

CONFÉRENCE PSYCHÉ & ART

L'art warli, l'image et le narratif



19 septembre 2023

21h – 23 h (9PM-11PM UTC+1)

En visio-conférence, via ZOOM

Armelle Hours, Psychiatre psychanalyste membre de la SPP, de l'IPA et du GLPRA

Christian Journet, président de l'association Duppata

Jean-Jacques Rossello, Psychiatre psychanalyste membre de la SPP, de l'IPA et du GLPRA



Table des matières

De la peinture rituelle à l'illustration de récits originaux

- Christian Journet, président de l'association Duppata -	2
Identités marginalisées.....	4
Relations à la nature.....	5
Les peintures rituelles	5
L'art tribal contemporain	8
Les Warlis : mode de vie et identité culturelle	8
Peintures rituelles.....	10
Jivya Soma Mashe	12
Peintures warlis contemporaines	13
La puissance narrative des œuvres	15
Un défi né d'une rencontre	17
La fresque de Givors	20
Méthode de travail	21
Enrichissement interculturel	22
Perspectives.....	23

Entre mot et image, trace et récit, une expérience groupale originale

- Armelle Hours, Psychiatre psychanalyste, membre de la SPP, de l'IPA et du GLPRA -	25
L'expérience de la fresque, un travail de tissages pluriels.....	25
Pouvoir de l'ouvrage d'art, co-création de l'œuvre	32
Pour conclure	33

DISCUSSION

Commentaire du texte d'Armelle HOURS (02/09/2023)

- Jean-Jacques Rossello, Psychiatre psychanalyste, membre de la SPP, de l'IPA et du GLPRA -.....	36
---	-----------

De la peinture rituelle à l'illustration de récits originaux - Christian Journet, président de l'association Duppata -

Bonjour Rajah, bonjour Armelle, bonjour M. Rossello, bonjour à tous.

Avant de vous parler plus en détail du travail accompli avec une peintre de la tribu warli pour ce projet mené avec l'AMPH à Givors, permettez-moi de vous donner quelques repères sur le monde tribal en Inde.

L'Inde est probablement le pays qui rassemble le plus grand nombre de tribus différentes.



Principales tribus et communautés en contact
avec l'association DUPPATA

DUPPATA,
une association
composée de
personnes passionnées
par la diversité des
cultures de l'Inde



Ce n'est pas un abus de langage. Si l'on se réfère aux définitions internationales les plus courantes, il s'agit bien de groupes d'individus issus de souches communes, partageant un ordre sociétal particulier, des croyances spécifiques généralement animistes, ainsi qu'une langue commune et exclusive. À ce titre, l'Inde compte 703 tribus officiellement recensées et répertoriées dans la constitution indienne de 1947. Avec un total de 104 millions d'individus selon le dernier recensement national en 2011, elles représentent 7 à 8 % de la population totale de l'Inde. Elles peuvent se situer en tout point du territoire indien, même si on les trouve plus généralement dans des zones boisées difficiles d'accès.

“Adivasis”

(littéralement les “peuples d’avant”)
est le nom qui désigne les peuples tribaux de l’Inde

Toutes ces populations se désignent sous le terme « Adivasi », ce qui, étymologiquement, veut dire « les peuples d’avant », c’est-à-dire les peuples qui, pour préserver leur culture face aux différentes invasions, se sont fixés dans des zones reculées.

Elles sont en dehors du système de caste mais leurs conditions de subsistance sont généralement inférieures à celles des castes les plus basses, tels les intouchables plus communément appelés aujourd’hui les dalits. Il faut toutefois éviter d’avoir une vision uniforme de leurs conditions d’existence. Ainsi peut-on faire la comparaison entre deux tribus situées dans les montagnes du sud de l’Inde : les Kotas et les Palayars.



Intérieur d’une
maison de la
tribu Kota.

Cette image concerne la tribu des Kotas. On y voit un intérieur confortable, très éloigné des conditions matérielles que l’on peut trouver dans la majorité des foyers indiens. On peut s’en étonner. La principale raison provient probablement du fait que les Kotas sont d’excellents charpentiers et que ce travail leur garantit des revenus réguliers auprès des communautés alentours.



Tribu des Palayars

Cette autre image concerne les Palayars. Ces personnes vivent dans les forêts, leurs habitations sont quelquefois de simples cabanes de branchages, même si, aujourd’hui les pouvoirs publics leur proposent des logements en dur. Ils vivent essentiellement à l’extérieur. Leurs revenus sont aléatoires et proviennent principalement de la vente d’herbes médicinales et de miel récoltés dans la forêt.

On le voit, d'une tribu à l'autre, la situation matérielle et les aspirations sont très différentes mais, soulignons-le, le niveau économique médian de l'ensemble des Adivasis reste très inférieur à celui de la population indienne.

Il faut rappeler que, lors de la colonisation par les Anglais, les Adivasis ont souvent été utilisés comme main-d'œuvre bon marché, corvéable à merci, pour de grands travaux publics : plantations de thé ou réseaux de chemin de fer, par exemple.

Depuis l'Indépendance de l'Inde, les choses ont changé, mais l'attitude des pouvoirs publics est souvent perçue comme contradictoire, avec d'un côté la discrimination positive qui protège les populations défavorisées et, d'un autre côté la spoliation des terres à des fins agro-industrielles.

Identités marginalisées



Prêtresse de la tribu gond, sur la terre des ancêtres

Les statistiques éditées par les pouvoirs publics mettent en évidence ces contradictions. Je disais préalablement que les Adivasis sont animistes. Pour des raisons pratiques, beaucoup d'Adivasis ont aussi adopté, depuis la fin du XIX^e siècle, une religion que je qualifierais « d'officielle » : l'hindouisme en premier lieu, mais aussi l'islam ou le

christianisme. Ils participent aux principales cérémonies de ces religions, mais ils accordent davantage d'importance aux rituels concernant leurs propres traditions animistes.

Un nouveau recensement a lieu actuellement. Malgré la demande des Adivasis, le formulaire de recensement ne leur permet pas de mentionner une autre réponse que l'une des six religions officiellement reconnues, niant ainsi leurs spécificités culturelles et culturelles.

Cet effacement identitaire est conforme à l'état d'esprit de la plupart des Indiens. Lorsque l'on demande à un Indien lambda combien il y a de catégories d'habitants, la réponse n'est pas de citer « les gens des villes et les gens des campagnes », ou bien « les citadins et les ruraux » comme il est de coutume un peu partout, il est plus fréquent d'entendre « les gens des villes », « les gens des campagnes » et « les gens des forêts » avec, souvent, un mépris non retenu pour cette dernière catégorie.

Relations à la nature



Arbre sacré entouré de terracottas votifs

Cet effacement identitaire occulte les spécificités culturelles de chacune des tribus, en particulier leur propre rapport à la nature. Selon les traditions animistes, l'humain appartient à la nature ; la nature n'appartient pas à l'humain ; les esprits des ancêtres et les divinités se cachent souvent dans les pierres et les arbres. L'arbre n'est pas seulement porteur de fruits, d'ombrage ou de valorisation économique. Il est arbre de vie et fait le lien avec le

monde de l'invisible. Il est au cœur de la vie spirituelle et sociale. Au cœur de la vie spirituelle parce qu'il contient tous les mystères de la vie ; au cœur de la vie sociale parce qu'il est le socle du conseil des sages qui fixe les règles du village. Dans beaucoup de tribus, une part du territoire est d'ailleurs réservée aux bosquets sacrés. Les arbres doivent s'y développer sans contrainte ni altération.

Il n'est donc pas étonnant que les arbres soient présents dans beaucoup de peintures tribales, qu'elles soient du Sud, du Nord, de l'Ouest, de l'Est ou du Centre de l'Inde, ainsi que vous avez pu le voir lors de ce diaporama.



Les peintures rituelles

La pratique du dessin ou de la peinture est une des principales formes d'expression des tribus. En l'absence de tout système d'écriture, la peinture permet de transmettre aux générations futures les connaissances, les croyances et les rituels de la tribu.

La peinture peut s'exercer de différentes manières :

- sur les corps ;
- sur des rouleaux ;
- ou bien encore sur les murs et les sols des maisons.

Ce n'est jamais un art au sens où nous l'entendons, l'intention décorative est souvent secondaire ; la dimension rituelle est en revanche plus importante que le résultat.

Mais il faut le reconnaître, toutes ces pratiques disparaissent progressivement.



Tatouage de la tribu baiga

Dans beaucoup de peuples où les femmes étaient tatouées des pieds à la tête, la jeunesse renonce de plus en plus à cette pratique, arguant du fait que c'est ringard... ce qui fait sourire quand on pense au développement du tatouage en Occident.



Peintures sur rouleaux de la tribu santhal

Les peintures sur rouleaux sont des peintures narratives déroulées par des peintres-conteurs-chanteurs qui vont de village en village raconter les mythes et les légendes de leur communauté. Avec l'arrivée de la télévision et des smartphones, ces traditions ont bien sûr tendance à disparaître.

