par un remplissage plus ou moins hasardeux. Elle utilise le crayon de manière très différente de son tout premier dessin. Après une première hésitation, elle réalise que les limites de la forme sont franchissables. Au cours de cette séance, elle n'essaye pas «d'attraper» la tache et ne mange pas la peinture.

13 novembre 2002

La séance est déjà bien avancée lorsqu'une bénévole accompagne Clotilde. Je lui propose de peindre à l'aide d'une éponge. Clotilde est dans un état de confusion marqué. Elle tente sans cesse de porter l'éponge à sa bouche, de sucer ses doigts ou le pinceau. Les premières formes qu'elle réalise la contrarient. Elle les gratte fébrilement, essaye de glisser ses ongles sous la forme pour la saisir. Je sens, dans sa manière d'appliquer la peinture avec l'éponge, une frénésie qui semble la déborder. Je lui tends une craie grasse de couleurs. Elle l'utilise en disposant des petits traits verticaux. Je lui propose de signer sa peinture. En fin de séance elle a retrouvé le sourire. Elle dit : «J'ai reçu ... nombreuses amies qui me disent des choses agréables...», puis elle commente la couleur rouge de la robe de l'une des participantes.



Fig. 10 : Acrylique sur papier, 50x65 cm

Commentaire :

La peinture ne lui a pas permis de canaliser l'énervernement dont elle faisait preuve en arrivant. L'utilisation des craies contribue à son apaisement (?) Elle redevient attentive aux autres participants en fin de séance.

20 novembre 2002

Clotilde est accompagnée à l'atelier par une bénévole. Elle semble très agitée et reste difficilement en place. Je lui présente son travail de la séance précédente. Bien qu'elle ne semble pas s'y identifier clairement comme auteur, elle le regarde avec plaisir et familiarité. Elle réalise une première peinture à l'éponge et au pinceau avec beaucoup d'énergie. Je nourris son implication en lui proposant régulièrement de nouvelles couleurs. Un accompagnement discret de son geste me permet de lui montrer comment intervenir par touches et non par à-plats. Lignes et chemins apparaissent. Au beau milieu d'une phase assez frénétique, accompagnée d'un long verbiage, elle énonce «... trop plein !». Je lui propose de la peinture blanche. Elle réalise alors quelques «ouvertures».



Fig. 11a : Acrylique sur papier, 50x65 cm



Elle entame spontanément une autre peinture. Elle choisit une première couleur et commence par des petites touches presque jointives, disposées en spirales. En faisant le tour de la feuille, elle énonce : «Ça court !». En fin de séance, alors qu'elle regarde ses réalisations, elle dit : «Elle est heureuse... Fleurs... Fruits...». Avec une grande clarté, elle ajoute plus tard : «...avec concentration on fait de jolies choses !», puis «vous êtes gentil, je suis contente !». Pendant que je range l'atelier, elle reste face à son travail, écoutant la musique. Lorsque je la raccompagne dans la salle à manger, elle me dit «merci beaucoup !» et m'embrasse la main.



Fig. 11b : Acrylique sur papier, 50x65 cm

Commentaire :

En dépit de son agitation première, Clotilde peint pendant plus d'une heure. Il semble que toute son énergie se déverse dans sa peinture. Elle termine la séance beaucoup plus sereine et présente un discours étonnamment clair. L'adéquation entre sa peinture et la justesse de certains mots n'est plus le fruit du hasard !

27 novembre 2002

Clotilde commence sa peinture avec un pinceau et de l'encre violette. Je lui tends cet outil sans commentaire (*). Après une phase d'exploration tactile du pinceau (sans oralité), elle trace spontanément des lignes qui parcourent une bonne partie de l'espace. Elle introduit ensuite d'autres couleurs, repassant régulièrement des «nscriptions» anciennes, comme pour en changer la teinte et non pour les effacer. Elle ne prend pas elle-même la peinture dans la palette, mais désigne oralement la couleur qu'elle souhaite utiliser. Elle redécouvre et explore le pinceau à chaque fois que je lui redonne avec la teinte de son choix. «C'est coupé !» : dit-elle en tapotant les bords de l'assiette recouverts de peinture orange.



Fig.12a : Acrylique sur papier, 50x65 cm

Sur une autre feuille, elle peint des lignes orangées, puis parseme la feuille d'empreintes de doigts. La couleur orangée l'étonne particulièrement. Elle tente à plusieurs reprises de la saisir avec l'ongle. «C'est léger !», dit-elle en désignant les courbes les plus fines. «C'est chaud !», ajoute-t-elle. Elle accompagne ses gestes de petites aspirations sonores. Elle semble faire de gros efforts pour maîtriser les mouvements de son pinceau.

Puis elle entame un long commentaire, durant lequel elle me saisit le bras, le visage orné d'un grand sourire.

Par la suite, en voyant son travail, présenté verticalement, elle s'exclame : «C'est beau !» et interpelle Armand afin qu'il regarde sa peinture.

