

Christian Lozeau

Essai en art thérapie
ATH4102

DE NOS JOURS, COMMENT LE RECOURS À DES PERSPECTIVES ISSUES DE L'ART
POSTMODERNE PEUT-IL S'AVÉRER PERTINENT À LA PRATIQUE DE L'ART-THÉRAPIE ?

Travail présenté à
Nancy Couture

Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue
19 mai 2021



BIBLIOTHÈQUE

CÉGEP DE L'ABITIBI-TÉMISCAMINGUE
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

Mise en garde

La bibliothèque du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue et de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT) a obtenu l'autorisation de l'auteur de ce document afin de diffuser, dans un but non lucratif, une copie de son œuvre dans [Depositum](#), site d'archives numériques, gratuit et accessible à tous. L'auteur conserve néanmoins ses droits de propriété intellectuelle, dont son droit d'auteur, sur cette œuvre.

Warning

The library of the Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue and the Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT) obtained the permission of the author to use a copy of this document for nonprofit purposes in order to put it in the open archives [Depositum](#), which is free and accessible to all. The author retains ownership of the copyright on this document.

REMERCIEMENTS

Des remerciements tout particuliers aux membres du corps professoral du département d'art-thérapie et plus précisément à Nancy Couture, professeure de recherche qui a cru en moi et a continué à me soutenir dans la poursuite du sujet qui me tenait à cœur, tout en me guidant pour mieux l'aborder.

Merci aussi à Vera Heller, directrice du programme d'avoir cru en cette réalisation.

Enfin, merci à Marie-Josée pour sa fidèle amitié ainsi qu'à ma sœur Marie-Andrée pour son empathie d'artiste au fil de ce processus de rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
LISTE DES FIGURES.....	5
1. INTRODUCTION.....	6
2. PROBLÉMATIQUE.....	9
3. QUESTION DE L'ESSAI ET OBJECTIFS.....	16
4. RECENSION DES ÉCRITS.....	17
4.1 Le modernisme, en critique.....	17
4.1.1 La (non) liberté de l'artiste moderne.....	17
4.1.2 L'influence de la psychologie sur l'art et sur l'art-thérapie	18
4.2 Le postmodernisme	20
4.3 L'art postmoderne.....	22
4.3.1 L'arrivée de l'art postmoderne en passant par l'avant-garde.....	23
4.3.2 Le contexte et le processus en art postmoderne.....	29
4.3.3 L'art au service de la vie	30
4.3.4 Un art à dimension sociale.....	31
4.3.5 Le recours au spectateur	33
4.3.6 Un nouveau paradigme.....	35
4.4 L'art-thérapie postmoderne (ATPM).....	36
4.4.1 Les images comme des influences de notre monde.....	37
4.4.2 La conception du sensible chez Deleuze et Guattari.....	38
4.4.3 L'application pratique de l'art-thérapie postmoderne	39
4.4.4 Les conditions favorables à la créativité en ATPM	42
4.4.5 La performance.....	42
4.4.6 L'espace et le temps.....	42
4.4.7 Le studio	44

4.4.8	Le rôle de l'art-thérapeute postmoderne	44
4.4.9	Résumé de l'art-thérapie postmoderne	46
5.	DISCUSSION.....	48
5.1	Mise en place de perspectives postmodernes en art-thérapie.....	49
5.1.1	Matériaux et médiations.....	49
5.1.2	Une façon postmoderne de créer.....	50
5.1.3	Le temps et l'espace revisités	52
5.2	Rejoindre de nouvelles populations	53
5.3	L'art-thérapie postmoderne : une ouverture sur le monde	54
5.4	Repositionnement des perspectives cliniques d'une ATPM	55
6.	CONCLUSION.....	56

LISTE DES FIGURES

Figure 1 Bras de Gilles.....	10
Figure 2 Voir la mer	11
Figure 3 Fontaine.....	24
Figure 4 Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?	25
Figure 5 Persimmon.....	26
Figure 6 Le déjeuner sur l'herbe	27
Figure 7 Le déjeuner sur l'herbe	27
Figure 8 Cyrille et le déjeuner sur l'herbe	28
Figure 9 Marilyn Diptych	28
Figure 10 Wheatfield—A Confrontation: Battery Park Landfill	31
Figure 11 Portrait de Ross à L.A.	32
Figure 12 Another vacant space: A Stitch in Time.....	33
Figure 13 The Crystal Quilt	35
Figure 14 Mother Tongue.....	41

1. INTRODUCTION

L'art-thérapie est une profession qui laisse entrevoir autant de formes de pratiques qu'il existe d'individu art-thérapeute où chacun possède ses propres approches théoriques, école de pensée, style d'intervention, technique favorite, environnement de pratique, matériau de prédilection, etc. Chaque art-thérapeute va développer une identité professionnelle qui illustre une compétence et une couleur de pratique singulières. Lynn Kapitan (2003) mentionne que l'art-thérapeute, instruit de ses goûts pour l'art et du rôle qu'il¹ attribue à l'art, va transmettre son inspiration à la personne participante en art-thérapie (PPAT). Je trouve cette réflexion riche de sens. Elle indique que l'art-thérapeute va transmettre l'art qui le fait vibrer et par la même occasion laisse l'artiste vivre en lui dans la pratique de sa profession.

En suivant cette idée de Kapitan, l'art que j'aimerais transmettre aux PPAT que j'accompagne est l'art postmoderne². C'est d'ailleurs de cet art dont il sera question au cours de cet essai. Il sera aussi question de l'art-thérapie postmoderne, laquelle je crois capable d'apporter une force nouvelle à la profession parce qu'elle redéfinit de nouvelles frontières, un nouveau paradigme, de nouvelles hypothèses théoriques et un nouveau sens de la pratique de l'art-thérapie.

Avant d'arriver à l'art-thérapie postmoderne ou à l'art-postmoderne, j'ai besoin d'abord de mieux définir ma pensée au sujet des qualités particulières que j'attribue à l'art. Pour y parvenir, j'ai choisi un artiste en exemple, tel que le suggère Kapitan (2003). Il s'agit du peintre, sculpteur et théoricien Paul-Émile Borduas (1905-1960). Bien qu'il soit issu du modernisme, il est un modèle qui va donner un sens à mon argumentation.

¹ Si le masculin est parfois utilisé, c'est dans l'unique intention de rendre la lecture plus fluide.

² Mes lectures me mettent en présence de deux vocables « art postmoderne » et celui « d'art contemporain » pour évoquer la même idée générale de l'art de l'après-modernisme. Le vocable « art postmoderne » est le plus utilisé dans mes lectures. Il s'applique à toute œuvre qui n'accepte plus de se conformer à la finalité moderne (Millet, 2006). Il est encore utilisé de nos jours, postmodernisme rappelant son rapport dichotomique au modernisme (Bourriaud, 2012). Cependant, les conservateurs de musée ont choisi, pour leur part, le vocable d'art contemporain pour l'art qui a modifié leur rôle par la nature de ses matériaux et procédés (Millet, 2006). Je choisis de conserver le vocable art postmoderne pour faciliter la lecture.

« Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. [...].

Place à la magie ! Place aux mystères objectifs ! Place à l'amour ! Place aux nécessités ! »

Extraits du *Refus global* (Borduas, 1948, p.19).

Ces paroles extraites du célèbre manifeste dont il est le premier signataire expriment le besoin pour Borduas d'une scission avec l'*Ancien Monde*. L'artiste possède la conviction que la force de l'art est capable de changer la société. Né à Mont-Saint-Hilaire, près de Montréal, Borduas est un peintre de l'abstrait et un passionné. Dans *Projections libérantes*, le professeur en art et dessin de l'École du meuble de Montréal est une sorte de conseiller thérapeute auprès de ses étudiants. Il leur propose une démarche introspective à la quête de leur essence créative, bousculant du même coup leurs anciennes assises : « [...] nous cherchions la voie de l'expression objective, vivante » (Borduas, 1987/2010, p. 54). Borduas emprunte la voie du mouvement surréaliste et fonde en 1942 le courant des *automatistes québécois*³. Il se définit par une écriture plastique non préconçue et dictée de l'intérieur (Borduas, 1987/2010).

L'artiste québécois, comme fortifié de son art, tient en lui une flamme dont l'ardeur s'étend bientôt vers *l'extérieur*. C'est que la société québécoise vit de l'oppression par la vieille idéologie conservatrice de l'Union nationale à laquelle s'ajoute celle du colonialisme qui contamine l'atmosphère de ce temps (Gagnon, 2014). Le gouvernement du Québec, de connivence avec le clergé, a une emprise sur la société. Borduas sent que lui et son peuple sont dépourvus de la liberté de pensée par ces institutions qui le leurrent. À partir de 1948, Borduas et son groupe d'artistes-penseurs posent différents gestes liés à un sentiment « antiévolutionniste » : manifestation à l'entrée du musée des beaux-arts de Montréal, conférence sur l'art libre, expositions innovantes et autres... Borduas a le souhait idéologique que l'utilisation de l'art aide le peuple à s'ouvrir sur un plan intérieur à un nouveau projet de vie avec une attitude libérée (Borduas et al., 1990 ; Gagnon, 2014).

³ C'est en s'inspirant de lectures du poète André Breton (1896-1966), créateur du surréalisme en France que Borduas fonde l'automatisme québécois (Borduas, 1987/2010).

Son action la plus percutante et déterminante sera celle de ses mots. Accompagné par un groupe de 15 signataires, Borduas fait publier *Refus global*, manifeste dénonçant l'emprise politico-religieuse asservissant le peuple et revendiquant une pensée libre qui s'ouvre sur le monde. Ce geste est trop visionnaire pour un peuple qui n'y est pas encore éveillé. L'artiste est congédié de l'enseignement, ce qui le force à l'exil puis à trouver ailleurs la reconnaissance pour poursuivre sa vie d'artiste (Borduas, 1948).

Selon l'historien de l'art François-Marc Gagnon, le geste contestataire posé par Borduas (publication de *Refus global*) est le premier d'importance à annoncer la période dite de la *Révolution tranquille* au Québec à compter des années 1960 (2014). En outre, des artistes signataires du *Refus global* se sont vus propulsés sous l'effet de cette fenêtre que Borduas a ouverte au sein de la société québécoise (Radio-Canada, 2018, 9 août, *mise à jour* 2019).

Malgré une courte vie de 54 ans, Borduas a réussi son pari (de façon posthume). Le legs de Borduas est étonnant. L'artiste est aujourd'hui reconnu pour avoir contribué à l'évolution de la pensée au Québec et au Canada ainsi qu'avoir fait progresser le mouvement de l'art (Gagnon, 2014). La portée de ce geste et de l'œuvre de Borduas avec les automatistes est dite mythique et l'on continue de la souligner périodiquement (Radio-Canada, 2018).

Mon argument tient de ce contraste saisissant : comment un homme, apparemment ordinaire, avec canevas, peintures et écrits sur l'art, parvient-il à devenir visionnaire en posant des actes qui vont permettre de transformer la pensée de toute une société ?

De prime à bord, certaines conjonctures m'apparaissent comme contributives à la source de cette force ou à sa potentialité d'actes visionnaires chez Borduas : son investissement à son art, son identité d'artiste, ses connaissances liées à la culture de l'art, son appartenance sociale à un groupe d'artistes, des conférences publiques. Sans faire une grande investigation, il m'apparaît que ces conjonctures sont à la disponibilité des artistes d'aujourd'hui et que ceux qui sont investis complètement dans leur démarche artistique arrivent à jouer des figures influentes dans ce monde. Mais qu'en est-il des PPAT ? Bénéficient-elles de qualités similaires à celles que l'art procure à l'artiste ?

J'aborderai cette question à la section problématique qui va suivre. Pour l'instant, je rappelle la question principale de cet essai : de nos jours, comment le recours à des perspectives issues de

l'art postmoderne peut-il s'avérer pertinent à la pratique de l'art-thérapie ? Ce travail qui prenait l'allure d'une réflexion personnelle va se changer en outil de connaissance et va nourrir ma soif d'en connaître davantage sur ce sujet.

Pour répondre à l'objectif de cet essai, je devrai d'abord réunir des textes sur l'art-thérapie postmoderne pour savoir de quoi il en découle. Tout d'abord, je recueillerai des informations littéraires en art postmoderne et puis en ATPM, à savoir des textes d'histoire, de théorie, de philosophie et d'exercice de l'art-thérapie pour la recension des écrits. Il s'agira ensuite de dégager les perspectives postmodernes (théorie, données, qualités et valeurs, etc.) qui sont pertinentes à l'exercice de l'ATPM. À travers la discussion, je tenterai d'imaginer l'application concrète de perspectives issues de cette discipline d'ATPM. Je devrais alors être en mesure de répondre à la question de la pertinence d'un recours à ces perspectives venant de l'art postmoderne. Je pourrai ainsi conclure sur les retombées possibles d'une ATPM ainsi qu'en établir les limites.

J'aborderai d'abord le modernisme. Cette section traitera de la (non) liberté de l'artiste moderne puis de l'influence de la psychologie sur l'art et l'art-thérapie. Ensuite, j'observerai le postmodernisme puis l'art postmoderne à travers notamment l'arrivée de l'art postmoderne en passant par l'avant-garde, le contexte et le processus en art postmoderne, l'art au service de la vie, l'art à dimension sociale, le recours au spectateur et un nouveau paradigme. Je traiterai également de l'art-thérapie postmoderne, en m'attardant aux idées suivantes : les images comme des influences de notre monde, la conception du sensible chez Deleuze et Guattari, l'application pratique de l'art-thérapie postmoderne, les conditions favorables à la créativité en ATPM, la performance, l'espace et le temps, le studio, le rôle de l'art-thérapeute postmoderne et le résumé de l'art-thérapie postmoderne. La mise en place d'une perspective postmoderne en art-thérapie sera discutée avec les matériaux et médiations, une façon postmoderne de créer, le temps et l'espace revisités. Pour conclure cet essai, l'art-thérapie postmoderne sera envisagée dans la perspective d'un repositionnement et d'une ouverture sur le monde, offrant notamment la possibilité de rejoindre de nouvelles populations.

2. PROBLÉMATIQUE

L'art possède la propriété de venir en aide aux individus lorsqu'ils souffrent (Weinland, 2010). Mais comme souligné plus tôt chez Borduas ou tout artiste actualisé à son époque, l'art peut générer en lui une force de conviction à le rendre visionnaire au sein de la société. On pourrait

donc s'attendre à une teneur similaire chez les PPAT, à moins que des dissimilitudes les en empêchent. Je vais donc comparer ici les deux situations de création l'une à l'autre soit celle de l'artiste postmoderne et celle de la PPAT.

L'artiste postmoderne déroge de l'ordre conventionnel, de celui attendu en son époque. Il choque, déstabilise et provoque des réactions par son art. Il ne s'arrête pas à sa souffrance, mais se lance dans l'exploration d'une matière de prédilection et transforme le tout en œuvre artistique. Il semble jouir d'une grande liberté dans un monde aux limites qu'il définit lui-même. L'art est, pour l'artiste, quelque chose de crucial et de vital auquel il voue sa vie.



Figure 1
Bras de Gilles

Source : Nan Goldin (1993).

Un exemple d'artiste pour lequel l'art devient une sorte de thérapeutique est Nan Goldin. Née en 1953, c'est à l'âge de 10 ans que Goldin apprend le suicide de sa sœur. Elle commence ensuite à photographier et à raconter tout ce qu'elle voit tel le propos de sa vie afin de ne plus rien perdre. Les œuvres de Goldin, comme *Bras de Gilles* (figure 1) veulent nous sensibiliser au ravage du SIDA à travers des images de la mort de son ami, placent le spectateur devant une franchise éclatante, caractéristique de l'artiste, l'amenant à une forme d'introspection (Observatoire de l'imaginaire contemporain, n. d.).



Figure 2
Voir la mer

Source : Sophie Calle (2014).