Reste les peintures sur les murs et sur les sols. À l'inverse des peintures sur rouleaux et des tatouages, ce sont des peintures éphémères. Elles sont généralement faites pour accompagner des événements importants. De façon simplifiée, on peut dire qu'il y en a de deux sortes.



Peinture murale sohrai

Tout d'abord celles qui sont réalisées à un moment précis du cycle de la nature et des récoltes. Par exemple, dans le nord de l'Inde, la peinture sohrai est un art d'hiver lié à la moisson. Sur un fond de couleur terre neutre, les motifs sont peints avec des pigments naturels : des oxydes rouges, de l'ocre, du kaolin blanc et de l'oxyde de manganèse noir.



"digna" et crabe-éléphant de la tribu gond

Plus au centre de l'Inde, les Gonds pratiquent l'art des « dignas », des figures géométriques réalisées sur les sols et les murs lors des grandes fêtes annuelles de Diwali. Celles-ci peuvent être accompagnées de motifs en argile évoquant des mythes tels celui du crabe-éléphant.



"Barradhi",
peinture de mariage
de la tribu Bhil

Ensuite il y a les peintures qui sont réalisées lors de grands événements familiaux tels que les mariages. Dans la tribu bhil par exemple, à l'ouest de l'Inde, la cérémonie du mariage a lieu devant une peinture rituelle, le rituel des « barradhis ».

On le voit, toutes ces peintures sont généralement associées à des rituels. Principalement adressées à des divinités, elles sont votives ou propitiatoires. Nous sommes dans l'ordre de la pensée magique : l'acte de peindre est considéré comme favorable au bon déroulement d'un événement souhaité.

Mais, ces peintures murales ont, elles aussi, tendance à disparaître ; les peuples tribaux arguant du fait qu'ils n'ont plus le temps... Ce qui peut être probablement interprété comme une confrontation à une autre notion du temps, un temps imposé par les exigences de rentabilité d'une société indienne de plus en plus technicisée.

L'art tribal contemporain

Parmi toutes les tribus ayant une vraie tradition de peintures, certaines ont bénéficié d'un regard plus attentif que d'autres. Mais, à chaque fois, ce regard est né de la découverte d'un peintre doté d'une créativité exceptionnelle. Ce fut le cas, par exemple, de Jangarh Singh Shyam de la tribu gond.



Jangarh Singh Shyam de la tribu gond

Découvert en 1980 par le poète et homme politique Swaminathan, il a très vite atteint une notoriété internationale, en particulier au Japon où il a mis fin à ses jours.

On peut dire que Jangarh Singh Shyam a ouvert la porte de l'art tribal contemporain indien. Un autre artiste a participé à ce mouvement. Il s'agit de Jivya Soma Mashé de la tribu warli. Mais, avant d'évoquer son rôle dans la mise en lumière de la peinture warli, quelques mots sur la tribu elle-même.

Les Warlis : mode de vie et identité culturelle

Les Warlis sont un peuple aborigène de l'ouest de l'Inde dont l'origine est controversée.

Aujourd'hui leur territoire est composé de petites collines boisées parsemées de rizières.



Mahalakshmi, montagne sacrée des Warlis

Une de ces collines ressemble à un chapeau pointu et se distingue des sommets environnants adoucis par le temps. C'est la montagne sacrée Mahalakshmi qui abrite un temple où se mêlent les principales divinités hindoues mais aussi warlis.



Habitation traditionnelle de la tribu warli

Les Warlis vivent traditionnellement dans des petits hameaux de cases de couleur ocre rouge. Les murs de bambous sont recouverts de boue séchée et de bouse de vache. L'habitation est de forme carrée et ne comporte souvent qu'une seule pièce. Il y a souvent deux entrées placées diagonalement : une pour les humains, l'autre pour les animaux. Depuis plusieurs années, sous l'impulsion du gouvernement, ces habitations sont remplacées par des constructions en briques, mais l'aménagement intérieur reste rudimentaire.

Les Warlis sont agriculteurs. Ils considèrent la terre, la bouse et le riz comme les trois éléments essentiels de la vie. Ils sont aussi éleveurs de bovins et de chèvres. Ils sont non-végétariens mais ne boivent généralement pas de lait sauf pour des médicaments précises.



Stèle de "Cheda",

Divinité protectrice

des villages warlis

Ils pensent que la vie est un cadeau à célébrer et que la terre n'est pas une possession ou un objet d'exploitation mais une entité vivante. Ils sont animistes. Les arbres, les pierres abritent les divinités et les esprits qui les guident et les protègent. Ces divinités sont représentées sous forme de stèle en bois ou en pierre.

Au contraire des populations hindoues fortement patriarcales, les rapports de genre sont assez égalitaires ; la femme n'apporte pas de dot pour le mariage et c'est souvent elle qui officie lors des cérémonies rituelles.

Les chansons, les danses et les peintures relèvent du sacré. À chaque célébration est associée une danse spécifique.



Le tarpa, instrument de musique emblématique des Warlis

La « danse du tarpa » est l'une d'entre elles ; elle a lieu afin de remercier les divinités pour la récolte de riz. Le nom « tarpa » est aussi celui de l'instrument de musique dédié à cette danse. Il s'agit d'une flûte confectionnée à partir d'une cucurbitacée.

Des femmes et des hommes dansent ensemble et forment la spirale emblématique de la culture warli.



Danse de tarpa

Peintures rituelles

En l'absence d'écriture, les peintures sont le moyen de marquer les temps forts de l'année ou de la vie. Elles sont généralement réalisées sur les murs des habitations.



Peintures murales warlis

Les illustrations de couleur blanche sont issues d'un mélange de poudre de riz et d'eau lié par une gomme naturelle. Il s'agit toujours de peintures votives et éphémères. Votives, parce que réalisées pour remercier ou demander la bénédiction des divinités. Ephémères car seule l'action de faire est importante, les intempéries se chargeant d'effacer les illustrations.



“Muthis” sur les murs

Sur les murs extérieurs des maisons, les peintures évoquent principalement le rythme de la nature et les cycles de l’agriculture. Les plus courantes sont les marques appelées « muthis ». Elles sont signes d’abondance. Elles viennent remercier les divinités à l’occasion des récoltes. Point de pinceau, ni de tampon ! Il s’agit de refermer légèrement les doigts puis d’apposer sur le mur, de manière répétée, le tranchant de la main trempée dans le mélange d’eau et de poudre de riz.



“Dev chawk”, peinture rituelle de mariage



Sacs et panicules de riz sous une fresque dédiée

Plus rarement, sur certains murs, on trouve des illustrations plus complètes. Elles sont faites avec une pointe de bambou. La danse de tarpa y trouve généralement toute sa place. Elles révèlent la vie quotidienne des Warlis et se réfèrent à des mythes connus de tous les villageois.

Sur les murs intérieurs des maisons, les peintures sont principalement destinées à accompagner les cérémonies du mariage. Ces peintures rituelles ont un nom : le « Dev chauk », que l'on pourrait traduire par l'expression « carré sacré de la divinité ». Cette illustration très codifiée est la véritable officialisation du mariage grâce à la représentation de la déesse Palagatha qui, au cœur du « carré sacré », apporte légitimité et vœux de prospérité à cette nouvelle union.

Voilà pour la tradition des peintures murales. Ce n'est toutefois que dans les années 1970 que les premières peintures warlis sur toile de coton ont pu se faire connaître du public et commencer à alimenter le marché de l'art tribal indien naissant. Ces toiles ont alors été badigeonnées de bouse, de terre, quelques fois de cendre et de quelques pigments naturels de la même manière que sur les murs, toutefois la poudre de riz a été remplacée par l'acrylique afin de répondre à l'exigence de conservation des œuvres dans le temps.

Jivya Soma Mashe

Mais ce nouvel art tribal contemporain n'aurait peut-être pas émergé sans le talent de Jivya Soma Mashe dont je vous ai cité le nom il y a quelques instants.

Né en 1934, Jivya Soma Mashe a eu une enfance difficile. Il perd sa mère à l'âge de 6 ans puis est abandonné par sa famille. Il s'enferme alors dans un profond mutisme et se réfugie dans la peinture. Devenu adolescent, il peint sans cesse la vie qui se déroule devant lui mais reste assez mutique. Il ne fut remarqué que bien plus tard. Sa toute première exposition en Inde a eu lieu en 1975.



Jivya Soma Mashe



Le filet de pêche

En 1989, parmi une centaine d'artistes venus de tous les continents, il a participé à l'exposition « Les magiciens de la terre » au centre Georges-Pompidou à Paris. Ses œuvres ont ensuite pris une place importante lors de

l'exposition « Autres Maîtres de l'Inde » au musée du Quai de Branly en 2010.

Ses représentations de filets géants et de petits personnages sont devenues célèbres à travers le monde : « Il y a des êtres humains, des oiseaux, des animaux, des insectes. Chacun bouge, jour et nuit. La vie est mouvement », disait-il.

Jusqu'à son décès en 2018, il a conservé une rare humilité. Père de l'art warli contemporain, il n'a pas hésité à mettre tout son cœur pour favoriser l'éclosion de nouveaux talents.

