

LE PERFORMATIF EN ART-THÉRAPIE : UNE RECHERCHE THÉORIQUE

KARINE BOUCHARD

Un travail de recherche

présenté au

Département des thérapies par les arts

Comme exigence partielle au grade de

Maîtrise ès arts (Thérapies par les arts, option Art-Thérapie) Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

JUIN 2018

© KARINE BOUCHARD 2018

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Ce travail de recherche rédigé

Par : Karine Bouchard

Intitulé : Le performatif en art-thérapie : une recherche théorique

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Thérapies par les arts, option Art-Thérapie)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité tel qu'approuvé par le directeur de recherche.

Directrice de recherche :

Josée Leclerc, PhD, ATR-BC, ATPQ

Directrice du département :

Guyline Vaillancourt, PhD, MTA

15 juin 2018

SOMMAIRE

LE PERFORMATIF EN ART-THÉRAPIE : UNE RECHERCHE THÉORIQUE

KARINE BOUCHARD

Cette recherche théorique explore le potentiel thérapeutique du performatif, ce qui *a lieu* en engageant directement et consciemment le corps dans le geste créatif. La présente proposition met donc en relation plusieurs concepts propres aux pratiques en art performance ou art vivant, tels que la transdisciplinarité, l'esthétique relationnelle et la présence authentique, qui seront définis, puis situés dans le contexte de l'art-thérapie. Seront donc explorés les points de convergence permettant d'inclure conceptuellement le performatif dans le geste créatif en art-thérapie, de même que la performance transposée comme discipline art-thérapeutique. Ainsi, cette recherche vise à créer un espace de réflexion pour arrimer les pratiques corporelles en art visuel et en art-thérapie. Cette proposition entrevoit donc le geste créateur des participants, clients ou patients en art-thérapie comme s'actualisant lui-même en tant que médium à part entière, sans qu'il y ait nécessité de matérialisation par les arts plastiques. Ainsi sera examiné le performatif sous un angle art-thérapeutique, par la proposition de deux approches distinctes : l'approche communautaire et l'approche clinique. Quelques balises conceptuelles seront aussi explorées pour entrevoir les bénéfices de ces approches pour différentes clientèles.

Mots-clés : art-thérapie, processus créatif, expérience, art vivant, performatif, performance, esthétique relationnelle, *empowerment*, présence authentique, transdisciplinarité

REMERCIEMENTS

Des remerciements tout particuliers aux membres du corps professoral du département d'art-thérapie et plus précisément à Josée Leclerc, qui m'ont encouragée à emprunter la voie du performatif et à oser un chemin peu exploré en art-thérapie, tout en me ramenant constamment à l'esprit de démocratisation souhaité pour aborder ce sujet. Je tiens également à exprimer toute ma gratitude à Sylvie Tourangeau, pionnière en art performance au Canada, qui me soutient dans ma démarche et qui fut de bon conseil tout au long de mon processus depuis notre rencontre à *La Maison aux volets jaunes*, résidence consacrée au performatif. Finalement, je remercie chaque belle personne que j'ai eu la chance de connaître via le groupe *Jeunes et Impatients* : pour leur curiosité, leur audace et leur courage, qui m'ont profondément inspirée pendant mes trois années d'implication aux Impatients.

Table des matières

Lexique du performatif.....	7
Chapitre 1. Introduction	8
Chapitre 2. Recension des écrits	9
Le processus artistique en tant qu'expérience	10
La performatif et la performance	11
L'esthétique relationnelle	14
La présence authentique	16
Chapitre 3. Méthodologie.....	19
Cueillette de données.....	19
Analyse des données	20
Biais.....	20
Chapitre 4. Le performatif et l'art-thérapie : convergences théoriques	21
La transdisciplinarité et l'art-thérapie	22
Le performatif de l'art-thérapie	22
Le performatif vu par trois artistes et trois actions	23
Liens théoriques entre l'art-thérapie et le performatif.....	25
Chapitre 5. Le performatif en art-thérapie : convergences pratiques.....	28
Le témoin actif et bienveillant	29
Deux approches du performatif en art-thérapie	30
L'approche communautaire du performatif en art-thérapie	30
L'approche clinique du performatif en art-thérapie	31
Limites et contre-indications	33
Description d'actions performatives à connotation thérapeutique.....	34
Chapitre 6. Discussion.....	42
Éducation sur le performatif	42
Quelques défis.....	43
Chapitre 7. Conclusion.....	45
Références	48
Annexes	54
Annexe A.....	54
Annexe B	55
Annexe C	56
Annexe D.....	57

Annexe E	58
Annexe F.....	59
Annexe G.....	60
Annexe H.....	61
Annexe I	62
Annexe J	63

Lexique du performatif

Un bref lexique a d'abord été pensé afin de définir certains concepts dont il sera question dans la présente recherche. Le but de ce lexique est de créer un langage commun permettant de simplifier la tâche aux lecteurs, tout en démocratisant le contenu de la recherche. Il va sans dire que des définitions plus complètes pourront être consultées dans les sections titrées selon les concepts.

Performance : Aussi appelée *art vivant*, la performance est une discipline artistique qui prend forme dans le moment présent par une action éphémère. Parfois elle est documentée par la photographie ou la vidéo, parfois non. Parfois elle laisse des traces matérielles, parfois non. Parfois elle est présentée devant un public, parfois non.

Performatif : Le performatif est ce qui advient pendant la performance. C'est l'intention de l'individu qui crée, voire l'état dans lequel il se trouve pendant qu'il crée, dans le moment présent. Certains auteurs parlent du performatif comme étant le *moteur de la performance*.

Transdisciplinarité : La transdisciplinarité est un cadre conceptuel qui permet de penser les disciplines, qu'elles soient artistiques ou thérapeutiques, comme se situant au-delà de leurs propres cadres, comme s'articulant plutôt dans les rencontres et les dialogues entre, par et au-delà d'elles.

Esthétique relationnelle : L'esthétique relationnelle est une pratique artistique et art-thérapeutique qui met à l'avant-plan la rencontre humaine comme matière première de l'œuvre.

Présence authentique : La présence authentique est l'intention soutenue d'être pleinement authentique en entrant dans le performatif. Elle vise à accompagner le geste pour guider la prise de chaque décision ayant lieu dans chaque instant de la performance.

Chapitre 1. Introduction

Afin d'introduire le sujet du performatif, il importe d'abord de souligner les enjeux soulevés par l'herméneutique à l'égard du terme *performance*. Le mot *performance* peut certes aisément évoquer l'idée d'un spectacle théâtral, mais aussi, dans un autre ordre d'idée, des impératifs capitalistes selon lesquels nous sommes appelés à *performer* pour nous tailler une place dans la société. En effet, les sociétés néolibérales actuelles imposent des contraintes multiples afin de *rentabiliser notre existence*, et ce à des fins économiques. Nous sommes bombardés par cette idée de performer dans les diverses sphères de nos vies, que ce soit par la publicité ou par la pression grandissante dans les milieux de travail, la liberté individuelle prescrite nous mandatant d'une responsabilité de plus en plus importante quant au sort individuel de nos vies. Dans cette recherche, le terme *performatif* est à l'antipode de ces idées, même plutôt en réaction à celles-ci, un aspect qui sera développé ci-après.

Prenant en compte les diverses recherches qui considèrent la dimension kinesthésique de l'art-thérapie, à savoir la participation du corps dans le geste artistique comme étant bénéfique à plusieurs égards, la présente recherche entend étudier l'aspect performatif en art-thérapie et la façon avec laquelle celui-ci pourrait s'avérer un moteur thérapeutique pertinent.

Dans le contexte art-thérapeutique, je propose une question de recherche pouvant tendre vers une prise en compte du performatif : *Comment le performatif, ou art visuel vivant, pourrait-il être pensé afin d'introduire une nouvelle approche en art-thérapie?*

Les sous-questions suivantes en découlent : *Quels sont les liens entre l'action performative et l'art-thérapie? Comment l'art-thérapie peut-elle mettre de l'avant des pratiques performatives qui soient thérapeutiques?*

Ainsi, en se penchant sur le potentiel thérapeutique de la dimension performative en art-thérapie, ma proposition de recherche entend élargir les codes traditionnels de l'art-thérapie pour

mettre en perspective les concepts de présence authentique et d'esthétique relationnelle. L'étude approfondie de ces notions favorisera ainsi une compréhension d'un processus créatif considéré pour lui seul, par la présence d'un individu impliqué dans ce même processus créatif. Sous cet angle, la recherche théorique vient souligner l'aspect performatif sous-jacent au geste de créer, mais prend aussi en compte le performatif comme un médium en soi, au même titre que l'argile, la peinture ou le pastel, pour ne nommer que ces quelques exemples de médiums communément utilisés en art-thérapie.

En somme, la présente recherche entend démontrer comment les concepts de transdisciplinarité, d'esthétique relationnelle et de présence authentique, considérés en interrelation, pourraient mener à esquisser les formes que le performatif pourrait prendre dans un contexte art-thérapeutique. Cette recherche sur le performatif en art-thérapie pourrait ainsi favoriser la communication entre les professionnels, tant du milieu des thérapies par les arts que de l'art actuel, tout en se démarquant d'une conception traditionnelle de l'art-thérapie se pratiquant, par les arts plastiques, dans le studio ou dans le bureau. Ainsi, la présente recherche entend étudier l'aspect performatif en art-thérapie pour entrevoir comment celui-ci comporte une fonction thérapeutique et ainsi proposer quelques jalons pour une nouvelle approche en art-thérapie.

En résumé, cette recherche théorique vise à établir des liens entre les concepts qui définissent la performance, le performatif et l'art-thérapie, en prenant en considération les notions d'esthétique relationnelle et de présence authentique. Dans les chapitres qui suivront, j'entends donc établir des points de convergence entre ces différents concepts dans le but de proposer des pistes d'invention permettant d'imaginer les formes que pourrait prendre le performatif en art-thérapie. Cette recherche vise également à mettre en lumière la pertinence du performatif en art-thérapie, tout en faisant ressortir les indications, contre-indications et défis inhérents à une telle approche.

Chapitre 2. Recension des écrits

Cette recension des écrits a pour but d'explorer différentes sources littéraires et d'identifier les concepts susceptibles de fournir les bases théoriques d'une approche performative en art-thérapie. Comme indiqué précédemment, la présente recherche a pour objectif d'explorer une nouvelle approche prenant en considération le potentiel thérapeutique du performatif. Dans cette section seront d'abord définis le performatif, la performance, l'esthétique relationnelle et la présence authentique, notions sur lesquelles s'appuie cette recherche. Le survol de la littérature vise également à explorer certaines avenues performatives à connotation thérapeutique qui ont déjà été empruntées par des art-thérapeutes, par des intervenants en santé mentale ainsi que par des artistes en art visuel. Avant de définir les notions mentionnées ci-dessus, quelques précisions sur le processus artistique en tant qu'expérience s'imposent afin de mieux saisir la base expérientielle sur laquelle repose le performatif.

Le processus artistique en tant qu'expérience

Mentionnons d'abord que le processus de création artistique, par les gestes et les mouvements qui lui sont inhérents, n'a rien d'un processus intellectuel : il faut le vivre pour le comprendre, y plonger, y être absorbé; bref, il faut en faire l'expérience. Watts (1951) souligne ce fait du point de vue de la philosophie : « Pour connaître la réalité, vous ne pouvez pas vous tenir en dehors d'elle et la définir; vous devez entrer en elle, être elle et la ressentir » (p.128). En s'adressant plus particulièrement aux art-thérapeutes œuvrant dans le milieu de la recherche, Kapitan (2010) décrit une réalité similaire en faisant ressortir que les professionnels en art-thérapie utilisent fréquemment leurs propres démarches artistiques pour formuler leurs questions de recherche et clarifier leurs objectifs d'intervention (p. 7). Ainsi, l'art-thérapeute est particulièrement concerné par l'expérience, ce que confirme un aspect important de la définition même de sa pratique, à savoir un « engagement [du client] dans le processus thérapeutique en créant une œuvre » (Association des art-thérapeutes du Québec, 2015).