Pour sa part, la plasticienne Sophie Calle, née en 1953, met en scènes des morceaux de sa vie à l'aide de situations inhabituelles qu'elle provoque d'ailleurs et qui touchent le spectateur surpris (2015, 3 février). Par exemple : « À Istanbul, une ville entourée par la mer, j'ai rencontré des gens qui ne l'avaient jamais vue. J'ai filmé leur première fois » (Calle, 2014, 3 février) (figure 2). Ces personnes-artistes ne se contentent pas de fabriquer de l'art, elles le vivent (Weinland, 2010).

En comparant la situation de l'artiste postmoderne avec celle de la PPAT, on constate que les images de la souffrance de l'artiste postmoderne sont souvent visibles à travers ses œuvres. C'est une situation que l'art-thérapeute a coutume de voir chez ces PPAT. Weinland (2010) mentionne que les histoires tragiques de la vie des artistes sont similaires à celles entendues chez les PPAT par les art-thérapeutes.

En art-thérapie moderne⁴, la PPAT est légitimée dans son processus créatif alors qu'elle est accompagnée par l'art-thérapeute. C'est un deuxième regard agissant tel un rempart auquel elle peut se raccrocher pour reprendre ensuite son chemin (Weinland, 2010). Son motif de création n'est pas orienté vers l'art, proprement dit, mais vers l'outil de l'art pour parfaire son évolution personnelle.

⁴ Afin de clarifier mon propos, j'ai choisi d'adopter l'expression « art-thérapie moderne » (ATM) pour la différencier de l'ATPM. L'ATM est la pratique de l'art-thérapie se référant aux approches psychologiques fondatrices, comme celle de la psychanalyse et des psychologies positives principalement utilisées de nos jours en art-thérapie. J'exclus de ce terme ATM, les formes d'art-thérapie qui sont déjà orientées vers des aspects sociaux ou communautaires tels l'art-thérapie activiste, sociale ou autres formes de ce type.

Pour sa part, l'artiste postmoderne est seul, sans personne à qui rendre compte de ce qu'il vit. Il tire profit (si on peut dire) d'un épiphénomène de « l'art comme thérapie », mais sans l'assistance d'un art-thérapeute. Cependant, son motif de création est différent par son identité d'artiste. Il peut alors ressentir qu'il a un rôle dans la société. Si, par exemple, il crée à l'attention d'une cause sociale qui lui tient à cœur, l'artiste éprouve divers sentiments de bienfaisance et d'accomplissement. Ceci est différent pour la PPAT alors que sa création est orientée dans un but d'évolution personnelle. La perspective de force d'appui chez l'artiste postmoderne (comme celle de *levier* dans le cas de Borduas) me semble donc tenir en partie de la *connexion* de l'artiste avec le monde. Cette *expansion* n'a pas lieu lors de l'acte créateur de la PPAT en ATM. Elle est contenue dans l'espace où se jouent les enjeux de l'espace thérapeutique (PPAT\art-thérapeute\création).

Ces propos mettant en lumière les différences entre l'artiste postmoderne et la PPAT me rappellent une expérience vécue au cours d'un stage art-thérapie. Une personne participante, Mme A, avait vécu des histoires de rejet. Elle approchait les séances tel un cours en art. Un jour où j'allais lui demander que voulait dire tel symbole particulier apparaissant dans sa création, Mme A m'apprend qu'elle ne désire plus s'attarder aux symboles qui se profilent dans ses œuvres ni en connaître les significations. Surpris par cette situation, je comprends alors que de taire mes suggestions symboliques est impératif au maintien du lien thérapeutique avec cette personne. J'emprunte alors un rôle de « critique d'art positif » auprès d'elle. Cela semble rassurer Mme A, car elle devient plus libre de gérer la distance psychique sécuritaire qui lui convient et assimile à son rythme les contours qui se dessinent inconsciemment, acceptant graduellement d'en discuter. Nos propos se rapportent autant à des anecdotes de sa vie qu'à l'esthétisme de ses œuvres (ce qui contribue à renforcer la dimension d'identité d'artiste en elle). Mme A demeure motivée pour l'art et pour l'art-thérapie et demande à prolonger la session qui se termine sur une note positive.

Cette exploration vécue en stage m'a permis de voir que de déplacer l'axe du motif de création (partant de la dimension thérapeutique vers celui de son identité d'artiste) a été favorable pour Mme A. Cela me convainc aussi d'un imbroglio possible au sujet de l'analyse symbolique et de l'interprétation des œuvres en contexte d'art-thérapie moderne.

Une nouvelle ambiguïté se présente en stage lors d'une situation inverse à la précédente. Mme B me demande de partager mon « savoir » en analyse et aimerait que je lui fournisse mon interprétation de ses créations. La PPAT sait que je possède certaines connaissances à propos de l'analyse des œuvres et elle accepte mal l'idée que je refuse de lui exprimer mes hypothèses à son sujet.

La gestalt-thérapie propose alors un palliatif qui vient alléger temporairement cette situation, alors qu'elle invite la PPAT à analyser elle-même ses créations. La gestalt-thérapie adaptée pour l'art-thérapie par Rhyne (1973, cité dans Hamel, 2011) est une approche orientée vers le processus créatif plutôt que sur la finalité du produit tel un raisonnement figé. Cela fait que le rôle d'analyste n'est plus orienté sur la signification et l'analyse des symboles (bien qu'elle y soit admise), mais repose plutôt sur le processus artistique de la PPAT dans *l'ici et maintenant*. Les observations du corps et gestes de la PPAT en interaction avec les matériaux d'art sont des indices pertinents pour faciliter la poursuite de son processus. La personne est invitée à développer sa conscience d'elle-même et à se connecter à son expérience dans le moment présent. Cette approche met en exergue les propriétés physiques des matériaux d'art en les confrontant par exemple dans un jeu de polarités.

L'art-thérapie gestaltiste s'ouvre davantage dans le sens d'une recherche artistique autonome en même temps qu'elle demeure axée sur l'immédiateté et le corps. La dimension créative qui se détourne vers une analyse est concrète, se posant sur l'image (la préimage) dont les indices reflètent la manière dont nous structurons nos vies (Rhyne, 1973, cité par Duchastel, 2008). Byrne (1995) remarque toutefois que les stratégies sont limitées à la dimension de l'individu avec des objectifs d'*affirmation de soi* ou de *réalisation de soi* dans l'ici et maintenant. L'auteur croit qu'il faut parler maintenant d'individualité afin de tenir compte d'un concept d'identité comportant autant des aspects de la personne que d'autres liés à sa société et à son histoire.

Les ambiguïtés soulignées concernent donc des aspects de l'art-thérapie moderne qui font bifurquer l'acte de création, en lui conférant une fonction interprétative dans un sens médical ou psychologique. La PPAT, suivant mon hypothèse, est donc détournée du plein potentiel de créativité de l'art (ou d'une force visionnaire potentielle).

Des craintes similaires ont été soulevées précédemment par des art-thérapeutes qui soutiennent une approche de l'art comme thérapie⁵.

Mon souhait par cet essai est d'en apprendre davantage sur le domaine de l'art-thérapie, d'améliorer mon approche auprès des PPAT et non de remettre en cause la grande force d'intervention que procure l'art-thérapie. Si bien qu'après avoir été subjugué par les bienfaits d'une démarche en art-thérapie de type analytique, j'ai eu le désir de devenir art-thérapeute. Ainsi, je me demande si l'on peut améliorer la réponse thérapeutique de l'art-thérapie en même temps que d'augmenter la force inhérente de l'art en art-thérapie.

Par exemple, comment traiter la dimension *thérapie* en s'assurant de ne pas perdre l'essence de l'art et de l'artiste et préserver toutes les vertus de l'art ? Un rôle d'art-thérapeute de plus en plus diffus ne semble pas une solution pour amplifier les qualités de l'art. Cacher le mot *thérapie* du titre d'emploi n'est pas non plus souhaitable pour une démarche transparente.

Les réflexions ci-dessus vont de pair avec la question de la place de l'art en art-thérapie mentionné par les art-thérapeutes (Kapitan, 2003 ; McNiff, 2011 ; Moon, C. H., 2011). D'autres se questionnent à savoir s'il y a un besoin de redéfinir l'art-thérapie (Talwar, 2016) ou de redéfinir ce qui touche les matériaux et médiations (Moon, B. L., 2016 ; Moon, C. H., 2010). Mireille Weinland (2010) songe à l'idée d'un nouveau paradigme au goût de l'art contemporain de même que Karkou, Martinsone, Nazarova et Vaverniece (2011) posent l'idée d'un renouvellement des identités personnelles et professionnelles d'art-thérapeute.

Enfin, des art-thérapeutes, bien que rarissimes, ont écrit au sujet de l'art-thérapie postmoderne ou bien ont publié des idées rejoignant cette pensée (Alter-Muri, 1998 ; Alter-Muri et Klein, 2007 ; Byrne, 1995 ; Henley, 2004 ; Kapitan et Newhouse, 2000 ; Kapitan, 2003 ; Kim, 2013 ; Whitaker, 2012). En parcourant les textes de ces auteurs et autrices, j'ai rencontré des propositions intéressantes d'une art-thérapie postmoderne (ATPM) qui se rapprochent des attentes souhaitées — une art-thérapie où la PPAT accède aux propriétés de l'art semblable à celle de

⁵ La place de l'art par opposition à celle de la thérapie est un sujet de discordance depuis les origines de l'art-thérapie. Des auteurs se sont alarmés de cette place dominante de la thérapie sur l'art en art-thérapie. Bob Ault a publié un article exprimant son inquiétude lorsqu'on intensifie le développement des bases des connaissances du domaine et qu'elles conduisent à psychologiser le processus artistique en art-thérapie (1994, cité par Moon, C.H., 2016). Pour sa part, Patricia B. Allen (1992) croit qu'une *clinification* de l'art-thérapie se produit en milieu psychiatriqué lorsque le *patient* s'identifie davantage à des domaines cliniques qu'à son rôle d'artiste.

l'artiste. Ces idées appellent à une redéfinition de l'art-thérapie moderne et peuvent solliciter un recours à une éthique adaptative et plus perméable de notre profession (Weinland, 2010).

L'artiste contemporain s'approche de l'art-thérapie alors que sa vie et son art se confondent (Weinland, 2010). Cet essai pose cette idée, mais en intervertit le sens : est-ce que la personne participante en AT peut utiliser l'art comme l'artiste le fait, non seulement dans la dimension thérapeutique, mais comme art pour sa vie ?

Ainsi, puisque l'artiste contemporain utilise bien ce potentiel de force enviable, je propose d'observer ce que fait cet artiste d'aujourd'hui.

3. QUESTION DE L'ESSAI ET OBJECTIFS

Cet essai part de l'intuition que l'art postmoderne peut enrichir la pratique de l'art-thérapie. Il m'amène à la question suivante : de nos jours, comment le recours à des perspectives issues de l'art postmoderne peut-il s'avérer pertinent à la pratique de l'art-thérapie ?

Cet essai théorique cherche à répondre à la question par le biais d'une recherche documentaire réalisée sur plusieurs bases de données spécialisées dans le domaine des sciences sociales, de l'histoire, l'enseignement, la psychologie et l'art-thérapie, avec les mots clés « postmodern* », « art therap* » et « art contemporain » ainsi qu'en utilisant les références des articles trouvés.

Les idées sont puisées à travers la documentation d'historiens et historiennes de l'art, de sociologues, de philosophes, d'enseignants et enseignantes de l'art, d'artistes et d'art-thérapeutes qui pratiquent déjà l'ATPM, qui ont réfléchi au sens de l'exercice de cette pratique ou qui s'en rapprochent.

Ce sujet suscite un questionnement quant aux approches et aux contextes dans lesquels nous pratiquons l'art-thérapie aujourd'hui. Il propose l'idée d'une art-thérapie où l'art occupe une place centrale. Il touche de ce fait à une préoccupation en rapport à une actualisation des matériaux et médias de l'art-thérapie, mais aussi celle de la philosophie à la base de la pratique de l'art-thérapie.

Il s'agit d'un survol d'un vaste domaine encore en défriche. La documentation de ce domaine de l'ATPM y est peu étoffée et ce travail veut tendre une perche pour enrichir la profession d'art-thérapeute et son efficacité auprès des PPAT avec un nouvel élan.

4. RECENSION DES ÉCRITS

L'artiste est précieux à nous révéler les tendances de nos époques. Il est un guide face à la perte de nos repères puisque son art nous reflète la réalité du monde. La rubrique problématique m'a permis d'observer que l'art dans la réalité de l'artiste est différent de l'art dans la réalité de la personne participante en art-thérapie. Je propose donc de parcourir le monde de l'artiste postmoderne pour approfondir mes connaissances en ce domaine puis, de regarder les écrits en art-thérapie postmoderne même si on trouve peu de données littéraires sur ce sujet.

4.1 *Le modernisme, en critique*

Prenant origine en Occident, qui est au centre de l'effervescence scientifique, le modernisme est un mode de pensée qui s'étend de la fin du XIXe jusqu'au milieu du XXe siècle. Il porte avec lui la grande révolution industrielle et une croyance absolue dans le concept du progrès. Le modernisme laisse entendre que la nature humaine et le monde peuvent s'expliquer par la raison (ou des idées). La phrase de René Descartes « Je pense donc je suis » démontre assurément cet engouement de la philosophie moderne pour la mentalisation. Le corps a une valeur inférieure et en est séparé — le corps ne représente alors qu'un support où loge la pensée. Cette dichotomie du corps et de l'esprit va devenir le fondement du postmodernisme (Kim, 2013).

Les grands discours sont alors traités comme étant universels et sont bientôt pris comme des réalités, ce qui fait que la voix de l'individu est oubliée, on passe outre son unicité (Fargaris, 1994, cité par Kapitan et Newhouse, 2000). Avec ces idées devenues croyances populaires, les institutions ont commencé à mettre en place des structures du contrôle de l'humain devant les lois naturelles existantes (Kim, 2013). Ainsi, les *grands récits* vont faire naître des dominations dévastatrices comme celles qui ont eu lieu lors de la deuxième guerre mondiale.

4.1.1 La (non) liberté de l'artiste moderne

L'artiste, au cours des siècles, tente d'être le messager de son époque. Cependant, l'art moderne qui se conçoit dans une continuité linéaire avec l'histoire va subir une pression de certains historiens modernes qui vont chercher à raisonner la succession des courants de l'art, puis à les interpréter en matière de finalités innovantes et de critères d'esthétique (Millet, 2006).

Ainsi, des historiens de l'art, avec l'aide de conservateurs de musée et collectionneurs, ont encombré l'art de plusieurs limitations : la paternité de l'œuvre, son authenticité, sa créativité, sa

propriété intellectuelle, le marché de l'art, le musée, l'histoire, le genre et le sujet (Millet, 2006). Ceci a pour impact de renforcer un système du milieu des arts qui est organisé de façon à valoriser, voire protéger cet élitisme qui restreint de nouvelles émergences.

Par exemple, il y a eu un temps où des artistes plus radicaux amenaient des techniques nouvellement inventées, ce qui rendait désuètes les techniques traditionnelles et les formes (Millet, 2006). Pour être reconnu, il fallait alors suivre une ligne directrice, ou bien, dépasser la plus récente expansion de l'artiste le plus populaire. De plus, l'œuvre de l'artiste moderne est marquée d'une caractéristique rationnelle alors que son travail sous-entend des critères de pureté de la forme et une esthétique épurée (Guibet Lafaye, 2000, 2004).