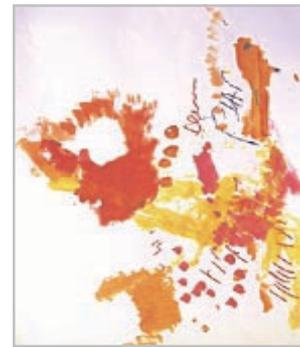


Fig.12a : Acrylique sur papier, 50x65 cm

Commentaire :

() : À partir d'observations au cours d'autres séances, j'ai remarqué que l'encre violette induit une gestuelle proche de l'écriture et favorise l'apparition de ligne. Est-ce en raison de sa teinte, proche des encres utilisées lors de l'apprentissage de l'écriture à la plume ?*

Au cours de la deuxième peinture, je ne recharge pas moi-même son pinceau en couleur, mais je guide sa main vers la palette. Ainsi elle ne perd pas le contact avec son outil et n'est plus déroutée comme précédemment. Clotilde établit une «conversation» avec Armand, un autre participant. Lorsque je l'accompagne dans la salle où est servi le goûter, elle s'assied à ses côtés.

Même si je m'habitue à son discours souvent très difficile à comprendre, celui-ci s'émaille de plus en plus de «mots retrouvés».

Durant la séance de nettoyage des mains, ses gestes sont mieux contrôlés que les fois précédentes. Jusqu'à présent, elle tendait ses mains pour que je lui nettoie, mais très vite elle prenait la direction des opérations et me frictionnait énergiquement, oubliant totalement ses propres doigts.

12 décembre 2002

En entrant dans l'atelier baigné de la lumière d'un soleil hivernal, Clotilde dit après un regard circulaire sur les lieux : «C'est calme, c'est doré, c'est beau comme une rose !». La suite de la phrase devient incompréhensible. Je lui présente Armand qui est ravi de la retrouver et lui rappelle qu'ils étaient voisins. Celui-ci a changé depuis peu de service, et conserve le souvenir de leur voisinage, mais qu'il transpose dans un passé plus lointain. Clotilde désire s'asseoir à ses côtés. Avant de prendre place, elle saisit la feuille de dessin et la présente à sa ceinture en guise de tablier. Elle amorce un petit déhanchement à l'adresse d'Armand avec un franc sourire d'amusement.



Fig.13a : Acrylique sur papier, 50x65 cm

Elle saisit ensuite l'acrylique et trace au pinceau de longues bandes vertes horizontales. Elle désigne le flacon de peinture de couleur sienne et prononce le mot «marron». Je lui montre comment transférer elle-même la peinture sur sa palette. En dépit d'autres changements de teinte, que je suggère, le support se sature par des recouvrements successifs. Elle semble vouloir arrêter, aussi je lui présente une autre feuille et lui propose «une peinture à deux». Nous commençons d'abord aux doigts. Rapidement, je la laisse intervenir seule. Constatant que son travail semble plus confus que celui des séances précédentes, je lui tends un pinceau et de la peinture noire. Elle souligne les contours des formes précédentes. Le recouvrement est évité par l'assèchement du pinceau. Elle choisit une craie bleue et trace quelques lignes comme pour modifier la trace sombre de gauche. Par la suite elle se désintéresse de son travail et rejette l'idée de le signer. Lorsque je redresse sa feuille à la verticale, son regard est fuyant. Nous procédons au lavage des mains.

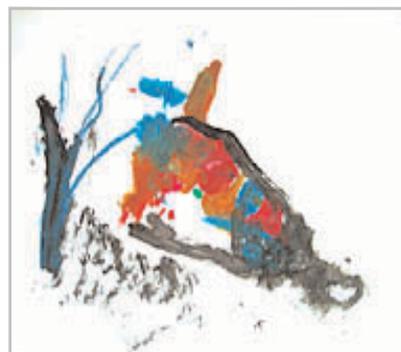


Fig.13b : Acrylique sur papier, 50x65 cm

Commentaire :

Il me semble que je n'ai pas réussi à accompagner ce travail. Dans la première réalisation, Clotilde recouvrait les couleurs précédentes comme pour les faire disparaître, jusqu'à remplir totalement l'espace. Dans la seconde peinture, malgré un début similaire, la proposition d'utiliser la couleur noire a momentanément induit une autre «écriture», mais Clotilde se désintéresse de son travail et rejette l'idée de le signer.

Son repli montre que l'impact de cet atelier ne saurait se mesurer dans une progression linéaire pour laquelle chaque séance serait une pierre supplémentaire dans l'édifice d'une reconstruction de la personne. Elle met en jeu la position difficile d'un accompagnement de l'instant présent. En effet, les bénéfices pour la personne ne sauraient se quantifier et sont parfois inobservables à court terme. Dans «l'ici et maintenant», par un acte créatif, la personne peut parfois redéfinir sa présence au monde, je n'en suis pas le démiurge mais le témoin ■