Qu'il s'agisse de Shaun McNiff (1992), de Path B. Allen (1992) ou d'Alexandra Duchastel (2008), des liens étroits ont été établis entre l'expérience, le processus artistique et le rituel créatif en art-thérapie, mais il reste que l'aspect performatif de l'art n'y est que très peu évoqué. Pourtant, non seulement renvoie-t-il à la nature éphémère et impromptue du processus artistique, mais certains auteurs vont plus loin en le concevant comme une véritable source de connaissance : « La performance, en quelque sorte, modifie la connaissance. Elle n'est pas simplement le moyen de communication; en la communiquant, elle marque. » (Richard, 2013, p. 22)

La performatif et la performance

Par *performatif*, j'entends le moteur par lequel la performance prend forme en engageant directement et intimement le corps : c'est ce qui *a lieu*. Plus précisément, le performatif incarne une attitude intrinsèque chez l'individu, le portant à entrer dans un mode d'exploration créative au cœur de chaque décision créative et de son exécution, dans le moment présent et dans la spontanéité expérientielle du geste. Le québécois Alain-Martin Richard (2013), performeur, commissaire et enseignant en performance, définit le performatif comme une « nécessité du vivant », insistant sur la qualité spontanée de ses manifestations qui adviennent en dehors de ce que nous imaginons, prévoyons et même proposons (p. 23).

Quant à la *performance*, je me réfère à elle en tant que discipline artistique pratiquée dans le milieu de l'art visuel, bien qu'elle soit de plus en plus pratiquée en théâtre. Influencé par le mouvement Dada, c'est le collectif d'artistes visuels *Fluxux* qui a marqué la naissance de la performance dans les années soixante, aux États-Unis, puis en Europe, s'étant donné pour mandat de réunir l'art et la vie (Manifeste Fluxux, 1963). Affirmant que tout est art, *Fluxux* soutient qu'il est peu intéressant de créer un « art beau » (Formis, 2006, p. 4), que le cœur de l'art réside dans la mise en œuvre d'un style de vie, d'un art qui s'*expérimente*, plus que d'un art en tant qu'aboutissement matériel ou esthétique. Je note au passage un lien tout particulier avec l'art-thérapie, où le résultat

esthétique n'est pas la visée de l'engagement thérapeutique. Pour sa part, Elisabeth Jappe (2013), enseignante, auteure et performeuse d'origine néerlandaise, offre cette définition de la performance dans l'ouvrage *Index du performatif* (2013) :

La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité; c'est à la fois une attitude visant la libéralisation des habitudes, des normes, des conditionnements et en même temps une déstabilisation visant une reformulation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience. (p. 21)

Bien que les écrits issus du domaine des thérapies par les arts qui prennent en compte la performance soient très rares, Whitaker (2007) semble s'être particulièrement penchée sur le potentiel thérapeutique de la performance, qu'elle conçoit comme existant entre la vie et le théâtre, dans ce qui tend à dissoudre la prédictibilité de la représentation (p.114). Whitaker précise aussi que la performance, de par sa nature d'*art vivant*, facilite l'interaction entre les individus pour inclure le spectateur au sein de son élaboration. Pour sa part, Kapitan (2010) met en lumière la dimension contestataire de la performance, qui aurait le pouvoir de laisser de nouvelles expériences de la réalité transformer cette même réalité (p.174).

Par ailleurs, la conception de la performance mise de l'avant dans la présente recherche se distingue de la performance théâtrale, ou encore du *playback* ou du *Developmental Transformations* (DvT), techniques inhérentes à la dramathérapie qui empruntent spécifiquement le jeu comme principal moteur de création et d'interventions thérapeutiques. Cette distinction me semble pertinente à apporter afin de camper mes assises, qui revêtent une signification différente de celles des dramathérapeutes quant au mot *performance*, ces professionnels ayant fréquemment recours à ce même terme pour parler de pratiques se rapprochant davantage du théâtre thérapeutique. Ainsi, la performance théâtrale s'ancre dans le jeu de rôle, tandis que la performance ici entendue sort de la représentation pour permettre à l'individu de n'incarner nul autre que l'individu qu'il est, dans le

moment présent et dans l'environnement réel dans lequel il se trouve. Sans toutefois prétendre à des réalités proprement distinctes, les zones disciplinaires ne sont pas toujours claires entre ce qui appartient au théâtre et ce qui appartient à la performance.

Richard (2014) a élaboré un tableau précis qui permet justement de rendre compte de cette distinction, qu'il nuance toutefois en parlant d'un continuum en fonction des propositions, certaines se situant à mi-chemin entre le théâtre et la performance par exemple. Dans ce tableau, nous voyons très clairement qu'avec la performance : le jeu théâtral laisse place au *non-jeu* performatif, le personnage théâtral laisse place à la personne immergée dans l'action performative, le temps fictif sous-entendu par le théâtre laisse place au temps réel du performatif (voir Annexe A). Cependant, il est important de comprendre ces distinctions comme dépassant les simples catégories liées aux disciplines artistiques. Justement, dans leurs écrits, Danan (2013) et Weingust (2014) parlent d'une mutation récente de la scène théâtrale, la performance y prenant de plus en plus de place compte tenu de l'importance accrue accordée au moment présent dans le théâtre actuel. Donc, nous observons ici une dichotomie dans le discours de différents auteurs, le tableau de Richard (2014) nous guidant vers une compréhension binaire permettant de distinguer les outils théâtraux plus classiques des outils faisant partie de l'apanage de la performance.

Toutefois, considérant les diverses formes expérimentales que prend le performatif, il est possible de concevoir comment tenter d'attribuer une définition précise à une discipline comportant en elle-même une grande part de recherche s'avère une quête paradoxale. En ce sens, Richard (2014) définit la performance comme un *dialogue agi*. Cette idée de dialogue agi renvoie donc au performatif, entrevu par certains auteurs comme un véhicule, ou encore une substance, capable d'opérer de puissantes transformations pour faire de nous des agents de changement : « On dit donc du performatif qu'il s'agit dans les dispositifs : une incitation à déployer une quincaillerie en fonction

des processus limitatifs imposés par diverses contraintes plus ou moins institutionnelles. » (Bérubé, Tourangeau & Stanton, 2013, p. 23)

En guise d'exemples de performances, pensons aux propositions de Joseph Beuys ou de Marina Abramovic, artistes déstabilisant le spectateur par des expériences repoussant les repères habituels. Ainsi, avec la performance d'une durée de trois heures, intitulée *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* (1965), Joseph Beuys ose un geste tout à la fois poétique et critique. Souhaitant sensibiliser à l'inaccessibilité du monde de l'art, il se présente dans une institution muséale, le visage recouvert d'or et de miel, chuchotant des mots inaudibles à l'oreille d'un lièvre mort qu'il tient dans ses bras. Les frontières entre l'art et la vie sont aussi directement remises en cause par les performances de Marina Abramovic, notamment dans son œuvre *En présence de l'artiste* (2012). Assise en silence pendant la durée totale d'une exposition, elle fait face aux visiteurs avec qui elle maintient un contact visuel, ce qui fait en quelque sorte écho à l'espace thérapeutique lorsque nous pensons au rôle de contenant propre au thérapeute. Pour sa part, l'artiste visuelle Jessica MacCormack (2012) crée, porte et offre à des passants, au hasard d'une marche improvisée dans la ville, des t-shirts portant l'inscription : « *J'ai un problème de santé mentale avec l'oppression et la stigmatisation* ». En s'appuyant sur ces exemples, nous comprenons que les gestes délibérément provocateurs de l'artiste performeur exercent fréquemment des fonctions sociales, politiques, voire thérapeutiques à certains égards. Par ces quelques exemples de performances, nous comprenons aussi que toute action, même la plus inusitée, est accueillie inconditionnellement dans le contexte du performatif.

L'esthétique relationnelle

Compte tenu des liens qu'elle présente avec la performance, il est pertinent de se pencher sur la notion d'esthétique relationnelle, autant un ensemble de pratiques artistiques (Bourriaud, 2002) qu'une récente approche en art-thérapie (Hyland Moon, 2016) qui ne prend pas en compte les résultats

matériels d'une œuvre, mais bien les rencontres humaines qui la composent. Bourriaud (2002), instigateur de l'esthétique relationnelle, définit son orientation comme prenant d'abord en considération le spectre des interactions humaines inscrites dans un contexte social plus que l'indépendance d'une symbolique personnelle dans un espace privé (p. 14). Ainsi, l'œuvre issue de la performance, tout comme de l'esthétique relationnelle, impose une lecture qui n'est pas de l'ordre de la représentation ou de la traduction symbolique, mais bien de l'expérience en soi.

Établissant des points de convergence avec l'art-thérapie, Hyland Moon (2016) conçoit l'esthétique relationnelle comme une approche thérapeutique en tant que telle : « Social practices in art, which intersects with aspects of art therapy practice, is characterized by an emphasis on collaboration, participation, and process. » (p. 53) Un lien est à établir avec la notion d'*empowerment*, une valeur du travail social que Ninacs (2008) définit comme un processus d'appropriation de pouvoir par une personne ou par un groupe d'individus (p. 17). Mettant de l'avant les actions sociales menées par les arts, l'esthétique relationnelle pourrait donc être considérée comme un véhicule d'*empowerment*, et ce, en favorisant davantage de liens sociaux dans la communauté.

Ainsi, dans ce contexte, l'espace public devient parfois un lieu propice de prise de parole, comme l'illustre Folie/Culture, un OBNL ayant pour mandat de poser des actions artistiques en favorisant un travail d'information, de sensibilisation et de promotion en santé mentale (Folie/Culture, 2008). *Manifestation pour le droit au Bonheur* (2003) et *L'événement DSM V+* (2008) sont des propositions contextuelles éphémères portées par un discours politique qui impliquent des artistes et des intervenants ainsi que des individus ayant un diagnostic en santé mentale. Proposer une *dose de bonheur* le temps d'une manifestation, tout en dénonçant le caractère réducteur de la classification des troubles mentaux, incarne une action performative valorisant l'*empowerment* (En collaboration, 2008, p. 98-102). Cela nous renvoie à Whitaker (2007) lorsqu'elle parle du performatif comme d'une occasion d'expression libre se voulant un remède contre la répression, tant sur le plan collectif

qu'individuel, et ce, dans une réalité à la fois étrange et familière (p. 90). Ainsi, le performatif nous amène dans cet espace à la fois *étrange et familier*, car il opère une relation entre le quotidien tel que nous le concevons et les propositions performatives y survenant, nous appelant à être surpris, touchés, étonnés. Par exemple, nous sommes habitués à voir des personnes occuper la rue pour manifester leur désaccord face à certaines politiques gouvernementales, ce qui semble incarner un espace familier, mais qu'en est-il lorsqu'une masse d'individus manifestent pour leur droit au bonheur? Cela nous semble un geste étrange, plutôt inhabituel; cela crée des réflexions, des échanges, des discussions et, donc, un lien social. Nous sommes alors dans cet espace étranger qui permet de penser des dialogues de par cette immersion dans l'expérience performative elle-même, qui prend source dans le réel.

La présence authentique

La présence authentique, notion directement liée au performatif, sera d'abord définie dans le contexte de son appartenance à la performance en arts visuels; il s'agira ensuite de lier la présence authentique en performance au mouvement authentique propre à la danse-thérapie, pour finalement l'associer au contexte thérapeutique.