Peintures warlis contemporaines

Selon la tradition, les peintures sont construites autour d'un langage graphique simple. Les corps des êtres humains, comme ceux des animaux domestiques, sont représentés à l'aide de deux triangles inversés qui se rejoignent en leurs pointes respectives.



Peintures warlis : des triangles animés

Le triangle supérieur figure le torse, le triangle inférieur figure le bassin. Leur articulation représente la nécessaire harmonie entre le monde terrestre et le monde céleste. Ce principe graphique permet aussi d'animer les corps et de créer une multitude d'équilibres sans lesquels rythme et vie seraient absents de l'art warli.

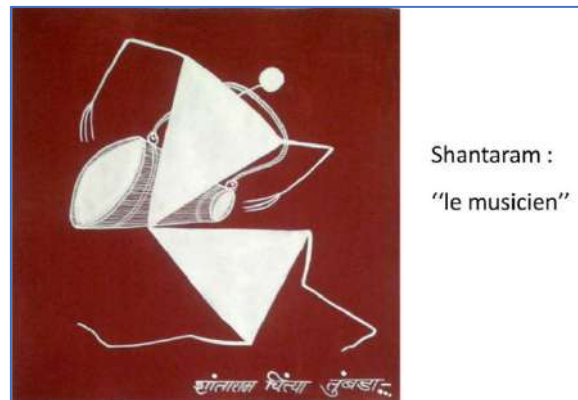
Un vocabulaire précis et normé permet de distinguer les hommes et les femmes, les enfants et les adultes, les petites filles et les jeunes filles, les vieux sages et les personnes en transe, les puissants et les faibles, les dieux et les déesses, les villageois et les étrangers, les oiseaux divins et les autres volatiles. Chaque peinture raconte ou évoque une histoire.



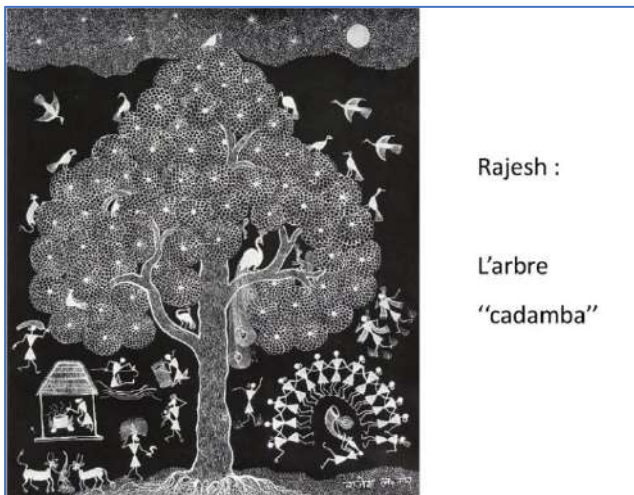
Quelques personnages warlis

Tous les peintres warlis respectent ce socle lexical commun, mais l'imagination de chacun a permis la transformation d'un langage rituel répétitif vers un art contemporain résolument créatif.

Parmi ces peintres, Shantaram Tumbada a un style singulier, mêlant simplicité et précision graphique.



Sur des petits formats, ses personnages s'inscrivent dans l'espace avec une aisance rare où les pleins et les vides structurent l'ensemble avec la même efficacité visuelle que celle des pictogrammes conçus par les plus grands designers.



Rajesh Laxman Mor est avare de mots et préfère passer de longues heures, seul, à contempler les arbres qui l'entourent. Ce sont ses sujets de prédilection.



Reena, avec son frère : repiquage du riz

Née en 1975, mariée et maman de deux enfants aujourd'hui étudiants, Reena Vansing Valvi vit dans un petit village au Nord du Maharashtra. Elle est d'abord agricultrice, mais aussi conteuse. Elle aime raconter des histoires, avec des mots ou avec la pointe d'un bambou sur la toile.



Reena, au cœur du SHG

Très engagée socialement, Reena anime des cours de peintures auprès des enfants des écoles ; elle anime aussi des « groupes d'entraide » afin d'offrir aux femmes de son village des moyens pour une meilleure autonomie.

La puissance narrative des œuvres

Chez Reena, on peut distinguer quatre formes de peintures.

- Tout d'abord, les peintures symboliques en hommage à des divinités ou à des rituels. Pour exemple, cette double évocation de la déesse du riz nommée Kansari.



La déesse Kansari sous 2 représentations :

- Au centre du monde
- Corne d'abondance

Dans une de ces œuvres, elle est au centre du monde de l'abondance. Dans l'autre, elle déverse des grains de riz avec prodigalité, dans une représentation graphique pouvant faire penser à la corne d'abondance.

- Reena nous propose aussi des peintures sociétales, telle cette œuvre décrivant l'importance du shaman dans sa tribu.



La vie du shaman

- Elle aime aussi proposer des peintures relatant des mythes, tel celui de Jagbud correspondant à l'arche de Noé dans les références bibliques.



Jagbud, ou le mythe du déluge

- Enfin, elle est devenue spécialiste des contes comme outil d'intercommunication entre adultes et enfants, telle l'histoire de la malédiction du crabe qui a beaucoup intéressé les résidents à Givors.



Le conte de la malédiction du crabe

Dans toutes les peintures de Reena, c'est le récit qui sous-tend l'œuvre, que l'histoire soit simplement évoquée ou fidèlement transcrite sous la forme de bande dessinée.

Un défi né d'une rencontre

Reena est venue en France pour la première fois en 2015 et un des visiteurs de la galerie où nous exposons lui a proposé de réaliser une peinture à partir d'une histoire originale n'ayant aucun rapport avec la vie quotidienne ou dévotionnelle des Warlis. En l'occurrence, une histoire vraie, formulée par un couple de Lyonnais qui souhaitait accrocher au-dessus du lit de leur futur enfant, une peinture évoquant leur rencontre amoureuse, leur mariage et leurs projets.

Reena a relevé le défi. Nous avons alors compris que des personnes comme Reena étaient capables de prendre en compte des récits totalement étrangers à leur culture, puis de les restituer sous forme graphique dans le respect des choix narratifs du client.

Nous avons maintenant des demandes régulières, en particulier pour des récits familiaux.



Un récit familial

Chaque réalisation est un objet interculturel qui permet au peintre de s'ouvrir à un univers nouveau, qu'il soit réel ou imaginaire, et au donneur d'ordre de découvrir une transcription fidèle à son texte mais originale sur le plan graphique.

Bien entendu, le graphisme warli n'est pas le seul à pouvoir illustrer des récits. D'autres tribus avec d'autres styles picturaux peuvent concourir au même objectif. Ainsi pour mettre en image un conte très connu en Occident mais jamais identifié par nous en Inde, nous avons proposé l'illustration de Peau d'Âne à différents peintres :

- Agnesh Kerketta de la tribu oraon, de manière allégorique, met l'accent sur le pouvoir des mains et de l'anneau, mais n'évoque que deux scènes : la scène de la désolation avec la peau de l'âne accrochée à un arbre et la scène de reconnaissance au prince.



"Peau d'âne"

par Agnesh Kerketta

(tribu Oraon)

- Durga Bai, de la tribu gond, de manière plus onirique, illustre un nombre limité de scènes autour d'une structure fantasmagorique combinant l'âne, la maison et l'arbre de vie dont il n'est pas question dans le texte originel.



"Peau d'Âne" par Durga Bai (tribu gond)

- Manisha Jha, de la région du Mithila à la manière d'une construction géométrique, place neuf scènes dans lesquelles l'âne est, de nombreuses fois, représenté pour traduire une émotion chaque fois différente.



"Peau d'Âne" par Manisha Jha (communauté de Madhubani)

- Anil Vangad, de la tribu warli, de manière totalement fidèle au récit, raconte toute l'histoire selon le principe de la bande dessinée.



"Peau d'Âne" par anil Vangad (tribu warli)

L'histoire de Peau d'Âne a montré qu'un peintre tribal indien, créatif et expérimenté, est capable d'illustrer des histoires totalement étrangères à sa culture, selon le vocabulaire graphique de sa tribu et selon son propre imaginaire.

La fresque de Givors

L'expérience acquise par notre association nous a conduits à accepter la proposition d'Armelle Hours pour la réalisation d'une fresque à destination d'un groupe de personnes en situation de handicap, dans une résidence gérée par l'AMPH, à Givors, au sud de Lyon. L'objectif était de faire réaliser une peinture de 3 mètres de long, sur 1 mètre de haut à partir d'un récit proposé par les résidents. Armelle nous en dira beaucoup sur le travail qui a précédé la mise en image.

La réalisation de la peinture a été confiée à Reena Vansing Valvi, la peintre-conteuse de la tribu warli que je vous ai préalablement présentée. Les résidents avaient choisi de parler de leur histoire commune sous la forme d'un récit conté avec un chat virtuel comme fil rouge. Ceci a beaucoup aidé Reena à entrer dans l'histoire.