4.1.2 L'influence de la psychologie sur l'art et sur l'art-thérapie

L'immense développement de la psychologie moderne en tant que discipline distincte a exercé une grande influence en art et en art-thérapie. Des mouvements de l'art moderne comme le surréalisme (tel que chez Borduas) s'inspirent d'ouvrages d'influence psychanalytique où des liens se posent entre automatisme et inconscient, rêve et art. Ces mouvements ont mené les art-thérapeutes à dire aux PPAT qu'un art peut être reconnu sans l'obligation du dessin formel et de la composition classique (Byrne, 1995). Par ailleurs, l'expressionnisme abstrait⁶ (comme avec Jackson Pollock) qui fait naître des gestes sur la toile, dictés par ses émotions et ses impulsions, peut faire lien avec les archétypes jungiens (Lessard-Latendresse, 2018). Il y a aussi l'art premier, l'art brut et le graffiti auxquels on attribue les racines de la créativité véritable. Et encore, l'op art⁷ peut être lié à l'inspiration gestaltiste en psychologie et le minimalisme⁸ à la phénoménologie (Guibet Lafaye, 2004).

⁶ L'expressionnisme abstrait est un mouvement de l'art moderne né aux États-Unis vers 1946. Il repose sur l'école de l'abstraction de l'Europe qui lui sert à véhiculer un contenu expressif ou des émotions. Ce mouvement vient possiblement des expressionnistes allemands (Royal Academy of Arts, 2017; Lessard-Latendresse, 2018).

⁷ Op art, l'abréviation de Optical art est un mouvement de l'art qui parut la première fois en 1965 et où on a recours à des effets contrastés colorés (surtout en noir et blanc) pour créer l'illusion de mouvement (Millet, 2006).

⁸ Minimalisme ou *minimal art* est un mouvement d'art qui apparaît en 1965. Il met en images des formes toujours simples, dont la facture est dépersonnalisée. Souvent en séries, ces formes occupent tout le lieu ce qui force le visiteur à les contourner. On y retrouve Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd et d'autres (Millet, 2006).

Enfin, l'art postmoderne est celui qui triomphe, nous dit l'historien de l'art Ernst Gombrich, alors que la société peut enfin être en « synchronie » avec son art (1986, cité par Millet, 2006). Toutefois, une question demeure : comment relier l'art-thérapie aux expressions postmodernes de l'art comme celles des *Balloon Dogs* de Jeff Koons ou les performances tout autant excentriques de Joseph Beuys⁹ ? Il nous faut explorer davantage les origines du postmodernisme dans la psychologie et l'art moderne.

À l'époque du modernisme, le mouvement psychologique (1940 à 1960) est orienté vers le développement d'une dimension individualiste et s'inscrit dans une perspective médicale de traitement (Byrne, 1995 ; Kapitan, 2003 ; Moon, C. H., 2016). Le philosophe et art-thérapeute Peter Byrne pense que le contexte moderne — dans lequel une dichotomie entre raison et sensible s'est installée — rejoint aussi l'art-thérapie. On va se mettre à réfléchir en termes de symptôme qui est l'agent responsable de ce qui va mal, en identifiant le *responsable* d'un sentiment dépressif ou bien en abaissant la menace d'un super égo dominant par une stratégie pour le surmonter.

Ainsi, est critiqué l'emploi de pratiques automatiques en psychanalyse, comme celles du retour à l'origine d'un traumatisme lié à l'enfance ou bien lorsqu'on raisonne en termes de complexe d'œdipe qui est non résolu. Il est alors question d'une méthode ancrée dans un dispositif de finalité, axée sur des solutions, une guérison ou solution catégorique. Ces façons de faire font qu'on oublie la complexité de la personne humaine alors qu'elle requiert une vision plus globalisante (Byrne, 1995).

Byrne (1995) explique que la pratique de l'art-thérapie moderne s'est tournée principalement vers le domaine des psychologies positives¹⁰. L'auteur explique qu'il faut faire table rase non seulement avec nos réflexes de traiter le symptôme, mais aussi avec nos stratégies pour fortifier l'ego qui vont instituer un travail sur soi-même en passant par des objectifs de réalisation *de soi* ou *d'estime personnelle*. Ces façons de faire favorisent le maintien comme idéal d'une

⁹ L'artiste Joseph Beuys veut provoquer une réflexion sur l'accessibilité de l'art et la fonction du musée par une performance réalisée en 1965 dans laquelle il se met à expliquer dans des mots inaudibles en quoi consiste l'art à un lièvre mort qu'il tient dans ses bras dans le lieu d'un musée, la figure couverte de miel et d'or (Millet, 2006).

¹⁰ La psychologie positive avec ses premiers écrits par Martin Seligman et Mihaly Csikszentmihalyi va proposer un changement d'optique puisqu'elle se base sur la construction de qualités positives qui deviennent tout autant signifiantes que l'aspect de la pathologie chez l'individu. En comprenant son expérience humaine la personne a le potentiel de se guérir elle-même et peut tirer une valeur de ses épreuves telles des compétences et aptitudes nouvelles (Rashid et Csillik, 2011).

forme *d'individuation* alors que le postmodernisme recherche maintenant une individualité. Byrne décrit cette individualité postmoderne : « Maintenant, cela exige notre hypothèse d'un concept d'individualité, y compris les niveaux personnels, sociaux et historiques d'identité, c'est-à-dire d'un sens causal de l'histoire, d'un concept narratif de « moi-même » qui lie la naissance à la mort comme une série de conséquences » (1995, p.234-235).

4.2 *Le postmodernisme*

Le postmodernisme refuse de se limiter à une définition spécifique. Nous tentons malgré cela de le comprendre à travers les écrits de Foucault, Lacan, Derrida et Deleuze.

À la suite des deux grandes guerres mondiales et d'autres crimes perpétrés par l'humain, il se crée un sentiment de catastrophe dans les années 1960. Cet état émotionnel se transforme en une forme de symptôme qui plane sur la vie. On comprend qu'il provient de la réminiscence des horreurs témoignées (du nazisme de 1933 à 1945, stalinisme de 1924 à 1953, etc.) et de l'impression d'avoir été leurré par les discours d'historiens et philosophes, ceux qui promettaient pourtant un monde meilleur. Ces mêmes individus ont plutôt favorisé leur propre cause en maintenant leur pouvoir et leur domination sur les populations (Millet, 2006 ; Vandenberghe, 2018).

On tente alors d'expliquer ce qui est arrivé pour faire en sorte que plus jamais de telles erreurs ne se reproduisent. On s'aperçoit que les grandes théories (le marxisme, par exemple) qui portent en elles des références cachées ont trompé en conduisant l'histoire impunément. Il y a eu utilisation de raisonnements trop simplistes pour expliquer la réalité humaine (Millet, 2006).

On voit donc que le postmodernisme est d'abord à la recherche de transparence lorsqu'il cherche à favoriser de multiples récits par rapport à des projets utopiques ou à un récit unique aux idées profondes. Pour mieux dire, il renonce à une « [...] unification de la multiplicité des perspectives sous une unique interprétation totalisante » (Guibet Lafaye, 2004, p. 608). Le postmodernisme va prendre en compte la complexité de la personne.

Michel Foucault a imaginé un nouveau paradigme qui redimensionne le domaine de la psychiatrie et de la psychothérapie à l'aide du *discours*. Il fait valoir que le sujet humain est constitué par un discours — une accumulation d'énoncés au travail, à la maison, à la télévision, à l'église, etc. — qui s'entremêle et qui porte en lui une pathologie de « l'allocution ». La pathologie se définit alors

comme un discours qui est déformé par la contrainte, la censure et qui oppose des aspects du soi. La thérapie consiste à aider la personne à déformer ce discours en agissant directement sur le langage (Byrne, 1995).

Jacques Derrida introduit la notion de *déconstruction* qui demeure centrale à la théorie postmoderne (Kim, 2013). Il croit qu'il faut déconstruire la tradition moderne, car elle a créé une ontologie humaine qui n'est pas vraie. Le modernisme a mis en place des états reliés au raisonnement et à une histoire confectionnée qui dénature l'ontologie. En fait, le philosophe explique que les choses ne peuvent être vues que comme la lecture de textes¹¹. En déconstruisant la tradition moderne, le sujet n'est plus lié à une « ontologie intérieure » et à son histoire. Cela amène l'idée que notre véritable présence n'est pas constante, mais intermittente, sans début ni finalité. Cette philosophie vise la transparence par l'immédiateté, sans sous-entendus (Kim, 2013 ; Vandenberghe, 2018).

La théorie de Jacques Lacan commence par rompre avec la modernité chez Sigmund Freud. Le philosophe refuse la notion d'un « soi » stable et dénonce le fait que cette idée est conçue telle une *vérité*. Il propose plutôt un modèle linguistique pour comprendre la présence humaine. Sa théorie explique le sujet humain par l'idée de sa seule « relation » à lui-même et aux autres (Byrne, 1995). Ceci est compris à travers la « scène du miroir » où se joue l'appropriation de l'identité chez l'enfant (qui passe par la fragmentation du moi), alors que celui-ci tente de capturer l'image de lui-même¹². Le résultat fait en sorte que l'enfant abandonne sa subjectivité, alors qu'il est amené à devenir un autre face à lui-même. Cette fantaisie imaginaire se perpétue tout au long de la vie de l'adulte. Il demeure avec l'impression de n'exister que par l'autre. Ainsi, pour Lacan, l'inconscient est représenté par le discours de l'autre et il défend l'idée qu'il n'y a un sujet que par la représentation (le discours) (Levine, 2005).

¹¹ Derrida explique que pour être conscient de quelque chose d'autre que de soi-même, il faut une conscience différée (non instantanée) (Kim, 2013). Ceci amène l'idée de retard temporel expliquant que le monde ne peut être lu que tel un texte et non comme une présence constante (Halprin, 2003, cité par Kim, 2013). Ainsi, notre présence serait en fait intermittente [Vandenberghe, 2018].

¹² Le philosophe Lacan explique que c'est lorsqu'il commence à reconnaître sa propre image, que commence à se façonner chez l'enfant une structure en lui et qu'il décrit telle une *langue* (Lacan, 1977, cité par Kim, 2013). Cette image, l'enfant ne parvient pas à la voir complètement, c'est-à-dire avec ses pulsions et désirs inconscients. Il en résulte une distorsion, une image erronée (mauvaise transmission). L'enfant devient narcissique, esclave de cette image (Kim, 2013).

Gilles Deleuze soutient une philosophie postmoderne différenciée alors qu'elle brise les schémas de représentation et les concepts de totalité qui sont usuels au modernisme. Sa réflexion sur la *logique de sensation* s'explique avec l'œuvre d'art¹³ : l'art est reconnu par l'effet qu'il produit sur le système nerveux et non pas sur le cerveau. L'art ne peut qu'être ressenti. Ainsi, au lieu de considérer la sensibilité comme inférieure dans un rapport à la rationalisation, Deleuze inverse ce rapport disant que la logique du sens commence par le corps et que la vérité est du domaine du sens donc du corps. Celui-ci¹⁴ est, par conséquent, plus apte à donner un sens à l'identité (Kim, 2013).

Mais, le postmodernisme avait déjà prémédité son arrivée bien avant les années 60-70 aux yeux de tous à travers l'histoire de l'art et les artistes de monde entier (Kim, 2013). Allons voir comment l'art a traduit la montée d'une crise envers le modernisme. Des professeurs, des philosophes et des historiens de l'art vont tenter de m'aider à comprendre ce qui se passe dans la tête de l'artiste postmoderne.

4.3 *L'art postmoderne*

Au lieu de voir arriver un nouveau courant artistique postmoderne, c'est plutôt l'expression d'un symptôme dans la société qui apparaît. Le philosophe Jean-François Lyotard envisage l'art postmoderne comme un échec parce qu'il va en se complexifiant et qu'il perd ses repères à l'histoire. L'accumulation des drames humains imprégnée dans la conscience de l'artiste tel un malaise fait qu'il devient inconcevable de peindre « de la beauté » dans sa société comme on le faisait à l'ère moderne. Ce serait nier ce qui est arrivé. (Lyotard, 1988).

Pour d'autres spécialistes de l'art, c'est l'occasion pour l'artiste d'accéder à un renouveau dans une constellation d'idées et de techniques inédites où tout devient possible (Cappatti, 2012). Millet (2006) en parle telle une liberté comme étant bien plus importante que celle qu'avaient connue les avant-gardistes¹⁵ au modernisme. L'art postmoderne se présente par un éclectisme total

¹³ Deleuze fait référence à la peinture de l'artiste Francis Bacon et particulièrement à l'effet ressenti par ses triptyques (Kim, 2013).

¹⁴ Deleuze et Guattari croient que le mouvement kinesthésique de la sensation est impliqué tout au long de la fabrication artistique (1994, cités par Kim, 2013).

¹⁵ La notion d'*avant-gardisme* disparaît au postmodernisme puisque celle-ci réfère à l'histoire de l'art (Guibet Lafaye, 2004).

comme le seraient les morcèlements d'une immense mosaïque. L'artiste en se défaisant de toute affiliation moderne, y compris de tout repère avec l'histoire, s'en va dans tous les sens. Ceci fait naître la notion de structuralisme (Millet, 2006).

En fait, depuis plusieurs décennies, l'histoire ne suit plus sa linéarité d'antan. Alors il n'est plus vrai de dire qu'une œuvre est désuète en la comparant à un style dit en vogue. Le postmodernisme permet désormais que des œuvres soient inspirées de toute époque (Millet, 2006). On ne pense plus l'histoire en courants qui se succèdent l'un après l'autre, on va maintenant évoquer de nombreuses histoires « sélectives » qui s'ouvrent en réseau élargi (Guibet Lafaye, 2004).

4.3.1 L'arrivée de l'art postmoderne en passant par l'avant-garde

Marcel Duchamp [1887-1968] reconnu comme étant l'inventeur du ready-made¹⁶ va remettre en question les critères de goût et de jugement sur l'art afin que l'artiste reprenne une liberté esthétique (Millet, 2006).

Duchamp frappe un grand coup en faisant parvenir, en 1917, son ready-made *Fountain* au Salon des indépendants de New York [il s'agit d'un urinoir inversé, figure 3]. L'œuvre est disqualifiée de l'exposition, mais ce geste marque un tournant chez les avant-gardistes dans les débats de l'esthétisme en art¹⁷. Duchamp désire ainsi que soit reconnu l'artiste dans son droit d'être différent. Il explique que l'œuvre de l'artiste est la construction d'un monde avec des symboles qu'il est le seul à pouvoir définir [Millet, 2006].

¹⁶ Le ready-made, inventé par Duchamp, est un objet insignifiant et banal, manufacturé, à peine transformé et exposé à titre d'objets d'art (Millet, 2006).

¹⁷ Duchamp dit choisir ses objets d'une façon tout à fait arbitraire, cherchant le moins évocateur. Il va faire en sorte qu'après lui, tout artiste peut prétendre à une condition d'artiste (Millet, 2006).



Figure 3
Fontaine

Source : Marcel Duchamp (1917).

Des mouvements d'artistes d'avant-gardes vont poursuivre ce travail de désacralisation de l'art avec différents phénomènes comme la réappropriation¹⁸, des techniques de parodie, d'ironie extrême, de copie, de référence (Risatti, 1990, cité par Kim, 2013). En voici quelques exemples.

¹⁸ L'*appropriation* est une expression contemporaine qui consiste à prendre quelque chose de visuel déjà existant et à lui donner une autre vie par un nouveau médium ou un nouveau contexte. ([fr.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art))).



Figure 4
Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?
 Source : Richard Hamilton (1956).

Le pop art débute en Angleterre avec Richard Hamilton¹⁹ (figure 4) comme un art « populaire, éphémère, jetable, bon marché, produit en masse, séduisant, plein d'astuces, et qui rapporte gros » (fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_ [artiste]). Repris par les Américains dans les années 1960, mais en glissant dans leurs tableaux des références de l'art passé, il est une façon pour eux de dénigrer l'authenticité du grand *art* et de se réapproprier l'art qui s'était distancé du peuple (Millet, 2006). On va retrouver la Vénus de Ruben dans un Rauschenberg, des multiplications de la Mona Lisa chez Warhol et de multiple « déjeuner sur l'herbe » de Monet dans des versions de Jacquet (figure 7), Hopkins (figure 8) et d'autres.

¹⁹ Le penchant britannique du pop art de Hamilton avec « *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* » en 1956 désire frapper les consciences par sa version du bonheur axé sur la consommation (Millet, 2006).