Dans les milieux où le performatif est nommé et encouragé, la notion de *présence authentique*, issue de la littérature sur la performance, se définit par « une recherche du *moi authentique* et sa volonté de ne laisser derrière lui aucun objet tangible » (Araya, 2005). En d'autres termes, la présence authentique semble aussi liée au performatif en ce sens qu'elle en constitue l'intention de base, celle-ci étant de rester en contact avec la partie de soi désirant se réaliser en toute authenticité, dans chaque moment qui passe, dans chaque geste. Pour sa part, Sylvie Tourangeau (2014), une des pionnières de la performance au Canada, émet le constat suivant au sujet de la présence authentique, laquelle encourage l'empathie, qui est selon elle inhérente au performatif : « Nous *sommes enseignés* par ce *quelque chose de plus large*, qu'il est impossible de circonscrire. Dans un groupe, chacun endosse une attitude empathique afin de renvoyer à l'autre les particularités et les effets des décisions qu'il a

prises sur le vif. » (p. 52)

Ainsi, le performatif encourage la présence authentique comme piste d'intention chez l'individu en action et l'incite à rester attentif à ce qui *est*, dans le moment présent, dans l'environnement et dans son corps, considérant que la consistance même de ce corps est son inconsistance : « The body's consistency is in essence inconsistency. » (Weiss, 1999, p.105)

Se distinguant du concept de présence authentique, le mouvement authentique, pratiqué en danse-thérapie, concerne précisément l'expression corporelle d'un client, le thérapeute jouant le rôle de facilitateur et d'accompagnateur explorant la santé physique et psychologique de l'individu en mouvement (Meehan, 2015, p. 316). Toutefois, par le mouvement authentique, comme par la présence authentique mise de l'avant par le performatif, les références personnelles de l'individu (modèles internes, préférences, symboles, etc.) véhiculent l'expression singulière de son authenticité. Ainsi, bien que le performatif ne prétende pas explorer la santé physique et psychologique du client, il rejoint en partie le mouvement authentique compte tenu de ses objectifs de corporalité consciente et authentique, corporalité inscrite dans le moment présent et aussi dans le fait d'être vu par un témoin extérieur (danse-thérapeute, autres membres d'un groupe thérapeutique ou témoins de la performance). Une synchronie se produit alors, l'individu plongé dans le mouvement authentique étant, sous le regard de témoins et de lui-même, instigateur et témoin de ses propres actions (Goldhahn, 2015, p. 273). Par le mouvement authentique, la présence du témoin, inhérente à sa pratique, est considérée comme thérapeutique lorsque le regard de ce témoin est empreint d'un accueil inconditionnel pour l'individu qui bouge dans l'espace.

Selon les auteurs traitant du mouvement authentique, c'est justement la présence du témoin qui permettrait de restaurer certains liens entre l'expérience du corps et le cerveau, liens qui sont parfois rompus lorsqu'il y a un trauma dans le passé d'un individu. Ainsi, Schore (2012) indique que de nouvelles voies neuronales peuvent se former en présence d'un témoin qui porte sur l'autre un regard

empreint de compassion; c'est le phénomène des neurones miroirs, qui facilitent une régulation de cerveau droit à cerveau droit entre le thérapeute et son client, opérant une synchronie grâce à laquelle le client devient peu à peu en mesure de « s'accueillir » de façon authentique. Cela engendrerait, chez l'individu, une capacité à intégrer son propre modèle interne de témoin, à s'autoréguler plus aisément et à tolérer un spectre plus large d'affects (Schore & Seiff, 2015). En outre, en donnant une voix au corps par le mouvement authentique, le Moi serait mis au service de la psyché vers un processus d'individuation. L'émergence d'un nouveau sens en serait facilitée, favorisant du coup un accroissement de l'empathie et de la créativité chez l'individu trouvant un lieu où il est possible pour lui d'exister tel qu'il est, dans un environnement créatif à son image (Bacon, 2012, p.125). En somme, considérant les zones communes entre le mouvement authentique et la présence authentique, notamment par la fonction du témoin, il est possible d'entrevoir le potentiel thérapeutique du performatif.

Chapitre 3. Méthodologie

Une recherche théorique s'avère indiquée pour explorer la question du performatif en art-thérapie, d'autant, tel que mentionné au précédent chapitre, que le sujet semble très peu exploré dans la littérature. Il devient alors pertinent d'emprunter une méthodologie qui permette d'approfondir différents concepts, tout en établissant des liens précis entre ceux-ci. La cueillette de données comprend donc une immersion théorique effectuée à partir d'ouvrages et d'articles scientifiques, ainsi qu'une immersion pratique lors de conférences, de soirées de performance, de festivals et d'échanges avec des pairs du domaine de l'art-thérapie et de l'art actuel. J'analyserai donc les données existantes au sujet du performatif, tout en créant de nouvelles données afin de proposer une conception théorique originale du performatif en art-thérapie.

Cueillette de données

J'entends d'abord effectuer une collecte de données sur des notions globales, telles la performance et l'art-thérapie. Ensuite, je circonscrirai des concepts sous-jacents au processus créatif, ce dernier me permettant d'établir un pont entre les notions de performance et l'art-thérapie. Puis, en me penchant sur la nature même du processus créatif, des données plus précises seront recensées dans le but de produire une analyse qualitative mettant à l'avant-plan une méthode tantôt déductive, tantôt inductive. Pour ce faire, la collecte de données sera effectuée au moyen d'une revue de littérature étoffée, puisée dans des bases de données de recherche universitaires, venant appuyer la définition des concepts identifiés et l'exploration des liens à établir entre eux. Je me référerai aussi au savoir d'art-thérapeutes, de psychologues, de performeurs, et autres professionnels ayant une notoriété dans leurs milieux respectifs, en procédant à une recension exhaustive de leurs écrits.

Par ailleurs, par souci d'inclusion, la collecte de données inclura également la voix d'artistes étant plus en marge pour venir enrichir la recherche par différents points de vue. Une perspective plus large est fort probablement en corrélation avec une meilleure vision de la réalité, dépassant la simple

hiérarchie de la connaissance. Ainsi, j'utiliserai des exemples de pratiques d'artistes performeurs connus et moins connus, voire issus de contextes où l'art indiscipliné est encouragé.

Analyse des données

Les données obtenues seront ensuite analysées de manière systématique, d'abord classées par thèmes, selon leur appartenance à l'art-thérapie ou à la performance, puis dirigées vers des sous-groupes, selon les concepts émergeant dans les textes étudiés. Pour ce faire, la méthode d'analyse thématique développée par Braun et Clarke (2006) sera employée afin de regrouper les concepts par thèmes. Par cette méthode, il sera plus aisé de repérer la provenance des données, leurs disciplines d'appartenance, mais aussi d'identifier si certains concepts doivent être enrichis de références supplémentaires. En outre, la pertinence des sources sera commentée de façon personnelle dans un document prévu à cet effet, me permettant de m'y référer au besoin. En parallèle, certaines observations « terrain » seront collectées lors d'événements de performance et de conférences, puis analysées. Toutefois, seules les publications associées à ces événements seront considérées dans le cadre de la présente recherche, bien que les dialogues avec les différents intervenants, artistes et commissaires enrichiront aussi ma compréhension des notions à l'étude. S'ajoute à cela qu'aucun logiciel ne sera utilisé pour coder les données, celles-ci étant plutôt organisées en thèmes clairement identifiés.

En fin de recherche, le lecteur pourra prendre connaissance de différents exemples d'interventions qui démontrent comment la voie du performatif pourrait être empruntée en art-thérapie. Dans cette section seront recensées des performances réalisées dans le cadre de ma formation à la maîtrise en art-thérapie, celles-ci étant documentées au moyen de photographies et commentées.

Biais

Pour conclure cette section, l'identification de mes biais s'avère important afin d'assurer la validité et la fiabilité des données recueillies. Ainsi, la part subjective de mon identité en tant que chercheuse doit être nommée et reconnue d'emblée, n'étant en rien neutre face au sujet. Plus précisément, mon appartenance culturelle en tant que femme blanche ainsi que mes expériences professionnelles et artistiques influencent mes choix quant aux sources et aux données retenues pour la présente recherche ainsi qu'aux liens que j'établis entre celles-ci. Kapitan (2010) note : « Qualitative research allows for subjectivity but also strive to identify the bias of the researcher and its effect. » (p. 16) Aussi je reconnais que tant mon identité que ma vision et mes idéaux personnels, en tant que performeuse, travailleuse sociale et art-thérapeute en formation, rendent compte d'une sélection de données ne pouvant prétendre à quelque forme d'objectivité, mais cherchant toutefois une validité explicitée dans l'ouvrage de Kapitan (2010), où la conscience face à ces enjeux est particulièrement soulignée (p.19). Par ailleurs, je suis consciente de mes privilèges en tant qu'étudiante au cycle supérieur et des contradictions possibles entre mon propos sur la démocratisation du savoir et le langage que j'utilise dans le contexte de ce travail académique. Dans ce sens, un document plus accessible s'adressant par exemple aux personnes qui reçoivent des services en art-thérapie, pourra voir le jour à la suite à cette première tentative théorique et universitaire.

Chapitre 4. Le performatif et l'art-thérapie : convergences théoriques

Ce chapitre théorique est divisé en quatre sections qui marquent une progression pour tisser davantage de liens conceptuels entre l'art-thérapie et le performatif : la transdisciplinarité et l'art-thérapie, le performatif de l'art-thérapie, le performatif vu par trois artistes et trois actions, et les liens théoriques entre l'art-thérapie et le performatif. Ainsi, des convergences seront mises en évidence entre chacun des concepts étudiés dans la recension des écrits afin de mieux cerner la place que pourrait occuper le performatif en art-thérapie. Les spécificités du performatif en art ainsi que celles

du performatif de l'art-thérapie seront définies et des exemples de performances par lesquelles la nature du performatif laissera entrevoir son potentiel thérapeutique seront fournis. Des définitions théoriques viendront appuyer les liens conceptuels entre l'art-thérapie et le performatif tout au long de ce chapitre.

La transdisciplinarité et l'art-thérapie

En premier lieu, il est pertinent de s'attarder sur le cadre conceptuel de la transdisciplinarité afin de mieux comprendre la trame de fond sur laquelle opère le dialogue entre les concepts d'esthétique relationnelle et de présence authentique. Initialement, le mot *transdisciplinarité* fût inventé par le psychologue Jean Piaget en 1970, alors qu'il participait au colloque international *L'interdisciplinarité : problèmes d'enseignement et de recherche dans les universités*, organisé par l'OCDE. Le but de la transdisciplinarité n'est pas de circonscrire une discipline spécifique qui prédominerait sur d'autres disciplines, mais d'établir un dialogue, comme le résume ici Nicholescu (1996) :

La transdisciplinarité concerne, comme le préfixe "trans" l'indique, ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline. Sa finalité est la compréhension du monde présent, dont un des impératifs est l'unité de la connaissance. (p.27)

Pour sa part, Jean-Pierre Klein (2012), définissant l'art-thérapie comme une profession hybride, va jusqu'à parler d'elle comme *synchrétisme*, pointant sa faculté de faire interagir deux disciplines qui, de prime abord, n'ont aucun lien entre elles : l'art et la thérapie. En se penchant sur cette différence notoire entre ces deux disciplines, quelle avenue reste-t-il autre que de considérer non pas de simples zones communes, mais ce qui passe par, au travers et au-delà d'elles? En ce sens, je soutiens que l'art-thérapie est une discipline qui, de par sa nature même, s'inscrit dans la transdisciplinarité.

Le performatif de l'art-thérapie

Par *performatif de l'art-thérapie*, j'entends le performatif faisant déjà partie du geste de création dans un contexte art-thérapeutique. Dans la définition de sa pratique, l'art-thérapie met de l'avant un espace de dialogue entre l'art et la thérapie. Dans un même ordre d'idées, il est possible d'induire que le performatif ne crée pas un savoir linéaire, mais qu'il engage plutôt plusieurs disciplines et niveaux de réalités à la fois, comme il en était question dans la recension des écrits. De par son caractère transdisciplinaire, l'art-thérapie déplace l'art des lieux conventionnés qui lui sont associés, c'est-à-dire l'espace de la galerie ou du musée, vers des espaces thérapeutiques comme le bureau ou le studio.