"esquisses n° 16" : chaque personnage est identifié par son attribut

Nous avons alors proposé que chaque résident et chaque éducateur soit identifiable avec un attribut afin qu'il puisse se reconnaître dans les différentes illustrations. Ceci a conduit les résidents à proposer que les éducateurs possèdent un troisième bras. Cette idée a immédiatement trouvé écho dans l'esprit de Reena car, dans l'iconographie indienne, les êtres puissants ont toujours plusieurs bras. Reena a rapidement compris l'enjeu de ce projet et, progressivement, les personnages lui sont devenus familiers.



Après validations successives, les esquisses sont progressivement exposées

Lorsqu'il s'agit d'une commande institutionnelle dans l'univers médico-social, les choses sont un peu plus longues et un peu plus compliquées. Plus longues parce le nombre de scènes peut être élevé : 45 scènes par exemple pour la fresque de Givors. Mais plus compliquées aussi, car les validations successives des esquisses par le couple médiateur-interprète ne suffisent pas. Il faut, à chaque fois, obtenir la validation du psy, de l'équipe, et des résidents eux-mêmes. Ainsi pour la fresque Givors, il a fallu près de six mois de travail après réception du récit proposé par les résidents.

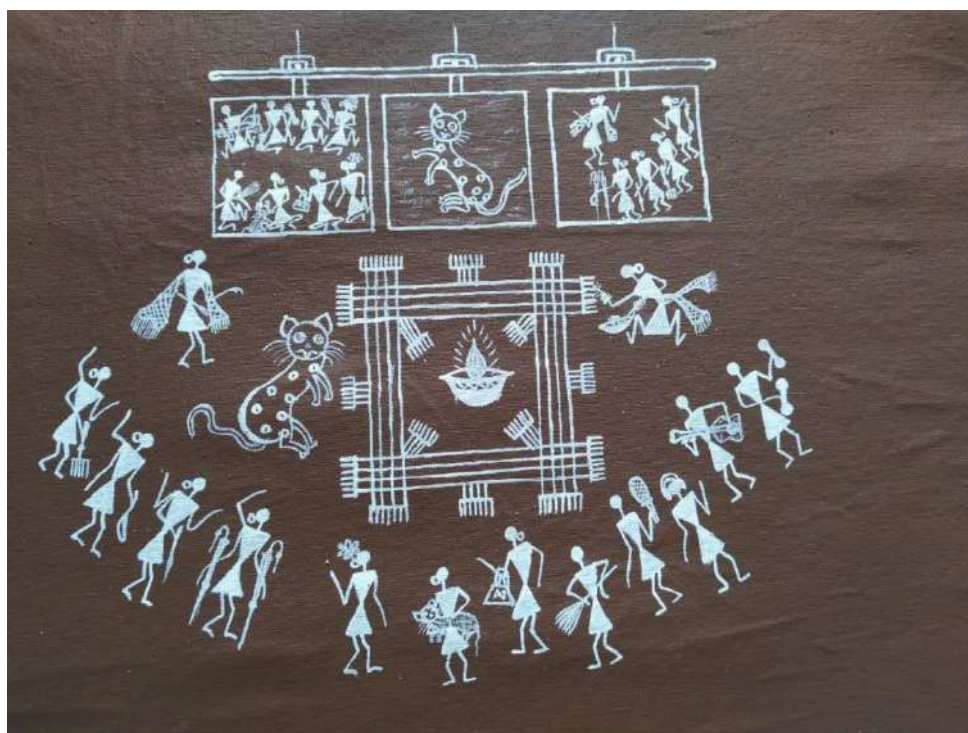
Enrichissement interculturel

L'œuvre finale est une véritable co-construction interculturelle, chacun ayant apporté une pierre à l'édifice et chacun ayant su anticiper ce qui peut et doit être accepté par l'autre : les résidents, les éducateurs, la psy, le médiateur, l'interprète et bien sûr la peintre.

Chacun a découvert peu à peu l'univers de l'autre. Le peintre a découvert le cadre et le mode de vie des résidents et, lors de la présentation des esquisses, les résidents ont pu découvrir des éléments de figuration qui apportent un regard nouveau sur leur propre vie et leurs propres souvenirs. Au cours de cette co-construction, des liens se sont établis entre le peintre et les résidents. Grâce à quelques photos et vidéos proposées par Reena elle-même sur propre sa vie et sur son environnement, les résidents n'ont pas considéré Reena uniquement comme un exécutant graphique, mais davantage comme une personne qui a su les écouter et traduire leurs souvenirs et leurs émotions.

J'en veux pour témoignage l'inauguration de la fresque qui a eu lieu dans les nouveaux appartements des résidents le 30 novembre 2022. Reena était présente et nous avons vraiment pu observer qu'aucun résident ne lui était étranger. Par le dessin, elle avait déjà partagé une partie de leur vie. Les résidents, quant à eux, l'ont immédiatement accueillie avec chaleur comme si elle faisait partie d'un environnement familier.

Un autre élément me paraît confirmer la richesse de cette co-construction. On le trouve dans la fresque elle-même.



Face au « chat à pois », Reena célèbre la fresque selon un rite warli

À la 45^e et dernière scène très exactement ; c'est-à-dire la scène de l'inauguration. Tous les résidents sont bien sûr représentés, tous les éducateurs aussi bien sûr, mais un nouveau personnage apparaît : Reena elle-même, procédant au rituel warli de l'inauguration, en face du « chat à pois ».

Perspectives

Dans notre association, nous aimons bien dire qu'il y a en France des personnes qui racontent des histoires et les écrivent et qu'il y a, dans les tribus de l'Inde, des personnes qui racontent des histoires et les peignent.



La fresque : réalisation finale

Les cultures sont différentes, les langues sont différentes, les imaginaires sont différents et ces populations n'ont aucune chance de se rencontrer. En créant des liens entre ces populations, Duppata permet le développement de projets créatifs communs dans lesquels chacun peut s'ouvrir à l'imaginaire de l'autre. Et même, dans certains cas, des peintres indiens sensibles et talentueux, peuvent contribuer à améliorer en France la vie de personnes en difficulté.

**Entre mot et image, trace et récit,
une expérience groupale originale
- Armelle Hours, Psychiatre psychanalyste,
membre de la SPP, de l'IPA et du GLPRA -**

Grâce à la présentation très documentée de Christian, nous venons d'entrevoir les différentes facettes de l'art warli. Nous avons pu déjà largement commencer à comprendre qu'au-delà de la vertu esthétique indéniable, cette forme d'Art tribal possède bien d'autres qualités, dont certaines sont susceptibles de retenir tout particulièrement l'attention du psychanalyste dans le champ qui est aujourd'hui reconnu comme celui des extensions de la psychanalyse (Kaes, 2015, Brun, 2012). On peut rappeler que les liens étroits entre Art et Psychanalyse ont été largement mis en évidence ici à Psyché & Art, lors de la conférence de R. Roussillon, à l'occasion de la présentation de son ouvrage *L'Art Psychanalyste* (Roussillon, 2021), en mars dernier.

En ce qui concerne l'art warli, ancré comme nous venons de le voir, dans les traditions ancestrales, cette place laissée au fil narratif, tout comme la richesse de l'écriture graphique, permettent de considérer cet art-là, comme une forme de langage. Celle-ci accompagne la capacité fédératrice dans le groupe, familial, tribal, social. À l'appui du talent et de la disponibilité de la peintre Reena Vansing Valvi (Maharashtra, Inde), ce sont toutes ces dimensions-là qui ont pu être mises en évidence au cours de l'expérience de la fresque de Givors, comme nous allons le découvrir ensemble.

L'expérience de la fresque, un travail de tissages pluriels

Tout d'abord, je vais revenir plus en détail sur cette expérience de la fresque de Givors (69), afin de raconter l'histoire de ces co-constructions, de cette co-création.



C'est auprès d'un public d'adultes handicapés que ce projet a pris forme dans une des structures d'une institution médico-sociale de la région lyonnaise (Acolea AMPH Médico-social). Cette institution regroupe plusieurs établissements accueillant des adultes en situation de handicap. Handicap mental, déficiences intellectuelles, pathologies psychiatriques invalidantes survenues dans l'enfance... Les différentes solutions d'accueil proposées varient en fonction des degrés de handicap et d'autonomie, et des besoins spécifiques de chacun. Aux défauts de symbolisation très régulièrement repérés, s'ajoutent souvent des formes d'incapacité à être seul(e), et parfois une incapacité à se trouver avec les autres, susceptibles d'entraver durablement les projets vers l'autonomie. Au sein de l'institution médico-sociale, lieu de vie en somme, c'est principalement une aide éducative qui est proposée pour soutenir et accompagner les projets de vie, de travail, et d'ouverture sur le monde.