Figure 5
Persimmon

Source : Robert Rauschenberg²⁰ (1964).

²⁰ Rauschenberg ramène la vénus de Ruben en collage parmi des objets de la vie courante (assiettes, etc.).



Figure 6
Le déjeuner sur l'herbe
Source : Édouard Manet (1863).

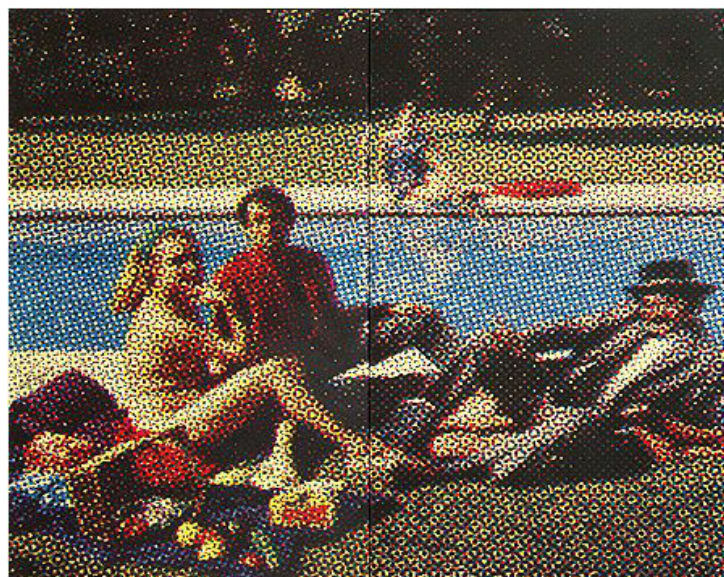


Figure 7
Le déjeuner sur l'herbe
Source : Alain Jacquet (1964).

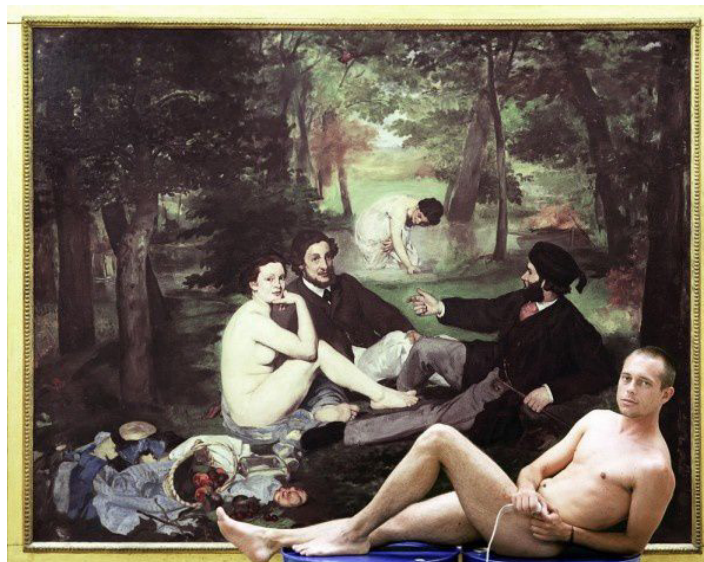


Figure 8
Cyrille et le déjeuner sur l'herbe
 Source : Rip Hopkins (2006).



Figure 9
Marilyn Diptych
 Source : Andy Warhol (1962).

L'idée est de gâcher l'esthétique originale et, ainsi, de démocratiser l'art qu'on ne veut plus réserver uniquement aux classes bourgeoises afin que l'art demeure accessible pour tous (Millet,

2006). Les pancartes publicitaires, bandes dessinées et création dont *Marilyn Diptych*²¹ par Andy Warhol (figure 9) sont des exemples où l'art est conçu à travers une construction de sens (Risatti, 1990, cité par Kim, 2013). Le pop art sera vite critiqué pour la distance entre l'artiste et l'œuvre et son image déshumanisée et froide (A. Champagne, cours magistral, 20 novembre 2014).

4.3.2 Le contexte et le processus en art postmoderne

L'art postmoderne s'intéresse donc à la façon dont on représente quelque chose et non plus à ce que l'objet signifie ou symbolise. L'aspect de la nouveauté fait qu'on laisse tomber le code lié au symbole pour un moment. Ainsi, au lieu d'observer un objet dans un cadre, c'est maintenant *le cadre* qui prend l'importance sur l'objet (Heinich, 2014).

L'artiste peut donc décider de recomposer (ou décomposer) le sens qu'il désire représenter par des morceaux, copies ou fragments de ce qui a été créé. On voit aussi des croisements (ou hybridation) de sujets qui sont peu probables, des matériaux complètement discordants et des jeux pour détourner le spectateur de la réalité habituelle (Heinich, 2014).

L'art postmoderne est dédié à la démarche mentale, au processus alors que la finalité de l'œuvre n'est plus importante (Guibet Lafaye, 2000). Un exemple en musique postmoderne qui illustre cette idée est la pièce musicale « 4,33 minutes » de John Cage qui est présentée lors d'un récital de musique contemporaine. L'œuvre commence une fois que l'artiste est entré et qu'il ferme le couvercle du piano pour 4,33 minutes de silence. La pièce se dit être une composition sur des sons ambiants (réactions du public, bruit de ceux qui sortent de la salle, etc.) (Kostelanetz, 2003). Ici, l'œuvre est le processus lui-même. La dimension esthétique est déplacée dans une action en direct par l'artiste qui n'est plus tenu à la performance musicale. L'ego de l'artiste est aussi contourné (Kim, 2013).

²¹ *Marilyn Diptych* par Andy Warhol comprend 50 photographies du même spot publicitaire de l'actrice Marilyn Monroe qui, partant de la gauche, en couleur et allant vers la droite en noir et blanc, s'effacent. L'œuvre évoque la vie médiatisée de l'actrice se concluant par l'effacement de l'image, qui rappelle le décès de l'actrice. (fr.wikipedia.org/wiki/Diptyque_Marilyn). On peut imaginer la répétition du portrait comme sa vie médiatisée et que celle-ci n'a pas empêché la mort de l'actrice.

La recherche de nouveauté chez ces artistes fait que les formes d'art se multiplient au cours des années 60 : land art, arte povera²², assemblage, nouveau réalisme, actionnisme, op art, art cinétique, minimal art et colorfield painting. Cette effervescence vers le nouveau coûte que coûte se complait avec la performance et l'éphémère (Millet, 2006).

La performance ou « corps-œuvre » apporte l'inédit et l'éphémère. C'est l'art du risque immédiat (rappelant le théâtre) où se crée un rapport dynamique avec le public (A. Champagne, cours magistral, 20 novembre 2014). La performance est quelque chose d'unique et de non définissable par rapport à la notion d'œuvre d'art ou d'installation. Le temps y trouve une résonance particulière dès lors de l'élaboration, puis au moment de l'exposition (Millet, 2006). Elle vient placer l'art dans le sens d'un art de la vie quotidienne et à immédiateté.

4.3.3 L'art au service de la vie

Avec les horreurs perpétrées par les deux grandes guerres, l'artiste se sent mal venu de créer de l'art pour le « beau » dans sa société, sans que lui vienne une forme d'inconfort par réminiscence. On veut que l'art soit lié à la vie, donc au soutien de la vie et à tout ce qui l'entoure, mais non plus qu'il soit de l'art pour l'art qui ne sert qu'au milieu des arts (Kaprow, 1983). Des philosophes suggèrent d'ailleurs que l'art soit redéfini dans le sens d'un art qui va s'attarder à la vie instantanée et aux besoins de l'humain (Halprin, 2003, cité par Kim, 2013). L'artiste postmoderne va alors s'inspirer de la vie quotidienne pour contester cette rupture entre l'art et la vie (Kim, 2013). La fin des années 60 va voir surgir : l'art conceptuel, anti form, body art, la musique/action/vidéo, le mail art (l'art postal), le eat art (l'art qui se mange), etc. Cela donne un art qui s'adresse à tous et non plus un art que l'artiste est le seul à comprendre (Millet, 2006).

²² L'*arte povera* est un mouvement apparu en 1967, l'expression de Grotowski qui signifie « (...) appauvrir les signes pour les réduire à leurs archétypes » (Millet, 2006, p.183). Il s'oppose à l'art riche (tel le pop art) et à la société de consommation pour favoriser des matériaux naturels, non transformés et rudimentaires.



Figure 10
Wheatfield A Confrontation : Battery Park Landfill

Source : Agnes Denes (1982).

Le *land art* utilise le territoire comme matériau et la nature comme lieu d'intervention principal. Cet art profondément éphémère est réalisé avec les matériaux sur les lieux. Il y a une recherche signifiante et il se crée (contrairement au pop art) un lien soutenu entre l'individu et l'œuvre (Millet, 2006). Le land art de la Hongroise Agnes Denes²³ (figure 10) en est un exemple.

4.3.4 Un art à dimension sociale

Professeur d'art, Ronald M. MacGrégor (1992) fait un constat déterminant : ce sont les interconnexions sociales qui construisent l'art postmoderne et c'est par des stimuli venant de la société que l'art devient légitime. Il décrit cette interconnexion entre l'artiste postmoderne et la société de la façon suivante : il peut par exemple, témoigner son attachement pour un groupe lorsqu'il décide de déconstruire un motif quelconque. Ou bien, il reconstruit une œuvre d'une façon nouvelle dans le but de soutenir les défenseurs d'une cause qui lui tient à cœur.

²³ Agnes Denes crée *Wheatfield — A Confrontation* en 1982 en aménageant deux acres de blé plantés et récoltés par l'artiste sur la décharge de Battery Park. L'artiste touche plusieurs thèmes dont la sensibilisation à la cause de la nutrition, la faim dans le monde, les valeurs de la société, l'environnement, etc. Des condominiums de luxe ont été ensuite créés sur ces terrains (Danes, 1982).



Figure 11
Portrait de Ross à L.A.

Source : Félix Gonzalez-Torres dans *Keith Haring, Felix Gonzalez-Torres, Wolfgang Tillmans, and the AIDS epidemic: The use of visual art in a health humanities course* par J.A. Smith (2019), p. 190.

L'œuvre de Félix Gonzalez-Torres exprime la description d'un état social morcelé. Elle se manifeste entre autres dans la proximité de l'artiste à son œuvre. Les expériences de son art deviennent une forme de pédagogie narrative aux yeux de Smith (2019) visant à nous interroger dans un sens personnel et nous partager une expérience. Son art questionne la société et crée une forme « d'empreinte mnésique » chez le spectateur. Dans *Portrait de Ross à L.A.*²⁴ (Figure 11), l'artiste cherche à sensibiliser le public à la marginalisation qui s'est créée envers le SIDA. L'artiste reprendra cette même idée pour sensibiliser la société au commerce des armes.

²⁴ « Portrait de Ross à L.A. » par Félix Gonzalez Torres est la présentation de son conjoint décédé du sida présenté par son poids (175 livres) en bonbons enveloppés aux couleurs vives. Le spectateur est invité à le manger. Il aura une empreinte gustative de l'expérience. Le sida est alors exploré non comme un fléau extérieur, mais comme un état d'être (Smith, 2019).



Figure 12
Another vacant space: A Stitch in Time

Source : David Medalla (1972).

4.3.5 Le recours au spectateur

L'exemple de *A Stitch in Time* (figure 12) offert par l'artiste David Medalla (1998) propose un processus collaboratif de création. Il invite le public à coudre un petit motif personnel sur un grand tissu posé tel un hamac, surmonté de bobines de fil, dans un espace public. L'acteur actif crée et s'engage à travers l'œuvre d'art collective. Les grands tissus texturés résultants des actions des participants seront exposés plus tard et vont témoigner de tous ceux qui y ont contribué.

La « participation du spectateur » est une appellation des années 70 qui fait que l'artiste n'est plus le seul à *dicter* au public sa vision du monde, le public *acteur* peut donner la sienne. Une œuvre sur laquelle le public intervient redescend l'œuvre de son statut de *grand art*. Cet attrait pour l'interaction qui a lieu entre lui et son public plutôt que pour la création d'objets (Millet, 2006) fait que l'artiste n'est plus isolé ; il peut tirer profit de la présence du public, acteur de sa propre œuvre, à ses côtés (Gablik, 1992).

Par ailleurs, on voit des artistes qui intègrent davantage la société mettant en jeu de nouvelles valeurs. L'écrivaine Linda Frye Burnham exprime bien cet état de changement de l'artiste parlant d'un art axé sur la communauté en opposition à l'art des musées, un art qui n'ignore pas les réalités extérieures, politique, économique, environnementale dans le monde dans lequel nous vivons (Burnham, 1991, citée par Gablik, 1992).

Ainsi, l'artiste va obtenir le rôle d'une personne dont l'opinion compte dans la société et il peut être générateur de débats. L'artiste ne figure plus comme le savant dont l'art suffit, se tenant loin du public. Le nouvel artiste explique son art et va en débattre sur scène. Il s'ouvre à un dialogue avec son public et le public est appelé à interagir avec lui ainsi qu'avec son œuvre. Il peut sensibiliser la population sur des thèmes d'actualité (MacGregor, 1992).

Une autre notion de l'art postmoderne qui suit cette tangente est celle d'*esthétique relationnelle*, apparue dans les années 1990. C'est une sensibilité envers l'autre qui est poursuivie chez l'artiste, alors que le matériau utilisé devient ici *intersubjectivité* ou *lien bienveillant* (Bourriaud, 2012). L'artiste Suzi Gablik (1992) aborde cette même notion. Elle privilégie l'artiste à l'écoute sensible, d'échanges mutuels et d'ouvertures réciproques entre les personnes impliquées. Par cette description, cet art n'est pas compatible avec la définition de l'art activiste employé au sens du modernisme. Voici maintenant deux exemples illustrant comment cet aspect de l'art postmoderne va susciter un renforcement des liens entre les gens et les communautés.

Borofsky et Glassman entre les années 1985 et 1986 vont interroger trente-deux prisonniers hommes et femmes dans trois prisons de Californie. Ils acceptent de parler de leur histoire de vie et vont partager leur art. Le vidéoreportage *Prisonniers* (Borofsky et Glassman, 1985) a donné à ces personnes la chance d'être écoutées par quelqu'un qui manifeste un intérêt pour elles. Glassman ajoute qu'être entendu crée un sentiment d'autonomisation (Gablik, 1992).



Figure 13
The Crystal Quilt

Source: Suzanne Lacy, dans Suzanne Lacy dans *Leaving Art : Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007* par S. Lacy (2010), p. 13.

La performance *The Crystal Quilt* (figure 13) créée par Suzanne Lacy met en scène 430 femmes âgées dans une grande place entourée de cristal vitré à l'occasion de la fête des Mères. Assises en groupe de quatre, un public se tient autour alors que l'artiste diffuse des extraits de leurs conversations sur leurs réalisations, leurs déceptions et leurs craintes face au vieillissement. Le rituel prend fin alors que des gens du public sont invités à venir couvrir les épaules de ces femmes d'un foulard. L'artiste veut habiliter ces femmes à reconnaître ce que comporte la condition d'être une femme aujourd'hui. L'artiste Lacy posera d'autres actions socialisantes de ce type sur le thème de l'âgisme, du genre et de l'activisme (Lacy, 2010).

4.3.6 Un nouveau paradigme

On a observé que l'artiste postmoderne est appelé à un dépassement sans fin et est à la recherche incessante de nouveauté. Le postmodernisme se regarde donc à travers un nouveau paradigme. C'est un système ouvert, dans lequel des rectifications continues en entrées et

sorties se produisent. Il est propice à des acclimatations et à des adaptations constantes. Il est en mesure de s'attarder à l'immédiat — dans la sensibilité affective plus que dans l'intériorité — pour faire face au contexte fragmenté de la société (Doll, 1989, cité par MacGregor, 1992). Il va saisir la situation unique d'une personne et répondre à ses besoins immédiats (Kim, 2013). Revoyons les attributs et valeurs sous-jacentes de l'art des artistes postmodernes inspirés de ce paradigme postmoderne.