D'une manière similaire, le performatif tend à sortir l'art de son cadre habituel, l'amenant à quitter la galerie ou le musée pour habiter la rue, la forêt, les centres commerciaux, l'espace intime, etc. (Richard, 2014, p. 87). Ainsi, en osant cet éloignement des lieux conventionnés, l'art-thérapie et le performatif permettent des rencontres ou, pour reprendre l'expression de Richard, des *dialogues agis* à plusieurs niveaux. Un espace de réflexion est ainsi créé, permettant de remettre en question certaines normes sociétales, incluant les chasses gardées disciplinaires. Par exemple, il peut encore sembler atypique pour le corps médical de voir un art-thérapeute entrer avec du matériel artistique dans la chambre d'hôpital d'un patient, de la même manière qu'il peut sembler atypique de voir un individu couché dans un lit sur le trottoir; la référence ici est au travail d'Hélène Lefebvre (2009), *La pie voleuse*. C'est précisément en se permettant de revoir certains codes formels et informels que nous nous engageons dans la voie de la créativité, en offrant davantage de possibles pour répondre à des nécessités, à des besoins humains et sociétaux.

Le performatif vu par trois artistes et trois actions

Pour poursuivre avec quelques exemples de pratiques performatives à connotation thérapeutique, cette sous-section théorique viendra mettre en perspective quelques actions déjà empruntées par certains artistes pour ainsi permettre de mieux concevoir la description de son

application pratique qui suivra.

En pensant le lien entre l'esthétique relationnelle et la présence authentique, il est intéressant de se pencher sur la démarche de Victoria Stanton, artiste montréalaise et enseignante en performance. Par ses nombreuses propositions de marches méditatives de groupe, Stanton met en branle des actions au hasard des situations amenées le temps d'une balade. Ainsi, les individus du groupe initient des gestes qui sont imités par les autres, par exemple prendre le temps d'écouter le vent dans les feuilles, de s'immobiliser devant un immeuble ou d'observer les fourmis en silence. Cet effet de groupe, orchestré par la présence authentique, procure fort probablement aux participants le sentiment de faire partie de quelque chose de plus grand qu'eux et de partager un moment poétique les sortant du quotidien, encourageant le dialogue entre les individus du groupe, mais aussi avec l'environnement extérieur. Par ce premier exemple, ce sont donc les liens humains qui priment sur le rendu esthétique de l'œuvre. L'œuvre devient bien vivante et malléable, le propre de l'esthétique relationnelle définie par Bourriaud (2002).

En guise de second exemple, je me réfère à Diane Borsato, artiste montréalaise, et plus précisément à son projet *Embroidery bandit* (2000-2003). Cette proposition, prenant forme par différentes manœuvres dans les cabines d'essayage de grands magasins, s'incarnait par le geste performatif de broder en secret des fleurs sur des vêtements neufs, à des endroits discrets comme à l'intérieur des poches, et de remettre les vêtements sur l'étalage par la suite. Ces traces d'une action d'infiltration venaient mettre en lumière le contraste entre les vêtements manufacturés et la broderie, si pacifique soit-elle, s'offrant ici comme geste politique : « Cette intervention invisible peut ne jamais être aperçue, peut troubler, peut être reçue comme un petit cadeau, une invitation à la communication, un mystère, ou une épiphanie. » (Loubier, 2002, p. 12) Avec Borsato, nous avons donc un exemple de performatif qui offre une possibilité de rencontre, bien que discrète. Nous comprenons donc que l'esthétique relationnelle peut prendre vie dans le secret, sans spectateur direct, tout comme le

performatif. Par ailleurs, comme cette action fût répétée et quelque peu préméditée, nous comprenons également que le performatif peut être orchestré par certaines lignes directrices et n'est pas qu'une improvisation en mouvement, quoique l'imprévu y est accueilli puisqu'il se présente à tous coups.

En guise de troisième exemple, plus cathartique, je pense à la chorégraphe et danseuse Anna Halprin et à sa performance *Dancing my cancer* (1975), lors de laquelle elle a fait une série de hurlements et de mouvements saccadés devant ses propres radiographies, à l'hôpital où elle était soignée pour un cancer. Dans le cadre de cette performance éphémère, la vidéo a été empruntée à des fins de documentation, vidéo par laquelle nous entendons, voyons, ressentons la souffrance de Halprin, qui avait préalablement décidé d'immortaliser le moment pour ces raisons : « surprendre et, par-là, contenir, l'ennemi insaisissable qui s'agitait en elle. Pour en pixelliser les traits et en juguler l'offensive lancinante » (Palumbo, 2015). Ainsi, par ce dernier exemple, nous comprenons la portée cathartique que peut avoir le performatif et comment il peut être vu par certains artistes comme étant autoguérisseur. Nous constatons également qu'une documentation peut être souhaitée ou non par celui ou celle qui s'engage dans le performatif, mais que la documentation n'est pas l'œuvre en soi.

Liens théoriques entre l'art-thérapie et le performatif

Par ces trois exemples, il est possible de constater que le performatif donne vie à des actions créatives qui s'inscrivent dans le monde réel, venant possiblement altérer la perception de ce même monde chez le performeur et les témoins de la performance. Bien que ces pratiques ne soient pas spécifiquement ou intentionnellement orientées vers le mieux-être, plusieurs effets bénéfiques, qu'ils soient méditatifs, politiques, symboliques, voire cathartiques, peuvent être attribués au performatif.

Justement, dans les écrits de Tourangeau (2017), certaines convergences sont mises en relief entre ses écrits sur la présence authentique issue du performatif et des notions psychologiques telles que l'attention flottante (Freud) ou le regard positif inconditionnel du témoin (Rogers) (TouVA, 2017,

p.159). Ainsi, lorsqu'un individu est immergé dans le performatif, sa pensée devient quelque peu latérale, flottante. Comme il ne sait pas quel geste sera posé dans l'instant suivant, il reste à l'affût de l'ambiance de la pièce, des bruits environnants, du mouvement des personnes présentes. Il en est de même pour le témoin, qui est encouragé à rester actif et bienveillant par un regard positif inconditionnel, qu'il s'agisse de clients témoins et/ou de l'art-thérapeute. Cet aspect sera repris et approfondi dans la partie pratique, une sous-section y étant consacrée.

En somme, si la présence authentique et le témoin sont considérés comme faisant partie intégrante du performatif, ils peuvent donc être considérés comme étant la matière même de l'œuvre, dans ses aspects à la fois matériels (notamment par le corps) et immatériels (notamment par l'intention créative). En d'autres mots, depuis Duchamp (je fais ici référence à son œuvre *Fontaine*, 1917), nous savons que l'art visuel peut très bien être immatériel et n'exister que par sa signification symbolique, au-delà de ce qui est présenté à la vue par un objet matériel. Ce constat transposé en art-thérapie, nous sortons donc d'une conception de la représentation. Le client n'est plus le porte-parole de son œuvre, mais prend la parole par elle, de façon symbiotique, de par son élaboration immédiate et spontanée dans le moment présent.

Ainsi, par une écoute de son corps, de ses intentions, de ses mouvements, l'individu qui emprunte la voie du performatif en vient à littéralement faire partie inhérente de son l'œuvre. Par cette considération, non seulement il est possible de sortir de la représentation, mais il est envisageable de tendre vers une acceptation inconditionnelle de l'œuvre, et donc éventuellement de soi, en osant l'acceptation de ce qui survient dans le moment. C'est dans ce même esprit d'immersion dans la créativité qu'Aubourg (2003) parle des écrits de Winnicott en faisant la distinction entre la vie créative et la création artistique, soulignant que « vivre créativement est profondément lié au sentiment que l'on est vivant et soi-même » (p. 28). Il précise qu'il est possible de regarder les éléments composant la vie quotidienne (comme un arbre, par opposition à un tableau) d'une manière

créative. Cette manière de concevoir l'art dans la vie de tous les jours place justement l'individu au cœur d'une démarche performative étant susceptible de transformer ses perceptions du monde. Ainsi, le geste spontané, réalisé d'une manière personnelle, encourage le *vrai-soi* à s'exprimer (Winnicott, 1978), puisqu'il n'y aurait pas de créativité sans lui. En résumé, l'acceptation inconditionnelle d'une œuvre dont nous faisons partie pourrait probablement, de façon inhérente, encourager une acceptation inconditionnelle de son authenticité.

Ces quelques exemples et liens théoriques permettent de comprendre que le performatif est inclusif vis-à-vis les populations plus marginalisées de par sa nature qui autorise des actions saugrenues, voire disjonctées, des gestes qui posent des questions, des attitudes qui remettent en cause le monde tel que nous le percevons, dans un rapport intersubjectif. De plus, le performatif, de par la présence authentique qu'il met de l'avant, encourage les individus à laisser immerger des gestes spontanés en développant une démarche authentique. Les diverses formes du performatif pouvant surgir sont ainsi fréquemment empreintes d'une dose de folie : folie nécessaire à tous, folie nécessaire à la créativité, comme le disait si bien Michel Foucault (1960). C'est possiblement en acceptant cette dose de folie en soi, en ne la réprimant pas, en l'écoutant, en la vivant, que nous devenons plus entiers.

Comme indiqué précédemment dans la recension des écrits, les concepts tels l'esthétique relationnelle et la présence authentique jouent un rôle en art-thérapie de par leurs visées quant au mieux-être d'une personne, d'un groupe ou même d'une société. Il s'agit donc de mieux cibler le potentiel thérapeutique du performatif, tant par une approche clinique de l'art-thérapie que par celle d'un art « fait du bien » ou de l'art en tant que thérapie. Les quelques exemples mentionnés ci-dessus mettent en évidence les pouvoirs méditatifs, symboliques, politiques et cathartiques propres au performatif qui permettent certes de briser des tabous sociétaux quant aux normes formelles et informelles, de s'exprimer librement par le corps et d'oser des gestes dans un environnement s'ancrant

davantage dans le quotidien de l'individu que le studio ou la galerie. Ainsi, le performatif a un impact direct sur la vie de l'individu et des témoins. La question reste donc de savoir comment, dans un cadre art-thérapeutique, le performatif pourrait être utilisé comme un médium connu et utilisé en toute connaissance de cause par le client et de ce qui pourrait advenir chez nos clients comme bénéfices, réactions, effets thérapeutiques, etc.

Chapitre 5. Le performatif en art-thérapie : convergences pratiques

Dans ce chapitre, nous passons des liens théoriques entre le thérapeutique *et* le performatif pour aborder une dimension plus pratique du performatif *en* art-thérapie. Pour ce faire, deux approches de l'art-thérapie par le performatif seront proposées : l'approche communautaire et l'approche clinique. Il s'agira de considérer certaines mises en application, en art-thérapie, des concepts définis au chapitre 3. Un aperçu des clientèles cibles, ainsi que des limites et des contre-indications du performatif en art-thérapie sera ensuite présenté. Enfin, des interventions performatives seront décrites, ces actions présentant un potentiel thérapeutique pour certaines clientèles suivies en art-thérapie. Tel qu'énoncé dans les chapitres précédents, la présente recherche est d'abord théorique, et n'est pas une recherche-intervention. Il s'agira donc de proposer ici des réflexions s'appuyant sur la théorie et mon parcours académique plutôt que de développer une forme d'intervention précise. Rappelons, tel que défini au chapitre 4, que le performatif n'est pas un médium précisément circonscriptible à une discipline, mais qu'il s'inscrit au-delà des formes de par une attitude d'expérimentation et dans un esprit transdisciplinaire. Toutefois, les expérimentiels qui seront décrits dans le présent chapitre ont été retenus pour leur aspect performatif. Ils permettent une présence consciente au corps dans un rapport d'immédiateté et d'expérimentation. Ces tentatives performatives ont majoritairement été réalisées pendant mon passage à la maîtrise en art-thérapie et avaient été conçues pour tenir compte de ce contexte, sans perdre de vue l'objectif de mieux-être pour nos diverses populations en art-thérapie.

Le témoin actif et bienveillant

Toutes approches confondues, ce qui est *vu* est le geste par lequel passe le performatif. Celui qui voit est donc le *témoin actif et bienveillant*, qu'il s'agisse de considérer ici le rôle de l'art-thérapeute, comme précédemment exposé, ou bien de celui d'un participant d'un groupe en art-thérapie.