Cette expérience groupale, à l'appui de plusieurs médiations, s'est déroulée dans une résidence, une villa au bord du Giers, dans une banlieue de la région lyonnaise où vivaient alors huit personnes adultes handicapées, femmes et hommes, âgés de 19 à 55 ans, travaillant pour la plupart en milieu protégé, dans un moment particulier de l'histoire institutionnelle. À côté d'un travail de clinique institutionnelle avec l'équipe, j'intervenais alors au sein de ce Domicile Collectif en tant que psychiatre-psychanalyste, de façon mensuelle auprès des résidents, sur un temps de fin de journée. Le temps assez réduit qui m'était imparti dans ce lieu-là m'a conduit à proposer une activité médiatisée régulière dans un dispositif repéré, susceptible avant tout de soutenir la dimension collective, voire de la relancer. Encourager le vivre ensemble, le « faire avec » plutôt que « côte à côte », a été sans aucun doute une des visées premières de ce temps groupal. Dans cette expérience co-construite avec l'équipe éducative, un atelier à médiation a été proposé à partir de la confection d'un puzzle. Puis, dans la suite de ce premier temps médiatisé, un atelier « écriture » s'est initié. L'idée de l'atelier *écriture* a découlé principalement du moment institutionnel particulier d'alors.

D'une part le projet institutionnel était celui d'un déménagement. Ce changement, somme toute assez radical, était guidé à la fois par la nécessité d'une restauration de l'habitat qui se dégrade au fil du temps, et par des questions de coûts et d'orientation dans les axes des projets de l'institution.

Les résidents de la villa de Givors allaient donc devoir quitter ce Domicile Collectif-là, pour aller habiter dans des appartements individuels, dans une partie d'un immeuble alors en construction. Ils allaient donc intégrer un autre Domicile Collectif, sur la base de logements individuels, et d'un accueil de résidents plus important. Les modalités de présence de l'équipe éducative sont restées inchangées. Cette évolution est bien celle qui va dans le sens des nombreux projets actuels du secteur sanitaire, social et médicosocial, où les mutations se font le plus souvent à *moyens constants* et, lorsque, hélas, la rationalisation des coûts peut parfois aller à l'encontre du soutien de la dimension du collectif.

D'autre part, ce changement de lieu d'habitation a été annoncé aux résidents à la veille de la pandémie de Covid-19. Nous connaissons les conséquences du confinement, en termes de ressenti d'isolement majoré, et de renforcement du vécu de détresse. Il est facile d'imaginer combien les inquiétudes autour de ce projet de déménagement, dans ce moment précis, ont pu s'intensifier, non seulement pour chacun des résidents, mais aussi dans le même temps, pour l'ensemble de l'équipe.

Brunaud (2013) à l'appui d'une clinique institutionnelle issue du champ de la psychose, attire l'attention sur les effets du déménagement pour la psyché. Repérant que l'angoisse du déménagement peut être communicative, il montre bien en quoi le travail groupal facilite l'accueil des projections, et leur transformation, notamment au moment où l'espace transitionnel se reconstitue.

Cet atelier, dit atelier « écriture », s'est donc inscrit dans ce dispositif groupal repéré, dans la continuité du précédent atelier à médiation. En permettant en quelque sorte que les traces du passé puissent être préservées, d'abord sous forme de souvenirs, cet atelier « écriture » a sûrement eu une première fonction d'étayage dans ce moment particulier de l'actualité de la vie institutionnelle et de ses perspectives chaotiques. Cette dimension de soutien a probablement pu permettre que ce changement ne vienne pas réactiver les expériences catastrophiques fréquentes dans les situations où les défauts de symbolisation entravent la vie psychique.

Les séances groupales de cet atelier « écriture » ont fait suite au premier confinement. Elles ont eu lieu pour partie dans le jardin de la villa, du fait des contraintes de la situation sanitaire. Elles ont été bien investies par le groupe de résidents, qui venait de vivre très douloureusement ce premier confinement. Des plus récents aux plus anciens, les évocations plurielles des souvenirs des uns et des autres de la période de la vie en commun dans cette villa ont été recueillies sur un cahier sous forme écrite par les co-animateurs. De cette façon, la mémoire de cette vie collective a pu déjà trouver une forme de préservation.

La question s'est alors posée de savoir comment pouvait s'envisager la transformation de tous ces « morceaux de vie », pour pouvoir construire en groupe, un nouvel assemblage, une trame narrative. L'idée d'une transcription graphique s'est alors peu à peu imposée, dans la mesure où les participants n'avaient pas tous accès à l'écriture et à la lecture. Pour cela, il s'avérait nécessaire d'organiser le récit de façon à ce qu'il devienne propice à la transcription graphique. Ces différentes mutations nécessaires par rapport au recueil initial ont offert la possibilité d'une inscription groupale de la trame narrative, c'est-à-dire d'une appropriation groupale du fil du récit.

C'est à partir de ma modeste connaissance de l'art warli, particulièrement propice à la mise en exergue du fil narratif dans l'espace du groupe, ainsi que Christian vient de le confirmer largement, que l'idée de solliciter un artiste warli pour cette transcription graphique, a émergé. Avant de connaître les activités de l'association Duppata, j'ai découvert l'artiste Soma

Mashe, lors d'une exposition à Paris, il y a quelques années. Sans connaître précisément le contexte socio-culturel dans lequel ces œuvres avaient été réalisées, j'avais été alors particulièrement sensible au langage graphique, et surtout, à la poésie véritable que les œuvres dégageaient. D'un côté, face à l'œuvre warli, ce qui frappe d'emblée l'observateur à mon sens, c'est bien sûr la simplicité du code graphique que Christian a bien mis en évidence tout à l'heure. De l'autre, on remarque que cette technique se fonde sur un ancrage concret dans la terre, tant au niveau de la matière que des couleurs utilisées. La terre apparaît à la fois comme le socle véritable des traditions ancestrales de la vie paysanne, mais c'est aussi la terre qui accueille les richesses de la nature, faune et flore. La tribu warli, depuis des générations et des générations, est particulièrement soucieuse de la préservation de l'environnement. En outre, les codes graphiques et couleurs, définis par leur simplicité, permettent à l'évidence de ne pas saturer la figuration, invitant le spectateur à une forme de voyage au cours duquel la dimension onirique est tout à fait présente.

C'est plus tard que j'ai eu connaissance de l'association Duppata et de ses actions, notamment du côté du soutien proposé aux minorités tribales en Inde pour la préservation de ce patrimoine culturel. À partir de là, pour ce travail de transcription graphique, grâce à Christian, la sollicitation de la peintre Reena a pu être envisagée.

Initialement, lors d'une séance, nous avons proposé au groupe de visionner un conte warli, « La malédiction du crabe » simultanément conté par la conteuse Anne Kovalevsky, et peint par l'artiste Reena. Ce moment de visionnage a immédiatement conforté l'ensemble du groupe sur l'idée de transformer le recueil de l'écrit de l'atelier « écriture », en conte. Ce style de récit est particulièrement propice à favoriser le transfert de l'histoire, des histoires, sur une scène imaginaire, et ainsi soutient le déploiement d'une forme d'ouverture. L'histoire vécue doit aussi pouvoir se rêver. Plusieurs séances ont donc ensuite été consacrées à cette mutation de l'écrit.



Dans ce conte, un protagoniste important est un chat à pois, perdu dans Givors, qui arrive par hasard sur le lieu du Domicile Collectif, et s'interroge sur les habitants de cette villa. Ce chat est intrigué, il a envie de savoir et se met à poser de nombreuses questions sur l'histoire de chacun dans le groupe. L'histoire s'entend dans une acception plurielle, au sens à la fois des éléments du passé, c'est-à-dire au sens de la mémoire, singulière et/ou commune, c'est-à-dire la petite et la grande, mais aussi et surtout, l'histoire qui peut se raconter, l'histoire comme une narration (Hochmann, 2011). Ce moment groupal de co-construction du conte, a été de nouveau particulièrement riche. Nous, les co-animateurs, assurions avant tout une fonction de facilitateurs, vu l'investissement très important de l'ensemble des participants dans ce moment-là de cet atelier.

À l'aide de nombreux intermédiaires, et en particulier Christian, l'artiste vivant en Inde dans le Maharastra, a été contactée pour la réalisation de la fresque. Elle a ensuite accepté cette mission de transcription.

À compter de ce moment-là, de nombreux échanges ont été nécessaires. Depuis le séquençage du conte, en passant par les différentes transcriptions et traductions, et esquisses au brouillon pour chaque séquence, puis les validations et/ou demandes de corrections des esquisses. Tous ces passages ont été comme autant d'allers et retours matérialisant la nécessité de l'ajustement au plus près de ce que les participants avaient souhaité exprimer. Ces allers-retours, contemporains de l'approche du déménagement effectif, ont eu lieu bien évidemment dans les deux sens pendant plusieurs mois. Ainsi, la réalisation de la fresque a véritablement accompagné le déménagement, à l'appui de l'histoire du groupe, qui s'appropriait, non sans craintes, à s'installer dans ce nouveau lieu. Dès lors, peu après le déménagement effectif, chaque esquisse de l'artiste, dans l'attente de la réalisation finale de la fresque, a pu être installée de façon provisoire dans la salle collective du nouveau Domicile Collectif. Cette réalisation s'est donc inscrite dès le début, dans l'histoire de ce nouveau lieu, assurant un passage concrétisé, où le passé a pu être à même d'être préservé.