On voit l'artiste se départir de l'esthétisme moderne. Par exemple, au lieu de s'appliquer à une interprétation raisonnée (ou à une recherche d'abstraction intellectuelle), il s'intéresse à une signification personnelle directe, vibrante, évocatrice de messages et qui cherche à briser ou déconstruire les liens avec le modernisme. Par exemple, il attache moins d'importance au contenu alors que le contexte prend plus d'importance. Il ne mise plus sur la valeur esthétique moderne et les œuvres brutes sont acceptées avec leur valeur — sans analyse cognitive. Il s'attarde à lui-même, à l'autre et à la société dans son art. Un sentiment de sympathie envers l'humain le gagne.

En pratique, l'artiste s'intéresse davantage au « motif en surface ». On garde l'attention sur le thème, le sujet du récit ou le sous-entendu (en dessous, mais sans profondeur) plutôt qu'à un niveau intérieur qui s'occupe de l'interprétation ou du symbole (Kim, 2013).

Ainsi, l'art postmoderne va intéresser l'ATPM par certaines valeurs qu'elle y trouve. Les philosophes postmodernes aident à s'attarder au « vrai » à l'aide d'un détail ambigu, d'une erreur (ou marque) ou par l'ambivalence d'un signe qui touche et va évoquer un sens chez le spectateur. L'art s'ouvre donc maintenant à cette nouvelle dimension de « l'art dans la vie » avec soi, l'autre et la collectivité (Kim, 2013).

4.4 L'art-thérapie postmoderne (ATPM)

L'art-thérapie postmoderne est demeurée peu développée dans la documentation et quasiment absente du vocabulaire des art-thérapeutes au Québec. Elle place l'art au centre de sa pratique. Kapitan et Newhouse (2000) croient que la philosophie postmoderniste renferme une teneur thérapeutique. Voyons comment le contexte en ATPM aide l'art-thérapeute à donner un sens à l'image.

4.4.1 Les images comme des influences de notre monde

L'art-thérapeute Peter Byrne explique la fragmentation à travers une étude de cas. Il est question d'une jeune femme de couleur qui a séjourné dans un lieu de soins psychiatriques. Après 6 mois de création intense, Byrne n'arrivait pas à déceler le schéma d'une continuité particulière entre les œuvres comme on s'y attend à l'habitude en art-thérapie mais seulement un amoncellement chaotique de créations. Aucune analyse n'apportait de réponse satisfaisante. Cependant, après cette période, la jeune femme développa un langage artistique autodidacte et personnel (Byrne, 1995).

En 1972, le critique du modernisme et philosophe, Wittgenstein²⁵ (cité par Byrne, 1995) amena une réponse à Byrne en proposant une philosophie du langage. Ceci donna un sens par l'utilisation de l'aspect pragmatique de la langue. En art-thérapie, cela veut dire qu'il faut tenir compte du symbole et de ses significations, mais tout autant des utilisateurs de ces symboles. Par exemple, le contexte social et la langue donneraient un sens particulier au symbole. C'est que le mot possède un sens pour l'individu, mais il a aussi un sens social qui provient des utilisateurs de la langue. Ainsi, le langage (les images et symboles) se crée aussi dans le monde social (Byrne, 1995).

Alors, dans le cas de la jeune femme, ses créations sont composées de symboles et significations chaotiques naturels aux bouleversements de la société vivante. Ceux-ci sont en circulation dans sa société et sa culture en plus que dans son univers intérieur. Cette personne a construit une définition avec ses propres expériences sociales. Ses créations (collages d'images préexistantes) expriment sa souffrance constituée de ses sens avec ses propres valeurs et cultures, mais qui sont, en plus, compréhensibles socialement, influencées par des médias de masse dans un jeu linguistique et d'images (Byrne, 1995). C'est pourquoi, on dit que la PPAT a son propre *coffre à outils*²⁶ relié à l'utilisateur de ces mots images et de sa société (Wittgenstein, 1972, cité par Byrne, 1995).

²⁵ Les pratiques wittgensteiniennes de l'analyse du discours en littérature scientifique sont devenues une pratique courante postmoderne (Vandenberghe, 2018).

²⁶ L'expression utilisée par Wittgenstein est *Tool box* (Wittgenstein, 1972, cité par Byrne, 1995).

Ceci fait dire à Byrne (1995) qu'il faut travailler à chercher comment les images (ou signes) des PPAT représentent ce qui est signifié par eux. Autrement dit, l'art-thérapeute va aider chaque PPAT à développer leur propre signature visuelle, c'est-à-dire à mettre au jour leur propre coffre à outils.

4.4.2 La conception du sensible chez Deleuze et Guattari

Le modèle classique de l'identité est gradué à travers des normes sociales de race, de genre, de culture, etc. qui se déploient à travers un verbatim populaire offrant à la personne un sentiment de sécurité confectionné (Albrecht-Crane, 2005, cité par Whitaker, 2012). Le philosophe Gilles Deleuze et le psychanalyste Félix Guattari sont d'avis que la PPAT consulte en art-thérapie précisément pour ne plus se reconnaître elle-même, se départir de cette identité en échelon avec les blâmes et préjugés sociaux qu'elle comporte.

Le but de l'art-thérapie pour les deux auteurs est la recherche de l'autonomie de la PPAT. Il s'agit de « déterritorialiser » l'individualité afin de dépasser les cadres préexistants, de façon à favoriser la capacité des personnes à adopter des postures nouvelles (Deleuze et Guattari, 2004 b, cités par Whitaker, 2012). Ces auteurs se représentent l'ontologie humaine en termes de flux ou de champs d'énergie. Cette conception d'une identité qui est dispersée caractérise cette théorie (Whitaker, 2012).

En effet, avec l'art, la kinesthésie d'une création fait se détourner les sensibilités, sensations et les désirs de la PPAT au fil du processus de création. L'œuvre créée se comporte comme une élocution collective et complexe. Il s'établit avec la personne des connexions sur plusieurs points et de façon simultanée avec l'œuvre d'art constituant un réseau avec des objets, des environnements et aussi avec l'autre et le monde (Whitaker, 2012).

La subjectivité (postmoderne) peut aussi se figurer comme une matrice flexible, en mouvement à travers les relations et les territoires en mobilité continue qui travaille souvent inconsciemment entre les mondes intérieurs et extérieurs. Elle se comporte telle une activité de production intelligente et unique. Au lieu d'être déterminée par un soi unitaire, elle est en recherche constante de nouvelles occasions d'associations et d'expansions sans fin. Le phénomène de l'identité est donc plus complexe (avec une infinité de liaisons) ; il ne peut s'analyser simplement (Deleuze et Guattari, 2004 b, cités par Whitaker, 2012).

Pour Deleuze et Guattari, l'exploration de la subjectivité représente l'objectif de l'art-thérapie (il s'agit de l'étendre). L'art-thérapeute contribue à l'expansion de la subjectivité de la PPAT à l'aide de ses outils (ses connaissances, ses approches, ses techniques et ses médiations variées) (Deleuze et Guattari 2004a, cités par Whitaker, 2012).

L'identité de l'enfant répond à des attributs tant physiologiques que psychologiques allant bien au-delà de la petite enfance dans la perspective des affiliations avec les parents d'origine et ne se limitant pas non plus aux conflits liés à la figuration œdipienne. Ce développement complexe de l'identité est vivant, venant des nombreux liens sociaux émanant tout au long de sa vie. C'est dire que pour ces deux auteurs, l'identité est malléable et relève d'actions, de rencontres de communautés, d'idées, d'objets et d'expériences multiples. (Deleuze et Guattari, 2004 b, cités par Whitaker, 2012).

Ainsi, suivant l'idée de logique qui part de la sensation du corps en présence avec l'art chez Deleuze, la déconstruction de la subjectivité fait que le corps devient le centre principal de la pensée. L'expérience de l'autre et du monde faisant aussi partie de lui, comme au-delà de la subjectivité, cela implique une transformation de l'individu isolé en une relation substantielle avec l'autre et le monde (Kim, 2013). Examinons plus en détail, comment l'ATPM peut poursuivre de telles ambitions.

4.4.3 L'application pratique de l'art-thérapie postmoderne

Le postmodernisme ne fait plus confiance aux certitudes et au raisonnement. Il opte pour l'imagination. L'art-thérapeute va donc favoriser des associations imaginatives entre l'art, les mots, le corps, la communauté et le monde. C'est un apprentissage qui se fait pas à pas (Kim, 2013).

En gardant en tête qu'il n'y a pas de vérité absolue, l'art-thérapeute va par exemple se concentrer sur le contexte, le motif et le sujet de l'œuvre de la PPAT sans chercher le sens ou l'interprétation des symboles. La PPAT est invitée à un discours narratif (l'histoire racontée, les définitions, les caractéristiques) sur ses œuvres. L'art-thérapeute renforce la valeur des significations personnelles que la PPAT accorde à ses œuvres (Kim, 2013).

L'art-thérapeute en s'intéressant au partage du récit et à la réalité vécue par la PPAT offre des propos, images visuelles, matériaux et médiations expressives qui contribuent à créer un sens

révéléateur pour elle. Contre l'idée d'utiliser une approche unique, il s'ouvre à des approches psychologiques variées. Ces ajouts multiples contribuent à augmenter le lien thérapeutique entre l'art-thérapeute et la PPAT (Kim, 2013).

Les images artistiques créées par les PPAT sont des vecteurs d'incertitude à sens multiples, elles sont sans finalité et ne se limitent pas à une seule étape du cheminement. Elles font partie d'un réseau entrelacé. Ainsi, l'art-thérapeute qui s'attarde au désir de la PPAT entreprend avec elle une recherche de résonance entre ces images et différentes configurations de la subjectivité personnelle et collective (Whitaker, 2012).

L'ATPM refusant l'idée d'attribuer une seule cause au symptôme, prône une approche pragmatique plutôt qu'analytique de la thérapie. Par ailleurs, on ne met plus l'accent sur les qualités esthétiques de la forme ou sur la perfection. Cela permet à la PPAT de donner son propre sens à l'art, de construire ses significations de façon perpétuelle et évolutive (Byrne, 1995).

En résumé, ces idées sont en accord avec les concepts de déconstruction chez Derrida, de corps sensible chez Deleuze, de coffre à outils personnel chez Wittgenstein, du concept de la scène du miroir de Lacan et d'autres allégeances postmodernes. C'est un rapport esthétique de l'œuvre d'art propre à différentes races, ethnies, cultures et rôles de genre qui créent un nouveau but et sens de la vie. Ce but se distingue par l'importance de la sensation et une valorisation de la dimension personnelle (Kim, 2013).

De plus, certains art-thérapeutes croient que la théorie de la scène du miroir de Lacan associée au travail sur les désirs des PPAT est judicieuse pour le rôle de l'art-thérapeute postmoderne (Byrne, 1995 ; Levine, 2005). En bref, le contexte de la scène du miroir fait que la thérapie est perçue comme anxiogène par la PPAT, alors que l'art-thérapeute contribue à lui rendre l'image d'elle-même qu'elle avait perdue. Par conséquent, l'art-thérapeute agit comme témoins des récits de la PPAT, mais aussi comme guide expérimenté favorisant sa compétence à utiliser ses récits pour son évolution psychologique. C'est aussi l'occasion pour la personne de réaliser qu'elle peut recourir à son potentiel créatif pour affronter la résistance et accroître la confiance (Levine, 2005).

Ainsi, le paradigme postmoderne rappelle à l'art-thérapeute que sa pratique professionnelle est liée à une culture et une période de l'histoire. De même, la PPAT arrive avec son bagage culturel comme son histoire familiale, sa religion, ses orientations politiques, son statut économique et sa

communauté propre (Kim, 2013). Voyons maintenant un exemple de dialogue en ATPM tel qu'avancé par Alter-Muri et Klein (2007).



Figure 14
Mother Tongue – Mary Bernstein
 Source : Union of Maine Visual Artists (2018).

Mother Tongue (langue maternelle) (voir figure 14) est le titre d'un atelier comportant une exposition mobile. Elle comprend des œuvres conçues par 70 artistes contemporains. Ces œuvres sont présélectionnées pour un groupe cible, et chaque personne entreprend un dialogue intérieur avec elles jusqu'à en sélectionner une ou deux qui la touche ou fait un lien avec quelque chose d'important. La personne participante crée une œuvre conséquente, du même format, selon son vécu ou en lien à la cause qui l'interpelle. L'esthétisme est mis de côté au profit du message que renferme la création. Les œuvres contemporaines ont surpris des personnes étudiantes en art-thérapie qui se sont prêtées au jeu. Elles ont permis d'aider à évoquer des problématiques sociales autant que des sujets personnels (Alter-Muri et Klein, 2007).

Un dialogue postmoderne va émerger des myriades de perceptions suscitées par l'œuvre d'art. Différent du dialogue jungien ou gestaltiste connu en art-thérapie, il est construit à partir d'images — comme un dialogue verbal le serait à partir de mots — et vient du sensible, donc à la surface immédiate de l'image (sans l'intériorité de l'analyse ou de l'interprétation symbolique). Il peut alors servir de « citation » claire et transparente liée à des questions sur soi, sur l'autre ou encore la

société. En outre, il va offrir à la personne l'occasion de répondre à ses propres interrogations au moyen de l'art (Alter-Muri, 1998).

4.4.4 Les conditions favorables à la créativité en ATPM

L'art-thérapie postmoderne cherche à multiplier les éléments signifiants chez la PPAT au moyen de toute image, verbalisations, approches, techniques ou médiations multiples. Ces atouts proposés vont alors créer de nouveaux dialogues et renforcer la profondeur de l'expression et du lien entre le thérapeute et la PPAT (Kim, 2013). Deleuze et Guattari, dans un propos rapporté par Whitaker (2012), expliquent ce que serait un contexte propice à alimenter la créativité et susciter des images en ATPM : il se compose d'un assemblage de médiums artistiques et d'un lieu comme un studio d'art comportant des références sociales et culturelles et offrant des sensations corporelles et des stimulations psychologiques. Ces conditions favorables s'articulent bien avec la notion de performance en art.

4.4.5 La performance

Chez Deleuze et Guattari, le corps n'est plus inférieur à l'esprit, mais les deux travaillent en symbiose. Ainsi, ce corps aide à la compréhension du monde (1994, cités par Kim, 2013). La performance en art-thérapie est une technique multidimensionnelle qui contribue à cet apport. Elle positionne le corps lui-même pour l'occasion d'un espace-temps inhabituel ; la PPAT actualisant une œuvre artistique jouée en direct. Cette technique est déstabilisante et peut générer un potentiel transformant en art-thérapie.

McNiff (1998) croit que la performance peut jouer le rôle d'un rituel de passage en concentrant l'effet d'une œuvre d'art, mobilisant la subjectivité vers de nouvelles voies d'expression (McNiff, 1998, cité par Whitaker, 2012). Quelle est cette conception du temps et de l'espace en ATPM ?

4.4.6 L'espace et le temps

Le processus de « l'individu unique » en ATPM comprend la mise en jeu d'aspects personnels, sociaux et identitaires. Les événements de la vie de la PPAT sont énumérés dans le temps sans suite logique et s'enchaînent sur toute la durée de son existence (Byrne, 1995). C'est pourquoi Deleuze et Guattari parlent de l'identité comme d'une entreprise d'assemblage qui rend compte d'une collection des moments accumulés dans un « continuum » et qui permet de mieux évoquer l'élan de vie d'une personne (2004b, cités par Whitaker, 2012). Ce continuum est réprimé lorsqu'il

est confectionné pour un ordre du jour en durées préétablies. Aussi, il peut difficilement se concevoir « à la pièce », de dessin en dessin exécuté à la semaine. Ce séquençage brime l'élan de vie d'une personne (Alter-Muri et Klein, 2007).