Parallèlement, l'art-thérapeute continue à jouer un rôle de *contenant*, toujours en concordance avec son exercice professionnel, ce qui a entre autres pour but de permettre au client de se sentir en sécurité pour explorer sa propre créativité en sa présence. En effet, dans tout contexte thérapeutique, l'art-thérapeute doit établir un climat de respect, d'accueil inconditionnel et de bienveillance de manière à permettre à la relation thérapeutique de s'établir. En tant que témoin actif et bienveillant, il est ainsi invité à être présent de façon active, que ce soit intérieurement, par son niveau de présence, ou même en participant directement à l'action performative lorsque pertinent. Or, dans le contexte d'une thérapie de groupe, chaque membre qui le compose est aussi un témoin actif et bienveillant des autres au même titre que l'art-thérapeute. En ayant pour objectif la présence authentique, et en la nommant clairement comme motivation à prendre part à l'action, il semble donc qu'une grande liberté soit donnée à chaque individu d'un groupe prenant part à des activités de type performatives. Chacun est alors encouragé à faire confiance à son ressenti et à l'exprimer de façon spontanée.

De plus, si l'un des témoins, art-thérapeute ou client, éprouve un malaise ou se sent activement interpellé par et dans l'action de l'autre, il est invité à nommer ses limites ou à suivre cet élan, ce que Tourangeau (2017) nomme un « *impératif* ». Pour l'art-thérapeute, il s'agirait simplement d'expliquer d'abord cette notion aux participants et de demander fréquemment aux participants : « Est-ce que quelqu'un a un impératif à verbaliser? » Ainsi, un impératif peut être un mot, une phrase, une réflexion qui jaillit et qui peut être nommé dans le *ici maintenant*, sans obligation, mais en laissant plutôt la parole ou le geste émerger si le besoin se fait sentir. Ce cadre valorise donc une intention de spontanéité, de transparence, chez les individus immergés dans le performatif, les amenant à

considérer la structure du groupe ou de la dyade art-thérapeute et client comme un tout reproduisant le performatif dans sa forme tout en instaurant une structure sécuritaire. Dans le cas où le client désire une trace vidéo du performatif, il pourra également être possible d'utiliser la caméra comme témoin et de visionner la séquence en présence de l'art-thérapeute par la suite, possiblement à la manière d'une rétroaction vidéo.

Deux approches du performatif en art-thérapie

En pensant le performatif en art-thérapie, plusieurs approches seraient à considérer; j'en dégagerai deux. La première est celle de l'art-thérapie communautaire, passant majoritairement par l'esthétique relationnelle et l'intervention de groupe et pouvant se définir selon le modèle de l'art en tant que thérapie (*art as therapy*). Selon cette approche, quelques lignes directrices sont émises par l'art-thérapeute ou un membre du groupe pour créer différentes propositions performatives, le groupe et l'art-thérapeute incarnant les témoins. Nous verrons des exemples concrets un peu plus loin dans ce même chapitre mais, il est pertinent de d'abord clarifier les approches d'une manière plus philosophique. Des liens pourront se faire ultérieurement en fin de chapitre entre théorie et pratique. La seconde approche est celle de l'art-thérapie clinique. Dans ce contexte, un client pourrait identifier, nommer et expérimenter les actions performatives qu'il souhaite réaliser à des fins thérapeutiques, en concordance avec son plan d'intervention et accompagné par l'art-thérapeute comme témoin.

L'approche communautaire du performatif en art-thérapie

Comme il en a été précédemment question, les actions performatives prennent forme dans divers lieux, souvent publics. En observant les pratiques art-thérapeutiques qui s'inscrivent dans la lignée de l'esthétique relationnelle, il est possible de constater que la présence en elle-même des individus impliqués dans une démarche de rencontre incarne l'œuvre en soi. En d'autres mots, en déplaçant l'attention du produit fini qu'est l'œuvre, qu'elle soit matérielle ou immatérielle, et en

observant plutôt les rencontres qu'elle crée, nous sortons de la conception d'un art devant répondre à certains critères esthétiques. Un premier avantage du performatif en art-thérapie par l'approche communautaire serait donc de réduire la pression que le client ressent de faire « *un beau dessin* », la pression que le résultat matériel de son œuvre soit esthétique.

Un autre avantage serait d'amener l'art-thérapie hors du studio ou du bureau. Du coup, ce changement donnerait une plus grande visibilité à l'art-thérapie et en faisant participer activement les clients à l'éducation au sujet du performatif en art-thérapie. Cela pourrait se faire par l'expérience elle-même du performatif, par exemple, lors du déroulement d'une performance dans l'espace public, en entrant en contact avec d'autres individus. Cette démarche rime certes avec l'*empowerment*, redonnant du pouvoir aux individus et groupes marginalisés que sont souvent nos clients. Nos clients aussi parfois isolés bénéficieraient aussi d'une occasion de briser leur isolement et partager leurs forces avec d'autres en créant une œuvre commune. Je pense ici à l'exemple de la marche du DSM V organisé par Folie-culture, décrit au chapitre 3. En outre, le performatif permet de concevoir le pouvoir créatif comme faisant partie du monde réel, la vie de tous les jours n'étant plus dissociée de l'attitude créative, mais les deux coexistant. De cette manière, le performatif en art-thérapie se pose comme un puissant médium pour établir des liens concrets entre le quotidien du client et les thématiques thérapeutiques explorées. L'espace thérapeutique et l'espace de vie pourraient s'en trouver plus liés, ce qui rime aussi avec une prise de position politique face à certains enjeux, comme il en a été question au chapitre 3 avec l'exemple de *Manifestation pour le droit au bonheur*.

L'approche clinique du performatif en art-thérapie

En contexte clinique, une séance individuelle d'art-thérapie est un espace de 50 minutes dans lequel deux êtres humains sont engagés dans un processus intersubjectif et créatif, ce qui renvoie aussi au concept d'esthétique relationnelle. Ici, le performatif prend forme selon les références et les besoins du client, en lien avec les témoins (autres membres d'un groupe, de la famille et/ou art-

thérapeute) et la relation thérapeutique.

L'approche clinique du performatif en art-thérapie doit donc être pensée dans le contexte de la relation client-thérapeute, et plus précisément dans celui de la triade « thérapeute-client-œuvre », inhérente à l'art-thérapie. Toutefois, peut-être cette triade prendrait-elle une tout autre forme en prenant en considération l'aspect performatif de la création ainsi que les concepts de présence authentique et d'esthétique relationnelle? Il est fort probable que cette relation triangulaire prendrait alors une forme circulaire. À ce sujet, le collectif TouVa (2017) précise que la création et la réception de l'œuvre ont lieu simultanément dans le performatif, ce qui laisse croire en un dialogue constant entre les dimensions internes et externes de l'individu lorsqu'il plonge dans le performatif (voir annexe B). En se penchant sur ce schéma, il est aussi intéressant de considérer le performatif comme habitant justement cet espace d'*entre-deux*, cet espace où le dialogue est possible par, au travers et au-delà de l'interaction entre l'individu et son environnement. Ainsi, dans le contexte du performatif en art-thérapie, le performatif serait inhérent à la relation même et au contexte thérapeutique.

Cette évocation d'un possible changement de forme dans le triangle thérapeute-client-œuvre pourrait être dû au fait que le performatif se situe dans le moment présent et ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même dans la spontanéité de sa manifestation, en empruntant la voie de la présence authentique. Penser une représentation de la présence authentique deviendrait donc impossible, voire absurde, puisque ce serait contre sa nature propre de la comprendre dans un tel contexte. Cela est attribuable au fait que son essence réside hors de la représentation, plutôt dans la présence. Ainsi, en passant de la triade thérapeute-client-œuvre vers une forme circulaire où le performatif fait agir simultanément la création et la réception de l'œuvre, il devient plus aisé d'entrevoir la nature même de l'art-thérapie clinique comme étant performative.

Par ailleurs, la présence authentique pourrait aussi être considérée comme faisant partie de l'attitude de l'art-thérapeute dans un cadre clinique. Ainsi, l'art-thérapeute, confronté comme ses

clients à l'inconnu du contexte performatif, fait face à une part d'incertitude et est en quelque sorte lui-même immergé dans un esprit performatif. Justement, Bruce Moon (2012) va jusqu'à entrevoir l'enseignement de l'art-thérapie comme étant une performance en soi (p.191). Ainsi, des parallèles peuvent s'établir entre l'enseignement de l'art-thérapie et l'utilisation du performatif en art-thérapie. Comme certains risques sont pris par l'art-thérapeute, il est appelé à développer une capacité à improviser dans le moment, tout en étant présent authentiquement pour le client. Dans un contexte clinique, il reste que l'art-thérapeute incarne un facilitateur de l'émergence du performatif, mais il ne se place pas comme performeur. Il est pleinement présent pour accueillir, soutenir, accompagner et guider le ou les clients dans leurs expérimentations performatives.

Limites et contre-indications

En ce qui a trait aux limites, je note, premièrement, qu'il est difficile de prévoir à quoi s'apparenterait le performatif, que ce soit dans un cadre communautaire ou clinique, puisque le contexte y est pour beaucoup et que les références personnelles des clients sont infinies; bagage culturel, genre, univers symbolique, idéologie, spiritualité, événements marquants, etc. Par ailleurs, il serait réaliste de penser que l'approche clinique du performatif risque de présenter un défi dans les contextes médicaux, tels les hôpitaux ou les CLSC, compte tenu des résistances qui existent encore aujourd'hui face à l'art-thérapie. Ainsi, comment seraient accueillies les actions performatives, gestes furtifs, voire provocateurs, dans un hôpital où les priorités se situent souvent entre la vie et la mort et dans une structure expéditive de « un client, 5 minutes, un problème »? C'est toutefois possible, comme l'a prouvé Halprin avec sa performance *Dancing my cancer* en 1975.

De plus, lorsque je soutiens que le performatif pourrait rapprocher l'espace thérapeutique de l'espace de vie, cela implique aussi des risques importants à considérer. Ainsi, selon les codes d'éthique qui régissent la pratique de l'art-thérapie, la confidentialité pourrait être difficile à assurer dans le cas d'une intervention ayant lieu dans l'espace public (je pense ici aux propositions en lien

avec l'esthétique relationnelle). Cependant, chaque modalité (objets, médiums, action, documentation, etc.) pourrait être discutée avec les participants ou les clients afin de bien les informer des risques associés au performatif se déployant dans l'espace public, avec formulaires de consentement associés.

Il semble que plusieurs bienfaits pourraient être envisagés en ce qui concerne un accompagnement thérapeutique par un art-thérapeute spécialisé en performatif : briser l'isolement, améliorer l'affirmation de soi et l'estime de soi, être présent en son corps, créer du sens par l'aspect symbolique et narratif, rassembler les différentes parties de l'individu par une expérience valorisant l'authenticité, prendre la parole et se sentir comme ayant davantage de pouvoir sur sa propre vie, etc.

Inversement, il serait important de se pencher sur les contre-indications du performatif en art-thérapie. Ainsi, comme la composante symbolique occupe une grande place dans le performatif, bien qu'il ne soit pas la seule voie, il serait plus prudent d'éviter son usage avec des populations souffrant de problématiques dites archaïques, tels les troubles de la personnalité limite, ou avec les individus ayant un historique psychotique. Dans un cadre clinique, les individus dont la fonction symbolique est atteinte risqueraient d'être d'autant plus confus par cet aspect *réel* du performatif. Dans le même ordre d'idées, il n'est nullement souhaitable de venir amplifier les tendances omnipotentes d'individus ayant des traits de personnalité narcissique. Il reste que l'approche communautaire pourrait être appropriée pour cette clientèle, tout dépendant de l'intervention proposée.

En résumé, en se penchant sur certaines convergences entre l'esthétique relationnelle et la présence authentique, il est possible d'induire qu'il ne s'agit pas uniquement de concepts, mais que ceux-ci s'inscrivent aussi comme approches art-thérapeutiques, tant dans un contexte communautaire que clinique. En toute connaissance des limites, contre-indications et clientèles cibles, la prochaine section viendra proposer des pistes d'intervention du performatif en art-thérapie.