De son côté, la peintre vivant en Inde, a bien évidemment eu besoin de connaître mieux ce contexte particulier qu'elle découvrait, principalement du fait de la différence culturelle entre le monde warli et ce monde-là, au sein d'une banlieue lyonnaise. Chaque séquence du conte a donc nécessité non seulement une traduction en hindi, assurée principalement par Sumitra Muthukumar, mais aussi des explications contextuelles les plus précises possible pour faciliter la compréhension de l'artiste sur les scènes évoquées dans le conte. Reena, la peintre, a ainsi pu prendre part à son tour à l'histoire proposée par le conte.

Puis, pour que chacun puisse se reconnaître sur la fresque finale, il a été suggéré que chaque protagoniste du conte choisisse un accessoire personnalisé. Qui a choisi des haltères, qui un micro, qui un sac à main, qui un bouquet de fleurs, qui un balai, qui une guitare.



Suivant cette proposition de différenciation des personnages sur la fresque, l'idée est venue de différencier aussi la représentation des membres de l'équipe éducative. La question du handicap est apparue en effet très largement dans le recueil de souvenirs, puis dans le conte, à savoir, le besoin de soutien éducatif, le travail en milieu protégé, l'aide pour l'autonomie, importance du rôle

de l'équipe éducative dans le quotidien des résidents.

Pour représenter chaque membre de l'équipe éducative sur la fresque, l'idée est venue de le figurer avec un troisième bras matérialisant en quelque sorte le soutien. Puis, à l'instar de la figuration de chaque résident, un attribut caractéristique a été adjoint à chacun.

Ainsi, en dépit des codes graphiques minimalistes de l'art warli, chacun des participants peut se reconnaître sur la fresque. Du même coup, ces mises en forme ont été sans aucun doute pour la peintre une façon subtile et délicate de faire connaissance avec l'ensemble du groupe, malgré les distances, non seulement les distances géographiques et culturelles, mais aussi les distances entre récit de réalité et récit conté. L'artiste a véritablement mis son art au service d'une fonction de porte-parole du groupe. Cette fonction de l'artiste est venue en écho avec l'enjeu même du conte. Qui sommes-nous ? Qui s'intéresse à nous, à notre histoire singulière ?



Nous nous étions mis d'accord également avant la réalisation finale, qu'une fois les esquisses validées, la peintre pourrait garder la liberté de les organiser à sa guise dans le triptyque de la fresque finale. Dans le premier panneau, on peut supposer d'une part que la peintre fait connaissance avec les résidents, tout comme avec ce monde-là qui lui était inconnu jusqu'alors, décrivant l'architecture de la villa avec minutie pour pouvoir sans doute elle-même mieux s'y retrouver. Et d'autre part, au cours de cette phase initiale Reena semblait suivre les consignes qu'elle

reçoit un peu « à la lettre ». Ensuite, au fur et à mesure de l'avancement de la fresque, nous nous apercevons que les transcriptions graphiques se montrent beaucoup plus libres.

À l'origine du projet, il était prévu que Reena Vansing Valvi vienne sur place à Givors, pour ainsi dire en résidence, pour cette réalisation finale. Cependant les contraintes de la situation sanitaire d'alors n'ont pas permis que cela puisse se faire.



Elle a donc poursuivi ce travail artistique à distance tout en maintenant des liens très réguliers pour nous tenir au courant de l'état d'avancement. Elle a confectionné les trois panneaux de la fresque finale sur une toile de coton enduite d'une peinture couleur terre sombre. Ces trois pans ont été roulés avant d'être expédiés et installés sur des panneaux fixes d'un des murs dans la salle collective du nouveau Domicile Collectif de Givors. L'inauguration de cette installation s'est déroulée en deux temps, l'artiste n'ayant pas pu être présente la première fois. La rencontre ultérieure avec Reena, que chacun connaissait pour ainsi dire déjà à distance, a ensuite été vécue comme une rencontre avec un personnage familier, c'est-à-dire comme une forme de retrouvailles.

Après ces étapes de réalisation finale de la fresque, tout s'est passé comme si cette œuvre, support de la mémoire collective, était dotée d'une existence propre.



Suscitant à la fois admiration et interrogation de ceux qui la découvrent, chaque résident peut ainsi désormais, raconter, se raconter. Raconter l'histoire de l'ancien Domicile Collectif, mais aussi bien souvent, l'histoire de cette expérience fédératrice et de ses étapes, l'histoire de cette co-création,

l'histoire de la rencontre avec l'artiste indienne, une véritable ouverture sur le monde.

Pouvoir de l'ouvrage d'art, co-crédation de l'œuvre

Nous venons d'entrevoir à travers cette expérience groupale, les vertus plurielles de l'œuvre d'art, qui, de fil en aiguille, est devenue un véritable support pour une expérience vivante partagée. Nous allons maintenant tenter de nous approcher plus en détail du côté des processus mobilisés au cours de ce travail de co-crédation, qui, comme nous allons tenter de le mettre en évidence, avoisinent apparemment les fonctions de la symbolisation.

La puissance indéniable de l'image a été bien décrite par Descola (2021) qui souligne notamment que l'image peut mener une existence autonome, n'étant pas un objet réel, elle peut faire écho au réel. Ainsi, nous propose-t-il, l'image est susceptible de conduire l'imagination à compenser le décalage avec le réel en lui insufflant une vie illusoire (Descola, p556).

Au-delà de cette dimension indiscutable, nous avons pu repérer également au cours de cette expérience, ce pouvoir du mot, précédant celui de la narration. Lié à l'image, le mot retrouve alors lui aussi un pouvoir, celui de cet ancrage possible sur le rêve, source potentielle des processus de pensée. Les différents passages peuvent être considérés comme autant de transports et/ou de transferts dans un sens large, un commerce entre la chose et l'image nous dirait Rolland (2021). L'assemblage du mot de l'image se dessine donc en direction du fil narratif. En redonnant une place à la narration par le conte, le récit devient à même de s'installer sur une scène qui peut tout à fait s'apparenter d'abord à une scène de jeu.

Le fil narratif restauré au sein du groupe soutient la continuité tout comme le sentiment d'appartenance. Préserver et/ou restaurer les traces pour que la transformation devienne possible, revient à préserver pour restaurer du même coup, cette scène où le rêve redevient abordable. Dans ces contextes spécifiques du handicap psychique, il s'agit précisément de surmonter pour un temps les obstacles de la symbolisation, qui guettent inlassablement (Korff Sauss, 2021). Ces formes d'empêchement renforcent sans cesse non seulement les défaillances propres, mais aussi ces menaces d'exclusion, de stigmatisation accentuant les vécus d'isolement, qui ne manque pas de surgir, dès le début. Autrement dit, les défaillances des processus de pensées risquent de s'exacerber au fur et à mesure des impasses rencontrées au dehors.

Au cours de cette expérience, nous avons pu également faire le constat du pouvoir de l'œuvre en elle-même, lui-aussi incontestable. Bien évidemment, la disponibilité tout comme les compétences artistiques de l'artiste warli Reena ont été essentielles pour que l'œuvre d'art déploie ce rôle de support, c'est-à-dire de soutien véritable qui s'est indéniablement étoffé au fil de la réalisation. À travers l'enthousiasme des participants, et certainement encore une fois, bien au-delà de la dimension esthétique de l'ouvrage, une autre perspective s'est dessinée, celle d'une forme d'animation. Une histoire

qui vaut la peine non seulement d'être contée, mais peut-être surtout d'être entendue. L'ouvrage en commun, ce passage par l'expérience, en déjouant les épreuves de l'isolement, a pu offrir à la fois une réassurance narcissique manifeste, tout autant que cette possibilité d'une appropriation, elle aussi si souvent empêchée dans ces contrées cliniques-là, celles où les processus de pensée se trouvent régulièrement dans l'entrave.

Au cours de tout ce travail de tissage, c'est bien évidemment l'espace intersubjectif, un espace intermédiaire, qui, en se déployant, a été le lieu véritable de la transformation au sens de Bion (1965). En somme, chemin faisant, on a pu assister à cet autre passage permis par les différentes médiations. Le chemin qui part du regroupement, tel que le décrivent Lecourt et Bass (2020), c'est-à-dire un type de groupe où les individus se trouvent simplement en présence, sans lien particulier, pour évoluer vers le groupe au travail, là où la tâche, ou bien l'aspiration commune, est susceptible de jouer un rôle fédérateur.

En dépit de l'espacement des séances, ces temps médiatisés ont sans doute impulsé une dynamique ayant permis de soutenir l'investissement de la groupalité à la fois par les résidents eux-mêmes, par l'équipe éducative, et par le travail institutionnel qui œuvre dans l'interstice. En s'approchant beaucoup plus d'une mise en latence fructueuse, l'écart, bien qu'important entre deux séances, s'est éloigné d'un risque d'un nouveau vécu de lâchage. Simultanément, la relance du lien en direction de l'altérité s'est retrouvée. Alors, cette faculté de conteneur que peut représenter le groupe (Kaës, 2012) peut s'installer. Une forme de rêverie groupale a pu accompagner ce qu'il est possible de considérer d'une certaine façon comme une métamorphose. L'histoire se déroule, le plaisir partagé de ce temps groupal est repérable.