De cette façon, la PPAT porte en elle une charge d'énergie ressentie telle une sensation qui est tout aussi éloquente que lorsqu'elle verbalise le récit de sa vie. Deleuze (2005) parlait de ces flux énergétiques comme l'impression que le récit de la personne lui glissait à travers les doigts. Ces flux résonnants (qui sont la description de sa vie) se mêlent donc à son espace environnant en interagissant avec lui (Deleuze, 2005, cité par Whitaker, 2012). Avec cette image en tête, on peut comprendre que la relation triangulaire PPAT/art-thérapeute/création mésestime le rôle de l'espace en art-thérapie (Whitaker, 2012).

Un espace jugé propice à la créativité et au mouvement fait en sorte que l'individu assimile son propre lieu qui se répercute sur la perception de son désir de modifier son propre monde. Cette dimension espace/lieu interpelle la motivation de la personne et agit sur sa force potentielle de même que sur son pouvoir à transcender l'espace d'art-thérapie au-delà des démarcations cliniques (Deleuze et Guattari, 2004a, cités par Whitaker, 2012).

Deleuze et Guattari, dans des propos rapportés par Whitaker (2012), appellent l'idée de séances d'examen qu'on nomme *récapitulation* en art-thérapie moderne. Elles sont un assemblage d'œuvres accumulées sur plusieurs rencontres d'art-thérapie. On se base ici sur le principe que l'image n'est jamais close et que plusieurs œuvres réunies ensemble sont propices à une nouvelle constellation de références. Pour les deux auteurs, il est important de revoir les images constamment et d'observer comment elles vont s'annuler pour se réassembler.

Ils expliquent que cette reconstruction ouvre un nouvel amas de *connexion* qui n'est pas spécialement lié aux dates de conception des œuvres. Cela déploie chaque image dans de nombreuses orientations différentes et leur apporte de nouveaux potentiels dans un rapport contextuel renouvelé et une complexité à revoir. Cela fait en sorte que la PPAT se découvre comme un être de pluralité (Whitaker, 2012).

Ces séances d'examen ravivent aussi la technique postmoderne de l'installation en art-thérapie. Pour Catherine Hyland Moon (2002), une installation réitère la dimension de l'art, des personnes

et des lieux. Elle permet de revoir nos relations à l'environnement et est une occasion de remodeler nos idées et nos expériences.

4.4.7 Le studio

Le studio d'art est un lieu propice à l'ATPM permettant le jeu imaginaire et à la créativité. Il est synonyme de temps pour l'exploration. Un aspect d'apprentissage de nouvelles notions y est possible. Il s'écarte du cadre d'un bureau d'analyste clinicien à espace limité, offrant plutôt du mouvement pour le corps et de l'espace pour jouer à créer (Moon, C. H., 2016). Il est suggéré que le studio d'art est propice à l'ATPM par le fait de son espace qui côtoie le monde extérieur (Bois, 2000, cité par Whitaker, 2012). Mieux que la galerie d'art, qui a laissé sous-entendre une conscience du parfait et le fait encore, l'art-thérapeute va y disposer divers matériaux visuellement accessibles pour y susciter l'exploration (O'Doherty, 1986, cité par Whitaker, 2012).

4.4.8 Le rôle de l'art-thérapeute postmoderne

L'art-thérapeute postmoderne poursuit le paradigme postmoderne, c'est-à-dire qu'il tolère en lui-même un sentiment d'inconfort par sa conjoncture d'ouverture et de fluidité, préférant l'ambiguïté aux certitudes et la complexité aux notions trop simplistes (Alter-Muri et Klein, 2007). Ainsi, il porte attention au va-et-vient des entrées et sorties de la PPAT dans un flux chaotique d'information et de sens (Kapitan et Newhouse, 2000). Son attitude flexible et sensible est propice à s'accommoder à la situation de la PPAT dans son immédiateté.

Au travail, il refuse de se conformer aux structures rigides des institutions (Whitaker, 2012). Gergen (1991) voit l'art-thérapeute postmoderne comme émergeant perpétuellement, libre de ses adhésions, prêt à se déplacer constamment, souhaitant s'adapter en évoluant avec le monde qui l'entoure (Gergen, 1991, cité par Kapitan et Newhouse, 2000). Ainsi, il affronte le défi de la fragmentation de façon personnelle et professionnelle. Il doit vivre avec la contradiction, la multiplicité, la recherche et l'imagination de nouvelles solutions. Ceci peut aussi amener des redéfinitions des cadres personnels et professionnels (Karkou *et al.*, 2011). Mais comment travaille-t-il?

L'art-thérapeute postmoderne souscrit à un rôle de cocréateur de sens²⁷ (Byrne, 1995). Shaun McNiff parle du médiateur pour signifier la même chose (1992, cité par Whitaker, 2012). À l'encontre du facilitateur qui est celui qui aménage un plan façonnant l'expérience, le cocréateur s'ajuste à la personne au fur et à mesure et collabore avec elle. Ainsi, l'art-thérapeute traite l'art telle une pratique et lui-même devient coopérant à cette pratique en ATPM (Byrne, 1995). Pourquoi un art-thérapeute artiste?

Andrea Gilroy (2005, cité par Whitaker, 2012) s'est intéressée à l'influence du contexte social sur la production d'art en art-thérapie. Ces propos s'approchent de ceux relatés dans l'introduction lorsqu'elle conclut que l'art-thérapeute qui a développé un meilleur contact avec l'artiste en lui s'attarde plus étroitement à l'expérience de la PPAT dans son processus créatif. Il va travailler avec un regard ouvert à la culture de l'art et sa recherche est liée à la pensée de l'art. Il s'approche davantage de ce qui apparaît en art-thérapie et permet à la PPAT de se dégager de l'intention en lui offrant un jeu inspiré d'une liberté de représentation. Les art-thérapeutes sans pratique artistique avaient noté qu'ils devenaient plus verbaux et cérébraux, privilégiant leurs outils de psychothérapie verbale pour répondre au travail thérapeutique.

Maclagan (2001, cité par Whitaker, 2012) ajoute qu'en faisant trop confiance à un vocabulaire psychanalytiques, ont amoindrit l'importance de l'expression artistique. L'apparition artistique d'une forme ou d'un concept artistique dans la démarche créatrice de la PPAT sera souvent ignoré par l'art-thérapeute. Mais comment développer une vision artistique dans une pratique thérapeutique ?

L'art-thérapeute postmoderne peut s'aider en prenant un rôle de « critique d'art ». C'est ce que me suggère l'intervention avec Mme A (page 12) alors qu'elle ne désire pas connaître les symboles qui apparaissent dans ses œuvres. David Henley (2004) propose lui-même d'utiliser une « critique empathique » en ATPM alors qu'il constate que peu de personnes étudiantes en art-thérapie osaient émettre une opinion sur l'art des PPAT. L'analyse des créations des PPAT les accapare, ou bien elles évitent de confronter les personnes à cause de leur estime de soi trop faible. Les PPAT demeurent alors dans un sentiment vague ou embrouillé en regard de leur art et cela peut discréditer leur réalisation. Bien que la critique d'œuvres ne soit, à priori, ni l'apanage

²⁷ La définition du concept de *cocréateur de sens* ou *cocréation* chez Byrne (1995) diffère de celle retrouvée en gestalt-thérapie.

du postmodernisme, ni celui de l'art-thérapie, une critique d'art empathique favorise la clarté et repousse l'utilisation de l'art comme un langage du symptôme.

Cette critique empathique va encourager une valeur du vrai en même temps que du sensible dans l'art chez la PPAT. Ceci se fait en sensibilisant la personne à la valeur d'une implication affective qui émeut par rapport à celle qui provient d'un motif stéréotypé ou ornementé. Par exemple, l'auteur encourage la PPAT qui ose une forme surprenante sur sa toile par rapport à une autre qu'il croit capable d'aller au-delà de ses tableaux décoratifs où se multiplient de petites enjolivures. Ceci redimensionne la conception de l'esthétisme et apporte une direction évolutive, la personne pouvant apprendre sur sa définition d'elle-même. Cette critique n'est pas discriminative dans le sens où elle s'adresse à tout type d'art qu'il soit moderne ou postmoderne et elle mise sur le sensible plutôt que l'analyse (Henley, 2004). Le rôle de cocréateur en ATPM comporte donc celui de critique d'art, d'enseignant de l'art, d'artiste et de thérapeute.

L'art-thérapeute postmoderne tente d'offrir à la PPAT, au mieux de sa fonction, des autoportraits descriptifs évoluant. Il est invité à inspirer la personne avec des aspects communicateurs empruntés dans la richesse de l'art des deux siècles précédents. Ces connaissances sur l'art de tout acabit lui permettent de guider et de comprendre efficacement la vie de la PPAT. Il va s'appliquer à créer un sens avec elle plutôt qu'à chercher à lire les messages cachés sous son art (Byrne, 1995).

4.4.9 Résumé de l'art-thérapie postmoderne

Voici des concepts qui, à la lumière de la recension des écrits, m'apparaissent essentiels à la pratique de l'art-thérapie postmoderne.

Tableau 1 **La pratique de l'art-thérapie postmoderne**

- Elle adhère au postmodernisme
 - Un système fluide, adaptatif, en émergence
 - Considère l'état fragmenté du monde dans lequel nous vivons
 - Il n'y a pas de vérités absolues
- Elle perçoit l'identité comme phénomène complexe et dispersé
 - Qui évolue sur la longueur de la vie entière de la PPAT

- La kinesthésie d'une création crée un réseau infini de liaisons avec
 - Le corps sensible
 - Ses expériences sociales et culturelles
 - Le temps qui est non conventionnel
 - L'espace interconnecté
- Elle prône une approche qui est liée au contexte
 - La pratique de l'art plutôt que l'art comme outil diagnostique
 - Le discours narratif de l'œuvre d'art (descriptifs, l'histoire de l'image) plutôt que le sens ou l'interprétation des symboles
 - Les significations personnelles et culturelles de la PPAT
- L'art-thérapeute est cocréateur
 - Il s'attarde aux désirs manifestés de la PPAT
 - Il rapporte l'évolution du processus à la PPAT
 - Il est artiste, professeur d'art et thérapeute
- Elle utilise les formes et techniques suivantes :
 - Validation du sens de multiples façons
 - Partage de techniques, de verbalisation, de médiums innovants, de médiations variées
 - Œuvres d'artistes, *séances d'examen*, critique empathique
 - Formes artistiques traditionnelles et expérimentales : peinture, sculpture, installation fixe, performance, art conceptuel, art électronique, art de lien bienveillant, etc.
- Le studio est un lieu propice à l'exploration en ATPM

5. DISCUSSION

Cet essai avait comme intention de m'aider à comprendre *comment, de nos jours, le recours à des perspectives issues de l'art postmoderne pourrait s'avérer pertinent à la pratique de l'art-thérapie*. Mais, ce sujet a pris l'amplitude gigantesque d'un nouveau paradigme. La recension des écrits a commencé en regardant le travail des artistes afin de m'aider à comprendre comment ils ont inspiré le postmodernisme. Historiens de l'art, penseurs et philosophes ont voulu que l'on ne soit plus guidé par les certitudes mais plutôt par l'imagination. Ils ont proposé de déconstruire les catégories et les grandes théories pour s'adresser à l'unicité de la personne et à son contexte.

Le postmodernisme est maintenant en usage dans la correction des textes scientifiques et des communautés universitaires ont adopté son paradigme. La psychologie, pour sa part, est demeurée comme une science moderniste (Kim, 2013). L'art-thérapie suit en général les grandes théories psychothérapeutiques (freudienne, jungienne, rogérianne, etc.) ce qui crée des classifications faisant qu'on généralise des effets à des populations données (Byrne, 2001). L'art-thérapie n'est pas non plus une science qui se mesure facilement, elle répond à une complexité de facteurs qui font appel à des cultures, des sociétés, l'inconscient des langues, des religions, etc.

Cet essai est une courte projection de ce que peut être l'ATPM alors que de nouveaux modèles d'art-thérapie sont à imaginer avec la communauté entière des art-thérapeutes. J'ai tout de même puisé quelques exemples de ma courte expérience d'art-thérapeute. Cela me permettra d'imaginer des limitations et des retombées futures d'une ATPM.

Je trouve que l'ATPM répond à mes attentes de départ, parce qu'elle permet d'empêcher que le motif de création se détourne vers l'aspect de la thérapie alors qu'elle met l'art en son centre. L'analyse et l'interprétation des œuvres d'art y sont omises. La crainte de Bob Ault (1994, cité par Moon, C.H., 2016) qui concerne la « psychologisation » du processus en art-thérapie y est écartée. On y regarde maintenant les créations artistiques comme une lecture dialectique de la même façon que des vocabulaires uniques.

Puisque Duchamp nous a appris que nous pouvons tous être artistes, nous pouvons mieux connecter l'acte de création avec la personne participante et la dimension sociale. Elle devient artiste de sa communauté et du monde, ce qui ajoute à son sentiment d'avoir la capacité d'y

contribuer. À partir de ses propres souhaits, l'ATPM contribue alors à son autonomisation et sert de diffuseur du pouvoir de la force entière de l'art.

Il ne s'agit pas de mettre de côté ce qui a été fait à ce jour en art-thérapie. L'art-thérapeute postmoderne est invité à redessiner sa pratique en mettant de l'avant son sens artistique et en y additionnant toutes connaissances art-thérapeutiques, psychologiques, philosophiques et en histoire de l'art. Voyons en quelques exemples, comment cela peut prendre forme.

5.1 *Mise en place de perspectives postmodernes en art-thérapie*

5.1.1 Matériaux et médiations

La photo, le film comme médium (Moon, B. L., 2016), les livres modifiés (Chilton, 2007), l'objet trouvé (Camic, Brooker, Neal, 2011) et les médias numériques (Voznesenska, 2019) sont des exemples d'usage postmoderne des médiations en art-thérapie. C'est en particulier dans la façon avec laquelle il est employé que le matériau peut s'actualiser.

Lorsqu'on regarde quelques idées amenées par les artistes postmodernes, on se rend vite compte que le choix des médiums en art est sans limites, pouvant venir de la nature (une souche d'arbre, neige, glace, sable, etc.), des nouveaux matériaux (argiles synthétiques, uréthane expansé, etc.), du comestible (bonbon de céréales²⁸, aliment, matière en état de putréfaction) ou de l'impalpable (le lien bienveillant ou l'interaction avec le public). Les procédés comprennent l'impression 3D, la vidéo, le film, la performance, l'installation, etc. Actualiser la panoplie des matériaux ou la façon de les utiliser en art-thérapie, sans restriction, peut-il faire figure d'une forme de mise au jour chez la PPAT et revivifier ses potentialités ? C'est ce que propose l'ATPM. Mais comment traiter ces matières innovantes et parfois insaisissables dans cette dimension postmoderne ?

L'ATPM²⁹ étudie la matérialité à l'image de son propre paradigme. Catherine Hyland Moon (2010) parle du rapport entre le matériau et la personne comme d'un processus de cocréation se

²⁸ Ce matériau comestible (bonbons à la guimauve) est intéressant comme base alors qu'il se modèle, se sculpte et se conserve en durcissant sans se dégrader dans le temps.