Description d'actions performatives à connotation thérapeutique

Comme l'expose clairement le chapitre précédent, plusieurs bienfaits du performatif sont susceptibles de répondre à certaines clientèles plus ou moins vulnérables en art-thérapie. L'idée d'offrir un cadre sécuritaire par la présence du ou des témoins s'arrime donc aussi à celle d'un « contenant » clair dans la forme des rencontres, avec un début et une fin; certains exercices en dramathérapie ou en danse-thérapie peuvent ici être utiles. Je pense entre autres à l'exercice de la boîte imaginaire que l'on ouvre au début de la séance et que l'on ferme à la fin de celle-ci.

Cet exercice consiste à encourager les participants à ouvrir ensemble une boîte imaginaire. Chacun est invité à y déposer quelque chose par un autre geste et un mot afin d'indiquer comment l'état d'esprit de chaque participant au début de la séance. Les témoins accompagnent la personne qui s'exprime et imitent ensuite son geste ou répète son mot pour lui offrir de la validation. À la fin de la séance, chaque individu vient prendre quelque chose dans la boîte, en faisant un autre geste personnel et en nommant ce avec quoi il part. Les témoins accompagnent toujours la personne en imitant son geste. Puis, la boîte est fermée en groupe, toujours par des gestes imaginaires. Cela permet d'emprunter la voie de la création artistique pour évaluer l'état psychologique des clients, de par une routine claire, encourageant une conclusion sécuritaire de la rencontre.

Lors de mon passage à la maîtrise en art-thérapie, j'ai pu expérimenter différentes pistes d'intervention par le performatif, tantôt par le biais de mon travail en tant qu'animatrice aux Impatients, tantôt d'une manière plus personnelle dans le cadre de tentatives liées à mon cheminement académique. Dans cette sous-section seront explicitées certaines pistes concrètes que pourrait prendre le performatif en art-thérapie, en reprenant quelques-unes de ces expérimentations, documentées par la photographie (voir annexes D à J).

Dans le cadre de mon travail aux Impatients, j'ai proposé certaines explorations faisant écho à la dimension performative. Ainsi, avec le groupe de jeunes auprès duquel j'ai été impliquée comme animatrice pendant 3 ans, nous avons eu la chance d'expérimenter le *light painting*, un processus

impliquant le mouvement du corps bougeant une source lumineuse (lampe de poche, téléphone cellulaire, lumière de vélo, etc.). La longue exposition de la caméra permet une capture du geste en plusieurs secondes, voire minutes, enregistrant celui-ci sous la forme d'un faisceau lumineux. Dessiner avec la lumière dans l'espace devient possible, tout comme apparaît plusieurs fois sur la photographie en utilisant un flash (voir annexe C). Le client peut donc interagir avec lui-même sur la photographie, par exemple en se faisant une accolade. Au-delà du résultat photographique, les implications corporelle et performative sous-entendues ici portent le client à adopter une conscience du geste dans le moment présent, en étant entouré de témoins.

Benedetti (2012), art-thérapeute et photographe, a justement exploré le *light painting* avec un groupe d'adolescents et identifie ses bienfaits pour les populations ayant un trouble alimentaire, des dépendances ou des enjeux psychiatriques divers (Garner, 2016, p. 96). Elle souligne aussi que l'interaction avec l'environnement immédiat approfondit l'expression kinesthésique et émotive, ce qui vient appuyer l'idée des bienfaits potentiels du performatif. Le *light painting* est donc un médium intéressant pour intégrer une dimension performative et il pourrait s'inscrire dans l'approche communautaire tout comme dans l'approche clinique.

En outre, toujours avec le groupe de jeunes aux Impatients, nous avons pu expérimenter le performatif sous la forme de l'*art d'infiltration* à l'aide de biscuits de fortune en papier dans lesquels des messages personnels et dessins étaient insérés. Par la suite, ces biscuits de fortune personnalisés ont été dispersés dans la ville lors d'une marche méditative : sur le trottoir, dans le trou d'un arbre, sur le rétroviseur d'une voiture, selon les choix de chacun (voir annexe D). Certains participants ont choisi de partager leurs messages aux témoins, d'autres de simplement les garder secrets, ce qui ne vient pas réduire la portée symbolique du geste. Cette intervention par le performatif dans l'espace public semble donc rejoindre l'esthétique relationnelle et, à certains égards, peut incarner un geste politique qui vient mettre en perspective l'espace public et l'espace privé. Elle est donc susceptible de

bien cadrer avec l'approche communautaire, mais un client d'un contexte clinique pourrait tout autant décider d'emprunter cette voie, dans le cas où elle s'arrime à son plan d'intervention. Par exemple, dans le cas où le biscuit de fortune est symbolique pour lui, le client désireux de faire la paix avec un lieu lui causant de l'anxiété pourrait choisir d'y inscrire une phrase personnelle en lien avec son intention en osant une marche méditative en ce lieu, pour venir y déposer l'objet dans un endroit de son choix.

Dans le cadre de la maîtrise en art-thérapie, j'ai également pu expérimenter le performatif sous différentes formes. Ainsi, en m'inspirant des démarches de Gaston Bachelard et de Path B. Allan, j'ai pu explorer la symbolique de la maison en tant que corps dans le cadre du cours *Symboles en art-thérapie* (voir annexe E). Bien que les traces de cet expérientiel soient visibles sous la forme de photographies, celles-ci ne sont pour moi que de « vieilles peaux », incarnées par la structure en papier dans laquelle je me suis blottie un instant. Je considère que le performatif, le geste d'habiter mon corps dans le moment présent, est la matière première de l'œuvre, ce *ici-maintenant* ayant ensuite été documenté et duquel un poème est né (voir annexe F). Ainsi, avec une population aux prises avec des enjeux liés au corps (automutilation, dépersonnalisation, troubles alimentaires, etc.), il serait possible de donner la consigne d'utiliser ce qui se trouve dans la pièce ou non pour venir *habiter son œuvre*, tout comme son corps, pour investir consciemment chaque geste sans se soucier du résultat qui se produit avec les matériaux, si matériaux il y a. Ensuite, l'écriture pourrait être utilisée pour faire la narration des différentes phases parcourues par le performatif. Comme elle est de nature très intime, l'intervention serait possiblement plus sécuritaire dans un cadre clinique, quoiqu'elle pourrait être adaptée au contexte communautaire.

L'idée d'*habiter dans l'œuvre thérapeutique* s'est aussi manifestée par cette performance que j'ai réalisée dans le cours *Introduction à l'art-thérapie*. Lors de cette performance, j'ai construit un costume d'œuf en papier sur lequel j'invitais mes collègues à venir porter leurs offrandes, leurs

intentions personnelles, dans des enveloppes prévues à cet effet (voir annexe G). Un rituel improvisé prenait alors forme, conviant les témoins à la participation. Cette intervention, transposée dans un contexte thérapeutique, pourrait être utile à une clientèle souffrant d'isolement, d'anxiété ou de phobie sociale, leur donnant l'occasion d'entrer dans des gestes pour aller vers l'autre, tout en se laissant approcher par l'autre, dans le cas où chaque individu d'un groupe se construisait un vêtement en papier et préparait de petites enveloppes pour les autres. Un échange social symbolique aurait donc lieu, sans que celui-ci ait à passer par le verbal. Cette intervention serait idéale dans un contexte de groupe, qu'il se situe dans un contexte clinique ou communautaire.

Dans le cours *Lectures en art-thérapie*, j'ai aussi opté pour la traduction créative d'un concept théorique, celui de l'objet transitionnel, sous la forme d'une marche performative (voir annexe G). Lors de celle-ci, j'ai esquissé un trajet improvisé dans la ville avec *ma poupée blanche*, mon objet transitionnel. Cette marche était ponctuée de prises photographiques en guise de documentation. Alors que je marchais en la présence de ma poupée blanche, plusieurs réactions, rencontres et discussions sont nées, au hasard des passants à qui je demandais parfois de me prendre en photo avec mon *objet transitionnel*. Certains se montrant surpris de ce terme à connotation quasi scientifique, j'en ai profité pour aborder le sujet en le synthétisant. Cela faisait aussi écho à une forme de démocratisation des concepts psychologiques parfois inconnus de la population en général. Parfois, ce sont les passants qui m'ont demandé d'immortaliser le moment avec ma poupée blanche et de leur envoyer la photo par la suite, voyant ce moment, cette rencontre, comme un objet transitionnel en soi. Dans un cadre thérapeutique de groupe, cette intervention par le performatif pourrait prendre la forme d'une marche avec un objet au choix, idéalement un objet ayant une valeur symbolique aux yeux de l'individu. Ce type d'intervention pourrait certes alimenter des réactions dans l'environnement immédiat, surtout avec un groupe plongé dans ce processus. Je le conçois donc plutôt comme relevant de l'esthétique relationnelle et, donc, de l'approche communautaire.

J'ai aussi utilisé la marche méditative lors de l'événement *Légumes intelligents (Vegetable Intelligence)* (2017), un clin d'œil aux marches que nous observons parfois lorsque des individus se déplacent avec les yeux rivés sur leurs téléphones intelligents (voir annexe H). À partir de cette observation, née d'un laboratoire de mouvement lors du cours *Danse et mouvement thérapie*, j'ai rassemblé un groupe en pensant remplacer les téléphones intelligents par des substituts plus organiques, soit des légumes. Chaque individu se déplaçait donc dans la ville avec un légume en main, ayant pour unique consigne de mettre leur attention sur celui-ci, tout en restant en groupe. Cette marche était suivie d'un dialogue et d'un souper créatif élaboré à partir de ces mêmes légumes à la Ruche d'art Le Milieu, à Montréal. Transposée en art-thérapie, cette intervention serait aussi la bienvenue dans le contexte communautaire, considérant l'esthétique relationnelle qu'elle sous-tend. Il faut dire que l'intervention serait préférable en groupe et que le légume pourrait fort bien être changé pour autre chose, selon les discussions entre les membres du groupe et ce qui leur tient à cœur de créer. Par exemple, un participant pourrait suggérer de marcher en groupe avec des fleurs préfabriquées en main et de les distribuer aux personnes itinérantes au centre-ville. Ce type d'action nécessite donc une phase préparatoire sous la forme d'une tempête d'idées de groupe. Le type de clientèle visée pourrait être, par exemple, les personnes isolées et/ou stigmatisées, afin de créer un lien social et de leur permettre de s'exprimer par une action de leur cru en allant à la rencontre des autres, dans un contexte sécuritaire.

Finalement, dans le cours *Art-thérapie dans la communauté*, j'ai élaboré un projet sous le thème de la réconciliation pour lequel je me suis rendue dans un parc pour un pique-nique créatif. Un panier rempli de matériaux d'art était déposé sur une nappe devant laquelle une affiche indiquait « réconciliation gratuite » (voir annexe I). Les passants avaient donc l'occasion de prendre gratuitement un objet symbolisant la réconciliation pour l'offrir à quelqu'un de leur entourage ou de fabriquer leurs propres objets de réconciliation, le temps d'un échange sur la nappe. De très belles

rencontres sont nées de ces moments art-thérapeutiques que je considère avoir pris forme grâce à une démarche s'inscrivant d'abord et avant tout comme performative. Une jeune femme qui s'est arrêtée devant moi s'est mise à pleurer en évoquant à quel point le simple fait d'être témoin d'un geste gratuit et positif la touchait. Pour elle, ce fut aussi l'occasion de créer un rituel afin de pardonner un être cher. Dans un contexte thérapeutique, ce type d'intervention, avec échange et fabrication d'objets, pourrait se faire dans un lieu public autant que dans l'espace du bureau ou du studio. Par exemple, dans un contexte de groupe clinique dans un bureau, chaque individu pourrait choisir un mot leur tenant à cœur, fabriquer de petits objets symboliques en lien avec ce mot et tenir un kiosque d'échange afin de mettre leurs forces en relief. Ainsi, le mot réconciliation pourrait être remplacé par « amour inconditionnel », « écoute », « compassion » ou autre. Il pourrait s'agir d'un expérientiel très riche afin de préparer les terminaisons de groupe. La clientèle cible pourrait être, par exemple, les personnes en fin de vie et leurs familles, les personnes souffrant d'une faible estime de soi, les personnes vivant des enjeux en lien avec l'identité (en lien avec l'âge, le genre, la culture), etc.