Dans son ouvrage *Langue et psyché*, Rolland met en évidence les conceptions fécondes de Merleau-Ponty, qui, pour désigner le monde commun parle d'Intermonde. Ce dernier envisage l'altérité à l'appui d'une analogie végétale, en particulier lorsqu'il dit que « l'autre naît par une sorte de bouture » (Rolland, 2020, p. 143). De là, il n'y a qu'un pas pour envisager la richesse de l'altérité du côté de la luxuriance d'une croissance, et de considérer les médiations comme autant de facteurs de facilitation. Faire des liens, tisser le sens, sont aussi les nécessités qui s'imposent quand on veut passer d'un monde à l'autre, d'une culture à l'autre. L'inter culturel peut s'entendre comme une intersubjectivité au sens large, une ouverture vers l'altérité.

Pour conclure

Le rôle du psychanalyste dans une telle entreprise se situe tout à fait dans la lignée des avancées permises tout d'abord, par le mouvement de psychothérapie institutionnelle, puis par les travaux plus récents sur l'extension du champ de la psychanalyse comme j'ai pu le souligner par ailleurs (Hours, 2022). C'est un rôle principalement de soutien, de

facilitateur, de *confiance dans la méthode* (Freud, 1904) en somme. Ici, au cours de cette expérience de la fresque de Givors, c'est bien évidemment la co-création de l'œuvre d'art qui a pu véritablement instituer ce moment groupal fécond. L'œuvre d'art devenant un liant pour une intersubjectivité trouvée/retrouvée. Nous avons pu voir comment ces différentes étapes de la réalisation de l'œuvre ont composé autant de mises en forme qui se sont avérées être des ouvertures sur un espace psychique groupal, et bien évidemment, simultanément une ouverture sur le monde.

Winnicott a su laisser une large place à l'espace culturel dans ses travaux. En le paraphrasant lorsqu'il parle de l'objet transitionnel (Winnicott, 1971), nous pourrions dire que ce n'est pas l'œuvre d'art en elle-même qui a été l'agent de ce moment fécond, mais bien plus ce qu'elle a représenté et favorisé au cours de ce processus groupal comme nous venons de le voir. L'humain dès l'origine investit la trace. Le travail préalable sur les traces des souvenirs des uns et des autres peut s'apparenter à un retour aux sources susceptible de devenir ressource.

Les valeurs préservées par les tribus warlis sont en fin de compte celles-là même que le monde actuel, dans ses nombreuses dérives, n'est pas toujours à même de protéger. Ce que nous déplorons bien évidemment aussi dans le champ institutionnel d'aujourd'hui, notamment du côté des inflexions technocratiques et comptables que nous connaissons bien. De telles expériences groupales peuvent apporter une pierre à l'édifice de la résistance nécessaire face aux menaces d'appauvrissement et parfois même d'anéantissement de la pensée, qui guettent malheureusement nombre d'institutions de soin à présent.

L'art warli peut tout à fait être considéré comme un art premier dans le sens où, à l'instar de l'art brut, du rêve, de la poésie, il laisse toute sa place aux processus primaires au cœur de la vie psychique, source du pouvoir créateur de l'esprit ainsi que le conçoit Rolland, à qui nous laissons le mot de la fin : « la représentation d'objet qui sera l'étoffe première du travail de tissage est une pure création psychique. Le rêve, la cure, l'art, sont les ateliers assurant sa fabrication. » (Rolland, 2021, p.57)

Références

- Bion W. R. (1965) *Transformations*, Paris, PUF (1982).
- Brun A. (2012) La médiation thérapeutique dans la psychose infantile, *Carnet Psy* 162.
- Brunaud P. (2013) Le déménagement, *Annuel de l'APF*, 1 : 117-127.
- Descola P. (2021) *Les formes du visible*, Paris, Seuil.
- Freud S. (1904 a [1903]), La méthode psychanalytique de Freud, *La technique psychanalytique*, trad. fr. J. Altounian, P. Cotet, J. Laplanche, F. Robert, Paris, PUF, 1981 ; *OCF.P*, VI, 2006 ; *GW*, V.
- Hours A. (2022) The institution, mental disability and the psychoanalyst: Prospects presented by a revival of intersubjective receptivity in groups, *The International Journal of Psychoanalysis*, 103: 1, 144-158.
- Hochmann J. (2011) La causalité narrative, *Cliniques méditerranéennes* 155-170.
- Kaës R. (2012) Conteneurs et Méta-conteneurs, *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, 2/2 : 643-660.
- Kaës R. (2015) *L'extension de la psychanalyse*, Paris, Dunod.
- Korff-Sausse S. (2021) *Dire l'indicible*, Eres.
- Lecourt E. et Bass H. P. (2020) Comment faire du groupe un soin, *Revue de psychothérapie psychanalytique de Groupe* /2/75 : 11-13.
- Rolland J. C. (2020) *Langue et psyché. Instantanés métapsychologiques* Paris, Ithaque.
- Rolland J. C. (2021) *Le verbe devant l'inconscient*, Paris, Ithaque.
- Roussillon R. (2021) *Art et psychanalyse*, Paris, PUF.
- Winnicott D. W. (1971) *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, Paris, Gallimard.

DISCUSSION

Commentaire du texte d'Armelle HOURS (02/09/2023)

- Jean-Jacques Rossello, Psychiatre psychanalyste,
membre de la SPP, de l'IPA et du GLPRA -

Au moment où je rédige mon commentaire je n'ai pas encore vu la fresque, j'ai un aperçu de sa construction, de sa création, et des épisodes qui ont préparé le terrain pour en arriver, au fond, pour nous, jusqu'à aujourd'hui. Et c'est un aspect de la fresque, de son contenu, qui retient mon attention : dans la fresque, il ne faut oublier personne. Et ainsi, résidents et soignants sont-ils embarqués à bord, dans le même bateau. Il est important que tout le monde soit bien là. Les uns, les résidents, se distinguent par un accessoire de leur choix, les autres, les soignants, par un troisième bras, celui qui portent, qui soutient. Cet aspect par lequel j'entre dans la discussion donne une indication de là où va mon intérêt, c'est-à-dire vers ce qui concerne la vie de/dans l'institution.

Le long processus qui aboutit à cette création s'organise à partir d'un événement institutionnel, celui du futur déménagement des résidents et avec eux, pour les professionnels, d'un changement de leur lieu de travail. Mon hypothèse est alors que cet événement, ce futur changement contient un potentiel catastrophique, constitue une menace de dislocation pour le groupe résidents-soignants : l'angoisse de perdre sa maison. Alors, il faut se serrer les coudes pour faire groupe et surmonter l'épreuve. Le récent tremblement de terre au Maroc et celui qui l'a précédé en Turquie il y a peu nous disent tout ce que la maison représente. C'est ce que souligne Alberto Eiguer dès la première page de son ouvrage *L'inconscient de la maison* et ce que l'anthropologue F. Héritier situe parmi les besoins élémentaires de l'être humain, avoir un abri où se reposer.

Le récit que nous fait Armelle Hours retrace ce long processus. Il est d'abord celui d'une écriture balbutiante, hésitante, approximative, celle de personnes pour qui écrire n'est pas un langage vraiment accessible. Soutenus par l'équipe soignante, des souvenirs reviennent à la surface, la place de cette maison dans leur vie, résidents et soignants, cette maison qu'ils vont devoir quitter, les habitudes qu'ils y ont prises, les traces qu'elle garde de leur installation dans ses murs durant toutes ces années. Et puis, tout cela va s'assembler, prendre une forme nouvelle, celle d'un conte. Mais, on n'en reste pas là, l'idée vient au groupe d'illustrer le conte. Est-ce seulement illustrer ou bien est-ce que la forme graphique donne un nouvel élan au conte, qu'elle y ajoute encore quelque chose ? Une connexion est alors nécessaire, celle avec l'artiste. Christian Journet aura ce rôle : établir le contact, servir d'intermédiaire, de passeur et de traducteur ou plutôt de continuateur d'un processus de traduction entrepris en amont. Adella Abella (2023) se référant à Georges Steiner quand il suggère « d'étendre la notion de traduction aux échanges entre cultures, périodes, lieux et individus dissemblables indépendamment de la langue dans laquelle ils s'expriment »

nous donne une idée de ce qui est en cours de travail, ici et maintenant, dans ce qui nous est proposé.