²⁹ Dans son livre, *Materials and media in art therapy: Critical understandings of diverse artistic vocabularies*, Catherine Hyland Moon (2010) utilise l'expression « perspective contemporaine de la théorie sociale constructiviste de la matérialité » (p.56).

redynamisant sans arrêt. En d'autres mots, il est question d'une interaction complexe impliquant non seulement la structure moléculaire propre à ce matériau, mais aussi des perspectives alternatives, dont sa relation avec des contextes sociaux, culturels et historiques et auxquelles s'ajoutent les autres théories des matériaux. L'autrice donne l'exemple de l'argile humide avec l'idée acquise en art-thérapie selon laquelle elle a une caractéristique régressive. Le postmodernisme va chercher à *déconstruire* la tendance sociale qui est établie comme une vérité et va examiner les sources d'une telle croyance. Ici on pourrait suspecter une interprétation réductionniste de la théorie psychodynamique des matériaux pouvant faire que l'on a associé l'argile à une société qui rabaisse le travail « salissant ». Il ne s'agit pas de prouver que l'argile n'est pas un matériau régressif, mais de suggérer que cette interprétation de l'argile, comme matière régressive, n'est qu'une définition parmi d'autres possibilités. Il faut aussi tenir compte de qui est la personne utilisatrice, il y a une différence entre un artiste professionnel ou non. Sullivan explique qu'un matériau est toujours lié à des influences sociales (1990, cité par Moon, 2010). Ainsi, l'art-thérapeute postmoderne, tout en étant conscient des multiples interrelations en cause privilégie un dialogue avec la PPAT rendant possibles des explorations innovantes exemptes de préjugés.

5.1.2 Une façon postmoderne de créer

Voyons comment l'acte de création est lui aussi transformé par le postmodernisme. Un exercice comme une incursion dans le monde de l'art postmoderne peut être celui de créer sur le thème du *gâchis*. Le gâchis inaugure l'idée qu'il n'y a plus de limites quant aux matériaux en art. Il brise momentanément les liens avec l'esthétique moderne, ce qui peut amener un sentiment dégradant. Les thèmes *désordre* ou *bric-à-brac* pourraient être mieux tolérés et utilisés afin d'éviter de placer la personne dans un climat rabaissant. Employé dans le cadre d'un stage avec une population d'adultes autonomes, je me suis retrouvé dans une ambiance bien distincte d'une séance classique en art-thérapie. Les réalisations spontanées étaient dynamiques, improvisées dans une atmosphère semi-chaotique, favorisant l'utilisation de matériaux inhabituels.

Cette exploration qui fuit toutes contraintes, suscite de nombreux partages à propos de la perception du beau, des préoccupations sur l'environnement. Elle touche à la déconstruction, la reconstruction, instruit sur l'art postmoderne et cultive l'imaginaire.

Ainsi, les ratures, les traits manqués ou les vilaines éclaboussures peuvent être le départ d'œuvres pertinentes. L'esthétisme postmoderne donne droit aux erreurs et va jusqu'à les

solliciter. Par exemple, la tache peut être l'occasion d'une série innovante. Une feuille déchirée peut devenir une brèche qui s'ouvre sur un monde nouveau.

Le principe de contingence peut être exploré en ATPM : « Un itinéraire contingent est un accomplissement artistique qui accède à une singulière autonomie poétique. Il se réfère à des conditions aléatoires, inattendues et spontanées » (L. Pilon³⁰, cours magistral, 4 novembre 2015). La contingence ou les hasards ouvrent la personne participante à une autre conception de l'esthétisme. L'art postmoderne ne vise pas un produit fini ; il accepte qu'une création puisse être évolutive, modifiée par la nature ou par le public. Il peut décentrer l'ego de l'artiste (PPAT) en favorisant une action en direct avec l'art pour laquelle il n'est pas redevable et qui va à l'encontre de la relation esthétique.³¹ L'artiste prête alors sa tâche d'artiste à un tiers, *la contingence* (Hopkins, 2000).

Un autre exemple de contingence consiste à donner un second souffle à une création. Cette méthode, inspirée de l'art-thérapie gestaltiste invite la PPAT à retravailler avec l'image et à compléter quelque chose à partir d'une ligne, forme ou couleur sur un support supplémentaire (Hamel, 1995). Utilisé en situation de stage, ce procédé a ouvert de nouveaux territoires contingents, qui semblaient attendre de se révéler. Cette technique a mieux fonctionné pour certaines PPAT lorsque j'ai proposé un travail au mur en juxtaposant de grandes feuilles suivant le besoin de chacune. Ceci a mis en jeu des connexions complémentaires avec la création initiale, dégagant des conjonctures nouvelles avec des espaces inattendus et a permis par exemple de changer des perceptions qu'on croyait établies.

En ATPM, il existe une multiplicité de réalités. Malchiodi pense qu'en adaptant sa façon de créer, la PPAT ira immédiatement ailleurs dans la dimension artistique (Malchiodi, 1994, cité par Alter-Muri, 1998). Suivant cette idée, on peut demander à une PPAT de représenter une de ses créations corporellement comme une performance statique ou mobile. Cette nouvelle *œuvre* créée avec l'aide du corps est une expression prolifique ouvrant d'autres dimensions et potentiels interactifs capables d'étendre la subjectivité. Ainsi, l'addition d'une nouvelle médiation telles que

³⁰ Artiste, professeur et auteur en art, Laurent Pilon est chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal où il m'a enseigné *Atelier de procédés mixtes* à l'automne 2015.

³¹ Un exemple qui illustre l'idée de contingence est celui d'un pot de peinture suspendue par un fil et qui s'écoule lentement, ballotté par le vent, traçant une œuvre inédite. On peut citer aussi la pièce musicale *4,33 minutes* de John Cage qui met en scène les bruits imprévisibles des spectateurs dans la salle qui suit une idée similaire.

la musique (la recherche du rythme, du son d'une œuvre d'art, une posture, un mouvement, une danse, un aspect acté (mise en scène improvisée, la fabrication de costumes ou de sa marionnette), etc.), aura pour effet de multiplier les potentialités subjectives d'une création artistique.

5.1.3 Le temps et l'espace revisités

Des expériences de groupe vécues comme étudiant en art-thérapie me semblent s'avoisiner à une pratique en ATPM. *L'art comme médecine*³² est un cours universitaire offert dans le cadre du microprogramme de deuxième cycle en art-thérapie de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. Nonobstant les stratégies axées sur la dimension du symptôme, il y a des rapprochements postmodernes : l'utilisation judicieuse d'une grande salle permettant le travail avec de grands formats ainsi que des techniques nourrissant l'implication du corps tant au sol, au mur, debout en mouvement sont pertinentes en rapport avec une utilisation sensible de l'espace. La dimension temporelle est optimisée par une immersion d'une durée de 5 jours, structurée en séquences de création, d'enseignement, de partage, de jeu, de rituels et de pauses. Les pauses servent d'espaces productifs et de *réassemblage* (Deleuze et Guattari, 2004a, cités par Whitaker, 2012). Le lieu de villégiature est propice au renouveau. Une art-thérapeute chevronnée assure une structure des activités et veille à limiter les phénomènes transférentiels. Les rituels et exercices touchant le corps sensible et reliés à la psychologie ont permis une transformation significative d'aspects personnels de ma vie. Même si les actes créatifs effectués n'étaient pas interreliés au monde dans le sens de l'ATPM, la petite communauté de personnes étudiantes que nous formions peut s'apparenter à une microsociété. Des temps libres laissaient cours à de l'improvisation — musique, danse et théâtre — répondant encore à des objectifs qui suivent des désirs personnels. Ce parcours peut être le miroir de la totalité d'un parcours de vie comme le décrivent Deleuze et Guattari.

Un atelier donné sur le thème *Masque et totem*³³ est une autre expérience nourrissante à laquelle j'ai participé pendant 5 jours consécutifs. Malgré qu'il reposait sur l'idée de réparer ou de

³² *L'art comme médecine* est un cours récapitulatif destiné à 16 étudiants. Il a été offert par Johanne Hamel, docteure en psychologie, art-thérapeute et professeure. Elle était assistée de 5 étudiantes en art-thérapie dans le contexte de villégiature d'Orford (Québec). Suivi en été 2011, la base de ce cours est encore offerte à ce jour.

³³ *Masque et totem* est une activité de développement personnel qui a été offert en été 2017 par Alexandra Duchastel, psychologue, art-thérapeute et enseignante à l'UQAT.

transformer un état psychologique particulier, dans les racines d'une art-thérapie moderne, l'exploration se déroulait dans un espace dans la nature et ouvrait nos subjectivités réciproques lors de la mise en scène de nos propres représentations totémiques. L'art-thérapeute nous invitait à participer à une séquence d'événements, de rituels, d'improvisation théâtrale et de mouvements sur fonds musicaux inspirés de spiritualité autochtone dans un lien omniprésent entre la nature et des représentations animalières individuelles.

Ces deux organisations de séjour nourrissent des aspects temporels, spatiaux et multimodaux, se prêtent à la recherche de résonances sur de plus vastes territoires qui redéfinissent nos frontières personnelles.

Le modèle des « ruches d'art » de Timm-Bottos (2016, 2017) ressemble à celui de l'ATPM. Cette façon d'implanter des espaces permanents à même la communauté vise à augmenter nos panoplies de compétences personnelles. L'autrice-art-thérapeute emploie une combinaison de théories, de méthodes, de pratiques de studio, sans l'analyse et basée sur la création dirigée de façon autonome. En ce sens d'une direction autonome de la personne, ce modèle s'approche-t-il de celui d'ATPM décrit dans cet essai ? On peut dire qu'il s'en approche³⁴. Le contexte flexible et l'inconfort de l'art-thérapeute à l'accueil de l'inattendu frappant à sa porte, l'idée de s'affairer à bâtir ou convertir des locaux vacants, centre commercial, vitrine de bibliothèque ou autres en lieux d'art au cœur de la société où tout fonctionne dans un concept de partage du bien commun ou de subventions sont des allégeances postmodernes. L'art-thérapeute y est bien au fait du chaos culturel et social et va contribuer à la reprise des dialogues des personnes par des échanges individualisés et de groupe. Ces ruches, situées parfois dans des milieux fragilisés, abaissent le fléau de l'individualisme croissant de la société. La création de ponts interculturels entre les sociétés de ruches par l'entremise d'art-thérapeutes trouve aussi une affiliation au regard de l'humain qui va dans le sens de l'ATPM.

5.2 Rejoindre de nouvelles populations

Dans le contexte où elle s'affaire à l'unicité de la personne et de sa culture, elle crée une circonstance favorable lui permettant de s'insérer dans des milieux nouveaux. L'art-thérapeute pourra présenter un projet d'ATPM en frappant à la porte d'un regroupement de personnes en

³⁴ Le modèle des ruches d'art auquel je pense ici est celui qui est chapeauté par un art-thérapeute (même si cette condition n'est pas requise dans le modèle actuel).

studio d'art. Après avoir divulgué son allégeance professionnelle d'art-thérapeute postmoderne, il peut spécifier que son regard s'attarde aux qualités de l'art plutôt qu'à l'analyse ou l'interprétation des œuvres. Il pourrait être accueilli différemment s'il imagine que ces personnes sont des artistes participants à de l'art-thérapie.

Cette idée favorise des populations inaccoutumées à l'art-thérapie comme des personnes qui ont de la difficulté à demander de l'aide explicitement. Ainsi de façon générale, les hommes ne frappent pas aux portes des art-thérapeutes, ils pourraient être interpellés davantage par une art-thérapie postmoderne. D'autres personnes, comme celles luttant contre la marginalisation, les gens incarcérés ou vivant avec un trouble de santé mentale qui entendent le terme *thérapie* de façon péjorative seront plus confortables dans un contexte où l'on s'attarde à de la création plus qu'à l'analyse.

Les perceptions changent avec ce paradigme. Lors d'une expérience de stage d'art-thérapie de groupe dans un organisme pour personnes avec des difficultés en santé mentale, j'avais opté d'entrée de jeu pour un local fermé pour des raisons de confidentialité. Du même coup, l'espace et la luminosité trop restreintes étaient source d'inconfort. Avec ma nouvelle lecture d'une ATPM j'opterais aujourd'hui pour le choix d'un local aux espaces dégagés et sans porte fermée. Une pièce ouverte, source d'imprévisibilité est en accord avec le paradigme postmoderne. Les gens créent devant d'autres qui circulent dans un lieu inspirant par son espace physique, et favorise la valorisation et les interactions avec la société.

5.3 L'art-thérapie postmoderne : une ouverture sur le monde

Les artistes se libérant des normes esthétiques du modernisme ont ressenti une forme de bien-être. En sera-t-il de même pour les personnes participantes en art-thérapie postmoderne ? Tout me porte à le croire. Quoi qu'il en soit, cette position offre une détente par rapport à l'esthétique moderne, laissant derrière l'anxiété de se conformer aux critères du *beau* dans la création d'une œuvre (Kim, 2013).

L'art-thérapeute est aussi susceptible de ressentir l'effervescence apporté par la nouveauté d'une telle pratique. Son sens artistique et son imagination sollicités conduiront à créer des solutions différentes de celles d'un praticien classique (Whitaker, 2012). Mais faut-il tout refaire la théorie existante? Il semble que non. Selon Peter Byrne (1995), des aspects postmodernes chez des penseurs tels que Lacan (avec sa théorie de la « scène du miroir » discutée précédemment) et

Winnicott (avec *l'espace transitionnel* entre autres) ont des principes théoriques qui trouvent un sens avec l'ATPM.

5.4 *Repositionnement des perspectives cliniques d'une ATPM*

Whitaker (2012) explique que l'ATPM ne veut pas d'objectifs préétablis ou d'ordre du jour. La personne est appelée à une individualité, une autonomie personnelle. Le paradigme postmoderne détient une valeur thérapeutique implicite, privilégiant une attention personnalisée et sensible vis-à-vis la PPAT avec l'objectif sous-entendu de l'amener à se dépasser elle-même. C'est aussi à elle qu'il revient de donner les directions, par ses souhaits, au fur et à mesure. Mais le pronostic ne semble plus avoir sa place en ATPM. Comment alors justifier une intervention?

Certaines limites sont à considérer. La documentation scientifique tarde à venir. L'art-thérapie postmoderne aura besoin de référentiels pour établir un cadre clair de pratique, même si celui-ci s'installe au gré des entrées et sorties des PPAT et dans un contexte de cocréations. Ainsi, le plan d'intervention a-t-il encore sa place dans un contexte où prévalent des valeurs d'imprévisibilité et d'improvisation et où l'objectif s'ajuste selon les désirs des personnes participantes ? Il reste que les connaissances et l'expérience de l'art-thérapeute avec ses suivis lui permettent de bien guider la PPAT. Il doit continuer à répondre de sa pratique à l'égard du milieu où il exerce et à son code de déontologie. Faudra-t-il élargir ce code? Des exemples cliniques où les conditions de temps et d'espace modifiées avec des valeurs postmodernes qui s'écartent des normes modernes habituelles sont à récolter. Il faudra donc accumuler de nombreuses études en ATPM dans différents milieux et pour des personnes nécessitant des interventions spécialisées.

L'art-thérapie postmoderne est donc à la recherche d'une éthique flexible, ancrée dans un sens philosophique. Elle ne cherche pas non plus une art-thérapie qui reposerait sur des croyances idéalisées ou de guérison. Ses appuis philosophiques sont des sources favorisant l'ouverture d'esprit (Kim, 2013) avec son paradigme orienté directement vers le bien-être de la PPAT.

6. CONCLUSION

Le postmodernisme étant apparu il y a plus de cinquante ans, nous serions maintenant à la fin de celui-ci (Vanderbergue, 2018) et dans une conjoncture toujours en fragmentation et en particulier par la situation de pandémie qui prévaut actuellement dans notre monde. Malgré cela, le domaine des thérapies par l'art est demeuré majoritairement ancré dans le modernisme. Par ailleurs, adopter quelques perspectives postmodernes peut être insuffisant. L'autrice EunHee Kym (2013) croit qu'il faut plonger entièrement dans ce paradigme si l'on veut arriver à lâcher prise sur nos philosophies modernes.

L'affirmation de la place centrale de l'art en art-thérapie demeure toujours une question active (Kapitan et Newhouse, 2000). L'adoption d'une ATPM semble une solution à ce dilemme. Elle ferait en sorte que l'art récupère sa vigueur alors qu'elle trace une frontière claire entre le domaine de la psychologie et celui de l'art.

Ces changements vont plaire aux nouvelles générations d'artistes art-thérapeutes à la condition que les institutions d'enseignement y adhèrent. Les artistes de l'art postmoderne ont fait de leur pratique une véritable thérapie. La dimension du « tout est permis » et l'aspect de renouveau dans la façon de créer ont suscité l'intérêt pour ces nouvelles perspectives.