Dans le cadre de mon stage en art-thérapie au CLSC Benny Farm, en santé mentale jeunesse, j'ai aussi eu la chance de me familiariser avec le cercle de sécurité de Cooper, Hoffman, Marvin et Powell (2000), en intervention familiale ainsi qu'en dyade mère et enfant (voir annexe J). Le cercle de sécurité est une approche des théories de l'attachement voulant octroyer à l'enfant le privilège d'explorer son environnement librement, tout en sachant que le parent est là pour le réconforter à son retour de l'exploration. Tout au long de ces deux étapes, le parent est encouragé à rester présent, physiquement, mentalement et émotionnellement. Ainsi, dans certaines familles, le parent ne répond à l'enfant que lors de l'une ou l'autre des phases, ce qui peut mener à un attachement insécurisé, voire désorganisé, chez l'enfant. Par exemple, dans le cas où l'enfant n'a accès à la présence de son parent que lorsqu'il revient vers lui pour chercher du réconfort, il sera sans doute plus difficile pour lui de le quitter pour explorer son environnement et vice versa, l'enfant étant conscient du besoin du parent et

voulant y répondre pour continuer à être en lien avec lui. Afin de venir rétablir un équilibre dans le cercle de sécurité, des interventions par le performatif peuvent être pensées. Ainsi, une jeune fille et sa mère aux prises avec de l'anxiété de séparation, la fille se blottissant constamment contre sa mère, sa mère lui renvoyant l'idée que le monde extérieur est dangereux (à cause de sa propre anxiété), pourraient bénéficier de plonger dans l'expérience du performatif pour mieux comprendre leur dynamique et en sortir. Par exemple, en mettant une boîte débordante d'objets brillants et colorés à l'autre bout de la pièce, face à la mère et la fille, fusionnées, les étapes du cercle de sécurité pourraient être nommées directement. Dans le cas où l'enfant n'est pas curieuse d'aller explorer ce qui se trouve dans la boîte, une marionnette pourrait être utilisée, s'exprimant ainsi : « Oh! Tu n'es pas curieuse comme moi de voir ce qu'il y a dans la boîte? Regarde, il y a quelque chose qui brille à l'intérieur! On y va? Ah! Tu veux rester ici? D'accord, je vais t'attendre... Mais je me demande toujours qu'est-ce qu'il y a dans la boîte. Tu le sais déjà toi? » La réaction de la mère serait aussi travaillée par le performatif, lui demandant de porter attention à comment elle se sent lorsque sa fille se lève pour aller vers la marionnette ou la boîte. Des encouragements lui seraient adressés afin qu'elle continue à être présente lors de cette phase et qu'elle s'émerveille avec sa fille, cet émerveillement de la mère facilitant du coup l'exploration de la fille. Un exercice narratif pourrait ensuite être proposé afin de venir mieux comprendre ce qui s'est passé durant l'expérientiel et de le comparer à d'autres situations au quotidien. Ainsi, cet exemple fictif donne une idée de comment le performatif pourrait s'articuler pour répondre à des enjeux d'attachement, que ce soit en dyade ou en famille, préférablement dans un contexte clinique.

Finalement, il y a du performatif dans toutes les formes de thérapie, peu importe sa nature, qu'elle soit verbale, artistique ou autre. Le performatif est au-delà d'une forme figée. Aussi il est-il possible de concevoir comment il devient la matière première de la thérapie, puisque c'est par lui que celle-ci devient vivante, flexible, malléable, spontanée et qu'elle peut s'adapter aux besoins de

chacun.

Chapitre 6. Discussion

De par les propositions des chapitres 4 et 5, il semble que les bienfaits potentiels du performatif en art-thérapie puissent prendre forme autant par l'approche communautaire que par l'approche clinique. Ainsi, le performatif comporte plusieurs avantages et a donc sa pertinence en ce qui a trait à rendre consciemment vivant l'art-thérapie au-delà de sa matérialité, considérant sa dimension holistique. Le performatif *de* l'art-thérapie semble avoir déjà sa place, son utilité, dans beaucoup de pratiques d'art-thérapeutes. Reste donc à explorer la voie du performatif *en* art-thérapie, à continuer à entrevoir ses possibilités et à offrir plus d'éducation sur cette discipline encore méconnue. Il reste également plusieurs défis à prendre en considération avant de voir naître le performatif en art-thérapie.

Éducation sur le performatif

Dans les deux approches exposées précédemment, un premier défi notoire est que le performatif est encore méconnu de la population en général, mais aussi d'une grande proportion d'art-thérapeutes. Il devient donc important d'offrir plus d'éducation à ce sujet, ainsi que de bien informer et outiller les clients et les art-thérapeutes démontrant de l'intérêt face au performatif ou pouvant en tirer des bénéfices thérapeutiques. Ainsi, que ce soit par une approche communautaire ou clinique, les premières rencontres empruntant le chemin du performatif en art-thérapie devraient être consacrées à donner des informations précises relatives au contenu, aux enjeux, aux indications et contre-indications, avant même l'étape d'évaluation, et ce, afin de valider l'intérêt du client ou du participant en toute connaissance de cause. Dans le cadre d'une approche communautaire, des artistes performeurs pourraient présenter leurs démarches aux participants afin de donner des pistes créatives, en travaillant en collaboration avec des art-thérapeutes. Dans le cadre d'une approche clinique, des art-thérapeutes ayant une expérience avec le performatif pourraient donner des conférences et des ateliers sur le sujet afin de mieux outiller les art-thérapeutes à ce niveau. Quelle que soit l'approche,

l'art-thérapeute doit s'engager à bien connaître son médium, par des formations connexes et/ou une expérience terrain en lien avec le performatif, et à transmettre son savoir ainsi que des avenues pertinentes à ses clients. Tel qu'explicité au chapitre 3, il est aussi important de concevoir et d'enseigner que « le performatif génère sa propre cohérence. Devenir virtuose du performatif est impensable » (TouVa, 2017, p. 20). Ce point est donc à comprendre par soi-même, dans sa pratique du performatif, et à clarifier auprès des clients dès le début de la démarche thérapeutique afin de mieux définir l'intention du performatif.

Quelques défis

Toutefois, en utilisant les outils d'analyse déjà existants en art-thérapie, je note la complexité d'inclure le performatif dans la grille de l'*Expressive Therapy Continuum (ETC)* (2009) puisque le performatif peut prendre une infinité de formes. Plus précisément, il peut danser entre le kinesthésique (corps en mouvement, caractère physique du geste), le perceptuel (la répétition d'une action par exemple), le symbolique (l'intégration d'objets symboliques dans l'action), le cognitif (la référence à un concept), etc. Le performatif se range donc très mal dans la grille de l'ETC puisque sa nature n'est pas prédéfinie et qu'elle peut prendre une multitude de formes, tout dépendant des choix qui sont empruntés par l'individu dans le moment présent. Ainsi, le cadre clinique ne risque-t-il pas de venir se poser comme un élément contradictoire à l'intention d'une spontanéité, celle-ci étant attendue du performatif? Cette problématique peut toutefois s'appliquer à toute forme d'expression par les arts thérapeutiques.

D'une part, afin de venir clarifier l'aspect thérapeutique d'une pratique valorisant le performatif, il est nécessaire d'établir un cadre clair, d'autant plus que la performance dans l'art actuel peut présenter des composantes pouvant même sembler anti-thérapeutiques. Je pense ici à la démarche de Chris Burden, et plus particulièrement à sa performance *Shoot* (1971), lors de laquelle il se fait tirer dessus par un complice. Beaucoup de performances communément reconnues dans la sphère artistique

renvoient à des thématiques telles l'agressivité ou l'automutilation (Kominsky, 2006). En n'ayant en tête que de telles références du performatif, il est justifiable de se poser de sérieuses questions sur sa cohabitation avec la sphère thérapeutique. Toutefois, comme avec les médias ou le cinéma, ce sont souvent les artistes ayant une démarche provocatrice qui ont une visibilité, reflet probable de notre société capitaliste avide de sensationnalisme. Pourtant, nous n'émettons pas ce jugement anti-thérapeutique sur l'art-thérapie, quoique l'art visuel comporte aussi son lot de démarches faisant directement référence à la souffrance, voire utilisant des médiums tels que le sang ou les selles. Je pense ici à l'œuvre de Piero Manzoni ou à celle de Vincent Castiglia.

Le performatif en art-thérapie n'a pas pour but d'exercer une censure, mais, comme de prime abord il se dit valoriser le mieux-être, tout comme l'art-thérapie, il encourage ses clients à user de moyens sécuritaires pour eux-mêmes et pour les autres. Par ailleurs, certaines pratiques, comme celle de Halprin, peuvent paraître extrêmes ou provocatrices, mais je suis de l'avis que la créativité prônée par l'art-thérapie vient aussi avec cette attitude performative de composer avec le risque afin d'offrir davantage d'avenues thérapeutiques à nos clients. Dans le contexte thérapeutique, les thématiques référant à la souffrance, telles que l'automutilation ou les troubles alimentaires, pourraient être abordées dans l'objectif thérapeutique de l'expression des émotions y étant sous-jacentes, mais sans repasser évidemment par ces pratiques, sans se faire du mal à soi-même ou aux autres, dans un souci premier de sécurité.

D'autre part, l'esthétique relationnelle issue du contexte de l'art met parfois de l'avant des projets créant des bénéfices notoires pour la communauté le temps d'une exposition ou d'un événement, mais se retirant par la suite, lorsque la résidence ou l'exposition est terminée. Cela peut présenter son lot de dommages, de la même manière qu'une terminaison forcée. En ne se limitant qu'à l'aspect temporel d'un projet d'esthétique relationnelle, le performatif ne pointe-t-il pas aussi du doigt l'impermanence même de la vie à laquelle nous faisons face chaque jour et face à notre propre

mort? Ainsi, cette composante est à penser de façon nuancée, selon le contexte et les clients ou participants impliqués. S'ajoute toutefois à cette *terminaison forcée* la composante instrumentale que l'artiste peut parfois octroyer aux individus s'inscrivant *dans une œuvre*, voire objectifiant ceux-ci à leur propre profit (je pense ici à l'artiste Kristian von Hornsleth, ayant *acheté* et *vendu* des itinérants dans le cadre d'une proposition en arts visuels). Cela va clairement à l'encontre des codes d'éthique qui régissent la pratique de l'art-thérapie et, à mon avis, condamnable toutes disciplines confondues lorsqu'il s'agit de respecter la dignité humaine.

Afin de clore la section discussion, j'induirai que de fournir de l'information sur (ou de faire connaître) le performatif pourrait réduire les défis qui viennent avec sa reconnaissance comme pratique en art-thérapie. Cependant, le performatif vient aussi avec cette part d'inconnu, qui peut parfois être confrontante, mais n'est-ce pas en nommant celle-ci directement et en osant l'expérimenter qu'il deviendra de plus en plus possible de concevoir l'être humain que nous sommes comme un tout vivant et en droit de s'expérimenter tout en expérimentant notre rencontre avec le monde?