Je dis ici et maintenant parce que c'est bien nous, à notre tour, qui contribuons désormais à poursuivre le travail de traduction, de symbolisation pouvons-nous dire aussi. Je suis un de ceux qui regardent le tableau, un spectateur, ou plus exactement celui qui écoute le récit qui est fait du processus qui a conduit, en plusieurs étapes, à la création de cette fresque ; puisque jusqu'à aujourd'hui je n'ai pas vu la fresque, je ne la connais que par ouï-dire. Pour R. Roussillon, « l'œuvre n'est pas terminée, achevée, sans cette exposition publique, sans l'exigence de partage esthétique et émotionnel qu'elle comporte. » (Roussillon, 2021, p.30)

En suivant le processus toujours en cours, de spectateur je suis devenu acteur, invité que je suis à monter sur la scène par Armelle Hours qui me demande de commenter sa conférence. Je ne figure pas dans la fresque mais bien dans un contenant plus large dans lequel désormais flotte cette fresque, elle-même décor sur cette scène, ou même actrice et personnage à part entière ? Et j'endosse, après tout ceux qui m'ont précédé dans ce parcours, le rôle du traducteur.

Avec le réveil et la collecte des souvenirs des résidents, peut-être aussi des soignants, il s'agirait pour le groupe et sa mémoire, et seulement dans un second temps pour l'extérieur, de venir attester de ce qui fût. Quelque chose qui évoquerait la photo de famille ou la photo de classe, la photo de promotion. Où chacun se reconnaît avec joie sur la photo, « j'y étais ! ». Chacun a pu vivre dans la vie ordinaire les dilemmes, conflits voire scandales qui naissent quand on oublie quelqu'un, surtout s'il est de la famille, sur la photo du mariage. Mais ce faisant, je ramène ce récit à une expérience ordinaire, la photo de famille qui fait trace d'un moment particulier de vie, une étape de la vie quand, comme on dit : on tourne la page et on va de l'avant. La vie continue. Ne serait-ce pas insuffisant d'en rester là ? Car en effet, on est loin de l'hypothèse initiale du potentiel catastrophique de cette situation de déménagement.

On doit bien constater que les moyens mis en œuvre dans cette expérience sont, d'une certaine manière, considérables. On va chercher quelqu'un à l'autre bout du monde, dans une tribu inconnue, au fin fond d'une forêt perdue ! Je me situe dans la catégorie de ceux qui ignoraient tout de l'art warli avant l'invitation d'Armelle Hours à discuter sa communication. Je suis donc allé au plus facile : Wikipédia. Outre l'aperçu d'un certain nombre d'œuvres, j'ai eu accès à des informations concernant ce peuple dit aborigène menacé dans son mode de vie ancestral, qui est de vivre dans un milieu naturel, actuellement grignoté par le développement des agglomérations urbaines. L'enjeu pour eux est la survie. Voilà bien qui sort de l'ordinaire de la simple photo de famille. L'exposition récente en 2022 à la Fondation Cartier à Paris des œuvres de l'artiste aborigène australienne Sally Gabori fait exister à nos yeux d'occidentaux nantis une autre face de cette réalité de survie et atteste d'une forme de combat, d'une lutte pour la

survie et pour la reconnaissance (pour faire référence au livre d'Axel Honneth). Nous en arrivons à l'idée que, si c'est bien la survie qui est en jeu, alors, en effet, il faut sans doute réunir des moyens considérables et déployer une énergie suffisante pour répondre à un tel enjeu.

Alors, si on suit ce fil-là, pourrions-nous, dans l'expérience de Givors relatée ici, voir affleurer un tel enjeu de survie ? Armelle Hours évoque en passant les apports de la psychothérapie institutionnelle mais rappelons-nous dans quel contexte elle est pensée ou plutôt dans quel après-coup elle s'invente. Pas n'importe quel coup, si je puis dire, celui de la Seconde Guerre mondiale et même, pour celui qui en sera le grand animateur, François Tosquelles, le coup de la guerre civile espagnole précédant la Seconde Guerre mondiale. Une question de survie pour toute une institution, l'hôpital de Saint-Alban et pour tous les patients et soignants qu'elle abrite. Et tout le monde doit se mettre au travail pour subvenir aux besoins élémentaires du groupe, du collectif, il ne faut oublier personne là aussi, et d'abord se loger et se nourrir, ce qui ne fut pas permis à tous les hôpitaux psychiatriques durant cette période. N'était-ce pas à ce prix qu'on pouvait obtenir de restaurer le sentiment de sécurité de la communauté et de l'institution ?

Le handicap mental dont j'ai eu l'expérience professionnelle pendant plus de 30 ans auprès des formes les plus sévères, celles du polyhandicap rejoint bien sûr cette logique de survie. Dès la naissance d'abord, quand se pose la question de la survie de l'enfant qui vient de naître avec un tel écart à la norme et ensuite, tout au long de la vie, quand par exemple les parents expriment le souhait que leur enfant ne leur survive pas.

Lutter pour sa survie, les résidents de la maison de Givors en sont-ils là ? Est-ce que je n'exagère pas un peu ? Après tout ils ne sont pas mis devant le fait accompli et jetés à la rue, un logement neuf leur est proposé et chacun y aura son propre appartement ou studio. Pourtant cet aspect de la menace et de la survie existe bien du côté de la tribu warli et de sa culture, c'est bien cet art-là qui est entré en résonance avec les enjeux du déménagement de ce groupe givordin. Qui est la cible fondamentale dans ce processus ? Le cri de John Merrick dans le film de David Lynch, *Elephant man* (1980) alors qu'il est poursuivi dans la rue par l'intolérance de ces semblables humains peut en donner l'idée quand, acculé, il lance : « Je ne suis pas un animal, je suis un être humain ! ». N'est-ce pas l'humanité qui est menacée ? Alors, faudrait-il encore suivre le fil, quitte à devenir abusif, si nous pensons à cet été 2023 qui se signale à nous par - entre autres - un fait divers dramatique, l'incendie à Wintzenheim en Alsace d'un gîte accueillant pour leurs vacances des personnes en situation de handicap et leurs accompagnateurs ? Il fait 11 morts, 10 personnes handicapées et un accompagnateur. Le gîte n'aurait pas, l'enquête est en cours, présenté les garanties de sécurité requises.

« Sous ses formes les plus évidentes, l'exclusion ou l'annihilation de groupes entiers, l'intolérance est profondément l'expression d'une volonté d'assurer la cohésion et la sécurité de ce qui est considéré comme identique à soi, en détruisant tout ce qui s'oppose à cette

prééminence absolue. Il y a une logique de l'intolérance parce qu'elle sert des intérêts qui se croient menacés. » (Héritier F., 2003, Quels fondements de la violence, *Cahiers du genre*, n°35, 21 – 44. p.32)

Une autre façon de formuler le processus qui nous est donné à suivre sur l'écran de notre visio-conférence, serait de considérer que la tribu givordine a trouvé, du côté de la tribu warli, le support, le contenant, le miroir, la surface de projection grâce auquel elle va surmonter l'épreuve de son déménagement et rejoindre ce nouvel abri qu'elle devra s'approprier.

Avant de terminer, je voudrais vous proposer une autre piste de réflexion à partir de cet enjeu de l'épreuve du déménagement. La construction de la fresque ou plutôt, le processus du passage, pour ce groupe formé de résidents et des soignants, d'un lieu à un autre, dans lequel cette création a trouvé place et dont elle serait en somme le symbole, ce processus n'aurait-il pas permis d'embarquer à son bord la part psychotique du groupe, en suivant J. Bleger, jusque-là déposée dans cette institution - la villa au bord du Rhône ? La part psychotique de la personnalité est déposée dans le cadre psychanalytique nous dit J. Bleger où elle reste silencieuse. Pourtant dans certaines circonstances qui touchent au cadre de l'analyse cette part psychotique déposée dans le cadre est susceptible de se manifester. Le déménagement ne constituerait-il pas une de ces circonstances susceptibles de remettre en mouvement cette part psychotique avec un risque potentiel de désorganisation psychique ? Alors, la fresque aurait-elle tenu le rôle d'un cadre transitoire, intermédiaire, jusqu'à ce que le nouveau lieu se voit doter, par le groupe, des conditions lui donnant les caractéristiques d'un lieu assurant leur sécurité et par là leur survie psychique.

Références

Abella A. (2023) L'analyste et son rapport à la théorie : de la rencontre entre les baleines et les ours polaires, *Bulletin de la Société psychanalytique de Paris*, n°2, 127 – 167.

Bleger J. (1971) Le groupe comme institution et le groupe dans les institutions, 47 – 61, in Kaës R. ss la dir. de, 1987, *L'institution et les institutions, Études psychanalytiques*, Paris, Dunod (2003).

Eiguer A. (2004) *L'inconscient de la maison*, Paris, Dunod.

Héritier F. (2003) Quels fondements de la violence, *Cahiers du genre*, n°35, 21 – 44.

Roussillon R. (2021) *L'art psychanalyste*, Paris, PUF.

Si pour F. Héritier (p.22) « il est possible d'agir [contre la logique de la violence et de l'intolérance] par l'éducation, la règle et la loi [...] » donnant accès à « une éthique universelle » ne pourrions-nous pas ajouter que l'art, dans la multiplicité de ses expressions pourrait lui-aussi réunir les conditions - le filtre de la psychanalyse en ferait-il partie ? - pour contribuer à apporter apaisement dans ce travail jamais abouti du faire humanité.