Il est important de préciser que l'ATPM ne cherche pas à imposer la pratique de l'art postmoderne aux PPAT mais seulement à ouvrir une porte en ce sens. Il est possible que la personne participante initiée trouve une nouvelle motivation en cette terre féconde et se sente mieux reliée à sa société.

L'art-thérapeute, en se détachant de la psychologie moderne, va s'épanouir dans son propre champ de compétence qui est l'art (Kim, 2013). Il peut vivre une effervescence avec la postmodernisation de sa discipline. Cela va renforcer son identité d'artiste et d'art-thérapeute. Il va s'enrichir de connaissances en apprenant à reconnaître les catégories de l'art. Son expertise spécialisée et actualisée en art va contribuer à l'exercice de sa pratique. Elle va se diriger vers une recherche qui s'adresse spécifiquement à l'art-thérapie et non à celle de la psychothérapie utilisant l'art.

À la fin de ce travail, je suis encore persuadé que Lynn Kapitan avait raison lorsqu'elle déclarait, au tout début de cet essai, que la connaissance de l'art-thérapeute de ses goûts pour l'art et du rôle que l'art prend dans sa vie influence les personnes participantes en art-thérapie (2003). C'est encore plus vrai lorsque la pratique de l'art-thérapeute est en phase avec son époque, son art, sa vie et son identité personnelle d'artiste.

L'historien en art Bourriaud (2012) croit que l'art postmoderne nous permet de reconnaître la fragilité du monde dans lequel nous vivons alors que nous avons faussement imaginé qu'il était solide et indestructible. C'est donc qu'il est pertinent de s'adresser à l'art de l'artiste pour faire en sorte de pouvoir transformer notre monde et l'améliorer. Les artistes d'avant-garde et les postmodernistes sont arrivés à se libérer des conceptions modernes et carcans idéologiques esthétiques afin de réécrire leur propre histoire. Paul-Émile Borduas parvient lui aussi, de façon posthume, à délivrer son peuple du joug social de son temps par ses convictions en la force de l'art. Ces exemples d'artistes visionnaires me racontent la puissance de l'acte créateur lorsque celui-ci est en correspondance avec son monde. Cela me porte à croire que la force véritable de l'acte de création de l'artiste est encore sous-estimée. Ainsi, les frémissements artistiques ressentis dans les cours en art (avec l'art de notre époque) sont-ils comparables à ceux des rencontres en art-thérapie aujourd'hui ?

Les concepts techniques et de pratique en art-postmoderne ont besoin d'être documentés davantage mais cela laisse le champ libre à l'art-thérapeute de créer de la nouveauté et d'explorer de nouveaux horizons.

Je pense que l'art-thérapie postmoderne est à même de provoquer ces mêmes champs vibrants (ceux que décrivent les historiens de l'art et les philosophes) et de faire en sorte que la personne participante en art-thérapie ressente la totalité de cette force de l'art en elle, synchronisée avec le monde et prête à transformer son image personnelle. Paul-Émile Borduas avait la conviction que la pratique d'une médiation artistique avait la vertu de changer la société. C'est tout comme si ce visionnaire avait déjà lu cet essai...

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Allen, P. B. (1992). Artist-in-residence: An alternative to “clinification” for art therapists. *Art Therapy*, 9(1), 22-29.
- Alter-Muri, S. (1998). Texture in the melting pot: Postmodernist art and art therapy. *Art Therapy*, 15(4), 245-251.
- Alter-Muri, S. et Klein, L. (2007). Dissolving the boundaries: Postmodern art and art therapy. *Art Therapy*, 24(2), 82-86.
- Borduas, P.-É. (2010). *Refus global et autres écrits : essais*. Montréal, Québec : Typo. (Ouvrage original publié en 1987).
- Borduas, P.-É. (1948). *Refus global*. Montréal, Québec : Éditions Mithra-Mythe. Repéré à https://mediafilm.ca/sn_uploads/fck/Refus_global_Texte_complet_.pdf
- Borofsky, J. et Glassman, G. (1985). *Prisoners* [Vidéo en ligne]. Repéré à [Prisoners — by Jonathan Borofsky & Gary Glassman on Vimeo](#)
- Bourriaud, N. (2012, janvier). *Hétérocronies*. Communication présentée au Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre de L'art contemporain entre le temps et l'histoire. Repéré à <https://macm.org/videos/nicolas-bourriaud-heterochronies-2/>
- Byrne, P. (1995). From the depths to the surface: Art therapy as a discursive practice in the postmodern era. *The Arts in Psychotherapy*, 22(3), 235—239. [https://doi.org/10.1016/0197-4556\(95\)00027-3](https://doi.org/10.1016/0197-4556(95)00027-3)
- Byrne, P. (2001). *Art therapy: a developmental narrative: from symptom and theory to cultural paradigms* (thèse de doctorat, Université de Edinburgh).
- Calle, S. (2014). *Pour la dernière et pour la première fois* [photographie d'une installation vidéographique]. Repéré à <https://levadrouilleurbain.wordpress.com/2014/12/16/sophie-calle-pour-la-derniere-et-pour-la-premiere-fois-le-musee-dart-contemporain-de-montreal-ca/>
- Calle, S. (2014, 3 février). *Voir la mer* [Billet de blogue]. Repéré à <https://levadrouilleurbain.wordpress.com/2014/12/16/sophie-calle-pour-la-derniere-et-pour-la-premiere-fois-le-musee-dart-contemporain-de-montreal-ca/>
- Calle, S. (2015, 3 février). *Pour la dernière et pour la première fois* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://macm.org/videos/conference-de-sophie-calle-2/>
- Camic, P. M., Brooker, J. et Neal, A. (2011). Found objects in clinical practice: Preliminary evidence. *The Arts in Psychotherapy*, 38(3), 151-159.
- Cappatti, M. (2012). *Être amateur d'art contemporain : recherche exploratoire sur ce qui fait être amateur d'art contemporain* (Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Montréal/Québec et Avignon/France). Repéré à <https://archipel.uqam.ca/6011/1/D2483.pdf>

- Chilton, G. (2007). Altered books in art therapy with adolescents. *Art Therapy*, 24(2), 59-63.
- Danes, A. (1982). Wheatfield—A Confrontation : Battery Park Landfill [Image en ligne]. Récupéré à <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>
- Duchamp, M. (1917). Fontaine [Image en ligne]. Repéré à [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_\(Duchamp\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_(Duchamp))
- Duchastel, A. (2008). La voie de l'imaginaire : le processus en art-thérapie (2e éd.). Québec, Québec : Éditions Québecor.
- Gablik, S. (1992). Connective aesthetics. *American Art*, 6(2), 2-7. Repéré à <http://www.arpla.fr/mu/creationscollectives/files/2015/09/Connective-Aesthetics1.pdf>
- Gagnon, F.-M. (2014). Paul-Émile Borduas : sa vie et son œuvre. Repéré à <https://www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/paul-emile-borduas>
- Goldin, N. (1993). *Bras de Gilles* [Photographie]. Repéré à <http://oic.uqam.ca/fr/images/goldin-nan-1993-bras-de-gilles>
- Goldin, N. (2012). *Omniprésence*. Repéré à <https://tdnangoldin.wordpress.com/>
- Guibet Lafaye, C. (2000). Esthétiques de la postmodernité. Repéré à https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00730356/file/EsthPostmodernitel_CGL.pdf
- Guibet Lafaye, C. (2004). Les Modèles postmodernes de la signification. *Symposium*, 8 (3), 607-631. Repéré à <https://www.artsrn.ualberta.ca/symposium/files/original/e157e853340bacd2e61feb8f6182b455.PDF>
- Guilet, A. et Tournès, A. L. F. (2018, juillet). *Imaginaires des corps interfacés*. Communications présentées au Colloque IMPEC, Lyon, France.
- Hamel, J. (1995). *Les techniques pour faciliter le mouvement du processus*. Texte inédit. Sherbrooke : Institut de formation professionnelle en psychothérapie par l'art.
- Hamel, J. (2011). Création artistique et identité professionnelle : une étude heuristique (Thèse de Doctorat, Université de Sherbrooke, Québec). Repéré à <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/8290?show=full>
- Hamilton, R. (1863). *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, [Image en ligne]. Repéré à <https://www.artforum.com/print/201201/just-what-was-it-the-art-of-richard-hamilton-29817>
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris, France : Gallimard.
- Henley, D. (2004). The meaningful critique: Responding to art from preschool to postmodernism. *Art Therapy*, 21(2), 79-87.

- Hopkins, D. (2000). *After modern art 1945-2000*. Oxford University Press.
<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=270935>
- Hopkins, R. (2006). Cyrille et le déjeuner sur l'herbe [Image en ligne]. Repéré à
<https://iconicphotos.wordpress.com/2010/07/23/cyrille-sur-lherbe/>
- Jacquet, A. (1964). Déjeuner sur l'herbe [Image en ligne]. Repéré à <https://aphelis.net/dejeuner-sur-herbe-diptych-alain-jacquet-1964/>
- Kapitan, L. (2003). *Re-enchanting art therapy: Transformational practices for restoring creative vitality*. Springfield, IL : Charles C Thomas Publisher.
- Kapitan, L. et Newhouse, M. C. (2000). Playing chaos into coherence: Educating the postmodern art therapist. *Art therapy*, 17(2), 111-117.
- Kaprow, A. (1983). The real experience. *ArtForum*, 22(4), 37-44.
- Karkou, V., Martinsone, K., Nazarova, N. et Vaverniece, I. (2011). Art therapy in the postmodern world: Findings from a comparative study across the UK, Russia and Latvia. *The Arts in Psychotherapy*, 38(2), 86–95. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2010.12.005>
- Kim, E. (2013). *Theoretical relationship between expressive/art therapy and postmodern philosophy* (Thèse de maîtrise, Hempstead, New York). Repéré de ProQuest Dissertations Publishing :
<https://www.proquest.com/openview/c09eb09989e64e9bbc7905cc1c3207f4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Kostelanetz, R. et Cage, J. (2003). *Conversing with Cage*. Psychology Press. Repéré à
<https://ebookcentral-proquest-com.proxy.cegepat.qc.ca/lib/uqat-ebooks/reader.action?docID=181666&ppg=114#>
- Lacy, S., Roth, M. et May, K. (2010) *Leaving Art : Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007* [ePub]. Durham et Londres : Duke University Press. Repéré à
<https://ebookcentral-proquest-com.proxy.cegepat.qc.ca/lib/uqat-ebooks/detail.action?docID=1170614>
- Lacy, S., Roth, M., May, K. (Autrices) et Lacy S. (Photographe). (2010), *Leaving Art : Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007* [ePub]. Durham et Londres : Duke University Press. Repéré à <https://ebookcentral-proquest-com.proxy.cegepat.qc.ca/lib/uqat-ebooks/detail.action?docID=1170614>.
- Lessard-Latendresse, S. (2018). *L'expressionnisme abstrait comme outil thérapeutique en art-thérapie : une exploration basée sur les arts* (Mémoire de maîtrise, Université de Concordia, Montréal, Québec). Repéré à
https://spectrum.library.concordia.ca/983749/1/Lessard-Latendresse_MA_S2018.pdf
- Levine, E. G. (2005). The practice of expressive arts therapy: Training, therapy and supervision. *Principles and Practice of Expressive Arts Therapy*, 171-255.
- Lyotard, J. F. (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants Correspondance 1982-1985*. Paris, France : Galilée.

- Manet, É. (1863). Le déjeuner sur l'herbe [Image en ligne]. Repéré à https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html
- MacGregor, R. N. (1992). Post-modernism, art educators, and art education. Repéré à <https://www.ericdigests.org/1992-2/art.htm>
- McNiff, S. (2011). Artistic expressions as primary modes of inquiry. *British Journal of Guidance and Counselling*, 39(5), 385–396.
- Medalla, D. (1972). Another vacant space : A Stitch in Time (Image en ligne). Repéré à <https://www.anothervacantspace.com/David-Medalla-A-Stitch-in-Time>
- Millet, C. (2006). *L'art contemporain : histoire et géographie*. Montréal, Québec : Flammarion.
- Moon, B. L. (2016). *Art-based group therapy: Theory and practice*. Springfield, IL : Charles C Thomas Publisher.
- Moon, C. H. (2016). Open studio approach to art therapy. Dans E. Gussak et M. L. Rosal (dir.), *The wiley handbook of art therapy* (p. 829-839). Malden, MA : Wiley Blackwell.
- Moon, C. H. (2010). *Materials and media in art therapy: Critical understandings of diverse artistic vocabularies*. Londres, Royaume-Uni : Routledge.
- Moon, C. H. (2002). *Studio art therapy: Cultivating the artist identity in the art therapist*. Londres, Angleterre : Jessica Kingsley Publishers.
- Radio-Canada. (2018). *Refus global : quand des artistes veulent changer la société* [audio]. Repéré à <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/77230/refus-global-manifeste-automatistes-paul-emile-borduas-1948-anne-marie-bouchard>
- Rauschenberg, R. (1964) Persimmon [Image en ligne]. Repéré à <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-persimmon>
- Rashid, T. et Csillik, A. (2011). Applications cliniques de la psychologie positive: la psychothérapie positive. Dans C. Martin-Krumm et C. Tarquinio (dir.), *Traité de psychologie positive* (p. 481-493), Bruxelles : De Boeck.
- Royal Academy of Arts. (2017). Hardback Abstract Expressionism Exhibition Catalogue. Repéré à <https://shop.royalacademy.org.uk/abstract-expressionism-exhibition-catalogue-hardback>
- Smith, J. A. (2019). Keith Haring, Felix Gonzalez-Torres, Wolfgang Tillmans, and the AIDS epidemic: The use of visual art in a health humanities course. *Journal of Medical Humanities*, 40(2), 181-198.
- Smith, J. A. (Journaliste) Gonzalez-Torres, F. (Artiste) (1991). Keith Haring, Felix Gonzalez-Torres, Wolfgang Tillmans, and the AIDS epidemic: The use of visual art in a health humanities course. *Journal of Medical Humanities*, 40(2), 181-198. Repéré à [Keith Haring, Felix Gonzalez-Torres, Wolfgang Tillmans, and the AIDS Epidemic: The Use of Visual Art in a Health Humanities Course | SpringerLink](#)

- Talwar, S. (2016). Is there a need to redefine art therapy? *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 33(3), 116–118.
- Timm-Bottos, J. (2016). Beyond counselling and psychotherapy, there is a field: I'll meet you there. *Art Therapy*, 33(3), 160–162.
- Timm-Bottos, J. (2017). La pratique publique de l'art-thérapie : des espaces habitants partout en Amérique du Nord. *Canadian Art Therapy Association Journal*, 30 (2), 94-99.
- Union of Maine Visual Artists. (2018). Mother Tongue-Mary Bernstein [Image en ligne]. Repéré à maineartsjournal.com/mother-tongue-mary-bernstein/
- Vandenberghe, F. (2018). Afterthoughts on decorative philosophy: Postmodernism, poststructuralism, posthumanism (s). *Revue du MAUSS*, 51 (1), 27-45.
- Voznesenska, O. (2019). Media art therapy as a helping tool for the personality in the information age. *European Journal of Interdisciplinary Studies*, 11(1), 46-58.
- Warhol, A. (1962). Marilyn Diptych [Image en ligne]. Repéré à <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t0309>
- Weinland, M. (2010). Art-thérapie et art contemporain : quelques points de rencontre. Dans J. Hamel et J. Labrèche (dir.), *Découvrir l'art-thérapie des mots sur les maux, des couleurs sur les douleurs* (p. 236-246). Paris, France : Larousse.
- Whitaker, P. (2012). The art therapy assemblage. Dans H. Burt (dir.), *Art therapy and Postmodernism. Creative healing through a prism* (p. 344-366). Londres, Angleterre : Jessica Kingsley Publishers.