Chapitre 7. Conclusion

Explorer le performatif en art-thérapie permet de comprendre qu'il est question de faire vivre un espace transdisciplinaire (le performatif) dans un autre espace transdisciplinaire (l'art-thérapie), ce qui représente plusieurs enjeux, tant sur le plan de la forme que de la reconnaissance d'une telle approche. Ainsi, cette recherche a tenté d'opérer un déchiffrement de base afin de mieux saisir la nature du performatif en art-thérapie, en passant par ses différentes manifestations, notamment par la présence authentique et l'esthétique relationnelle, tout en faisant des ponts vers des pratiques en art actuel et en art-thérapie. De là sont nées deux propositions d'approche : l'approche communautaire et l'approche clinique du performatif. Par ailleurs, un point important avancé par cette recherche est l'inclusion de la dimension performative en art-thérapie, pouvant mettre davantage en lumière la

transdisciplinarité propre à notre profession, tout en créant des dialogues entre différents professionnels, notamment entre les artistes performeurs et les art-thérapeutes (danse-thérapeutes, drama-thérapeutes, voire musicothérapeutes). Ainsi, considérer l'art-thérapie sous l'angle du performatif permettrait de créer des rapprochements entre l'art et la vie, en passant par le rôle clef du témoin actif et bienveillant, tout en créant un espace potentiel pour l'expression symbolique de la relation entre les mondes internes et externes qui déterminent la vie psychique et affective de tout sujet vivant.

Au final, il est important de mentionner que les quelques pistes sur lesquelles le lecteur abouti en fin de parcours ne sont que des exemples incarnant la pointe de l'iceberg du performatif, dont les potentiels latents sont infinis, comme « il y a autant de performances que de performeurs » (Tourangeau, 2014). De la même manière, il y a certes autant de manifestations de l'art-thérapie que d'art-thérapeutes, que de clients, que d'approches, que de médiums. Ces composantes ne sont que des véhicules par lequel le performatif est certes déjà présent au-delà de toute forme.

Pour conclure, il semble qu'une recherche heuristique serait pertinente à la suite de cette réflexion parce qu'elle y amènerait une composante étant directement en lien avec le performatif lui-même : l'expérience. Toutefois, comme Path Allan (1992) le mentionne : « *Art is a way of knowing* ». J'ajouterais que, inversement, l'écriture, même théorique, peut aussi être considérée d'un point de vue artistique, voire performatif. Il va sans dire que la prise de risques fût mise de l'avant dans cette recherche afin de lui donner une saveur performative. Ainsi, tout comme Bruce Moon (2012) parle de l'enseignement de l'art-thérapie en tant que performance, je considère que l'écriture, même universitaire, peut également comporter un aspect performatif, sans perdre de vue une présence authentique en tant que chercheure.

« *Apprendre à voir* serait donc, non pas chercher les mots pour dire ce qu'on voit, mais trouver les mots pour que soit dit et inscrit que nous sommes regardés, ouverts, transformés par ce que nous

voyons. » (Winkelvoss, 2004, p. 6)

Références

- Araya, K. (2005). La performance déambulatoire. *Esse, 54 Dérives, Printemps / été*, 12-13.
- Allen, P. (1995). *Art is a Way of Knowing*. Boston, MA : Shambhala.
- Aubourg, F. (2003). Winnicott et la créativité. *Le Coq-héron, 2003/2(173)*, 21-30.
doi: 10.3917/cohe.173.0021
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Boston, MA : Beacon Press.
- Bacon, J. (2012). Her body finds a voice: Authentic Movement in an imaginal world. *Body, Movement and Dance in Psychotherapy, 7(2)*, 115-127. doi:10.1080/17432979.2011.631584
- Basarab, N. (1996). *Une nouvelle vision du monde : la transdisciplinarité* (extraits). Monaco : Éditions du Rocher.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres, Royaume-Uni : Verso.
- Bobin, C. (1999). *La folle allure*. Paris, France : Éditions Gallimard.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Montpellier, France : Les Presses du Réel.
- Braun, V. et Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology, 3(2)*, 77-101. doi:10.1191/1478088706qp063oa
- Caldwell, C. (1996). *Getting Our Bodies Back: Recovery, Healing and Transformation Through Body-Centered Psychotherapy*. Boston, MA : Shambhala.
- Csikszentmihalyi, M. (2006). *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris, France : Robert Laffont.
- Dewey, J. (1987). *L'art comme expérience*. Paris, France : Gallimard, Folio Essais.
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Paris, France : Actes Sud-Papiers.

- Duchastel, A. (2008). *La voie de l'imaginaire, le processus en art-thérapie*. Montréal, Québec : Éditions Québecor.
- En collaboration. (2013). *Index du performatif*. Québec, Québec : Éditions Intervention.
- En collaboration. (2008). *Inter, 100*, 98–102. (Folie/Culture). Québec, Québec : Les Éditions Intervention.
- Eckler-Hart, A. H. (1987). True and false self in the development of the psychotherapist. *Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training*, 24(4), 683-692.
- Filliou, R. (1998). *Enseigner et comprendre, arts vivants*. Paris-Bruxelles : Archives Lebeer Hossmann.
- Foucault, M. (1961). *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, France : Plon.
- Formis, Barbara. (2006). Pour une culture acognitive : l'art fluxus d'Henry Flynt. *Le Philosophoire*, 2(27), 197-213.
- Garner, R. (2016). *Digital Art Therapy: Material, Methods and Applications*. Londres, Royaume-Uni : Jessica Kingsley Publishers.
- George, D. E. R. (1996). Performance Epistemology. *Performance Research*, 1, 16-25.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, NY : Doubleday.
- Goldhahn, E. (2015). Towards a new ontology and name for 'Authentic Movement'. *Journal of Dance & Somatic Practices*, 7(2), 273–285. doi:10.1386/jdsp.7.2.273_1
- Hinz, L. (2009). *Expressive Therapies Continuum*. New York, NY : Taylor & Francis Group.
- Householder, J. et Mars, T. (dir.). (2016). *More Caught in the Act, an anthology of performance art by Canadian women*. Montréal, Québec : Artexte Éditions.
- Jodorowsky, A. (2009). *Manuel de psychomagie : vers le chemin de la guérison*. Paris, France : Albin Michel.
- Kapitan, L. (2010). *Introduction to Art Therapy Research*. New York, NY : Brunner-Routledge.

- Klein, J. (2012). *Penser l'art-thérapie*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- doi:10.3917/puf.mald.2012.01
- Kominsky, R. (2006). *Performance art as healing ritual for self-mutilators* (Rapport de recherche).
Concordia University, Montréal, Québec.
- Leavy, P. (2015). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice* (2^e éd.). New York, NY : The
Guilford Press.
- Loubier, P. (2002). Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive. *Inter*, (81), 12–17
- Maciunas, G. (1963). Manifeste Fluxus. [Repéré à: https://www.moma.org/collection/works/127947](https://www.moma.org/collection/works/127947)
- Meehan, E. (2015). Speak: Authentic Movement, 'embodied text' and performance as research.
Journal of Dance & Somatic Practices, 7(2), 313–329. doi: 10.1386/jdsp.7.2.313_1
- McNiff, S. (1993). The Authority of Experience. *The Arts in Psychotherapy*, 24(1), 45-49.
- McNiff, S. (1992). *Art as Medicine: Creating a Therapy of the Imagination*. Boulder, CO : Shambhala
Publications.
- Moon, B. L. (2012). Art Therapy Teaching as Performance Art. *Art Therapy*, 29(4), 192-195.
doi: 10.1080/07421656.2012.730954
- Naidus, B. (2009). *Arts for Change: Teaching Outside the Frame*. Oakland, CA : New Village Press.
- Ninacs, W. A. (2008). *Empowerment et intervention : développement de la capacité d'agir et de la
solidarité*. Québec, Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Palumbo, F. (2015). Technologies de la guérison. *Archée. Revue d'art en ligne : arts médiatiques &
cyberculture*. Repéré à http://archee.qc.ca/images/edito-2017-05/Archee_2017_05_Guerison.php

- Parr, A. (2005). Becoming + Performance Art. Dans A. Parr (dir.), *The Deleuze Dictionary* (p. 24-26).
Edinburgh, Royaume-Uni : Edinburgh University Press.
- Putnoi, J. (2000). *Senses Wide Open: The Art and Practice of Living in Your Body*. Berkeley, CA :
Ulysses Press.
- Rubin, J. A. (2016). *Approaches to Art Therapy: Theory and technique*. New York, NY : Brunner
Mazel.
- Richard, A. (2014). *Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition*. Alma, Québec :
Les causes perdues inc. et Sagamie.
- Riley, S. (1999). Adolescent Group Treatment. Dans S. Riley, *Contemporary Art Therapy with
Adolescents* (p. 66-114). Londres, Royaume-Uni : Jessica Kingsley Publishers.
- Rogers, C. R. (1961). *On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy*. Boston, MA :
Houghton Mifflin.
- Rousseau, V. (1999). *Les lieux de l'art indiscipliné : art populaire et art insolite au Québec*.
Montréal, Québec : Maison de la culture Marie-Uguay, Ville de Montréal.
- Saigre, H. (2011). *Manuel d'art transformationnel : quelques fondamentaux et expériences cliniques
du MAT, art et thérapie*. Sorbonne, France : L'Harmattan.
- Schore, A. N. et Sieff, D. (2015). On the same wave-length: How our emotional brain is shaped by
human relationships. Dans D. Sieff (dir.), *Understanding and Healing Emotional Trauma:
Conversations with Pioneering Clinicians and Researchers* (p. 11–136). Londres, Royaume-
Uni : Routledge.
- Stromsted, T. (2009). Authentic Movement: A dance with the divine. *Body, Movement and Dance in
Psychotherapy*, 4(3), 201-213. doi:10.1080/17432970902913942

- Stromsted, T. (2015). Authentic Movement and the Evolution of Soul's Body®Work. *Journal of Dance & Somatic Practices*, 7(2), 339–357. doi: 10.1386/jdsp.7.2.339_1
- Tomas, D. (2003). Une pratique entre les disciplines : risques et enjeux. Dans M. Carrier et J.-É. Verdier, *La mémoire, le virus, le risque : actes des tables rondes du 10^e anniversaire de la Galerie B-312*. Montréal, Québec : Galerie B-312.
- Torrens, V. (dir.). (2014). *How We Teach Performance Art: University Courses and Workshop Syllabus*. Denver, CO : Outskirts Press.
- Tourangeau, S., Santon, V. et Bérubé, A. (2017). *Le 7^e sens, TouVA*. Alma, Québec : Sagamie.
- Tourangeau, S., Santon, V. et Bérubé, A. - TouVA. (2013). Un lexique momentané, provisoire, non prévisible, indéterminé, quantique. *Inter*, 115, automne 2013, 24-26.
- Tourangeau, S. (2012). Est-ce que la pratique de l'art performance s'invente pour vivre?. *Inter*, 116, hiver 2014, 50-53.
- Watts, A. W. (1951). *Éloge de l'insécurité*. Paris, France : Petite bibliothèque Payot.
- Weiss, G. (1999). *Body Images: Embodiment as Intercoporeality*. New York, NY : Routledge.
- Weingust, D. (2014). Authentic performances or performances of authenticity? Original practices and the repertory schedule. *Shakespeare*, 10(4), 402-410. doi:10.1080/17450918.2014.889205
- Wilkinson, C. (2013). Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e-XXI^e siècle). *Communications*, 92 « Performance », 21-35.
- Whitaker, P. (2005). Moving art, Moving worlds: Performing the body in visual arts and art therapy. *Canadian Art Therapy Association Journal*, 18, 27-34.
- Whitaker, P. (2007). *The Art of Movement: The Deleuze and Gattari Art Therapy Assemblage* (Thèse de doctorat, University of Sheffield). Repéré à <http://etheses.whiterose.ac.uk/14908/1/444957.pdf>

Whitaker, P. (2017). Art therapy and environment (Art-thérapie et environnement). *Canadian Art Therapy Association Journal*, 30(1) – Special issue: Art therapy and Environment.

doi: 10.1080/08322473.2017.1338915

Winkelvoss, K. (2004). *Rilke, la pensée des yeux*. Paris, France : Presses Sorbonne Nouvelle.

Winnicott, D.W. (1975). *Jeu et réalité : l'espace potentiel*. Paris, France : Gallimard.

Winnicott, D. W. et Kalmanovitch, J. (1978). *Processus de maturation chez l'enfant : développement affectif et environnement*. Paris, France : Payot.

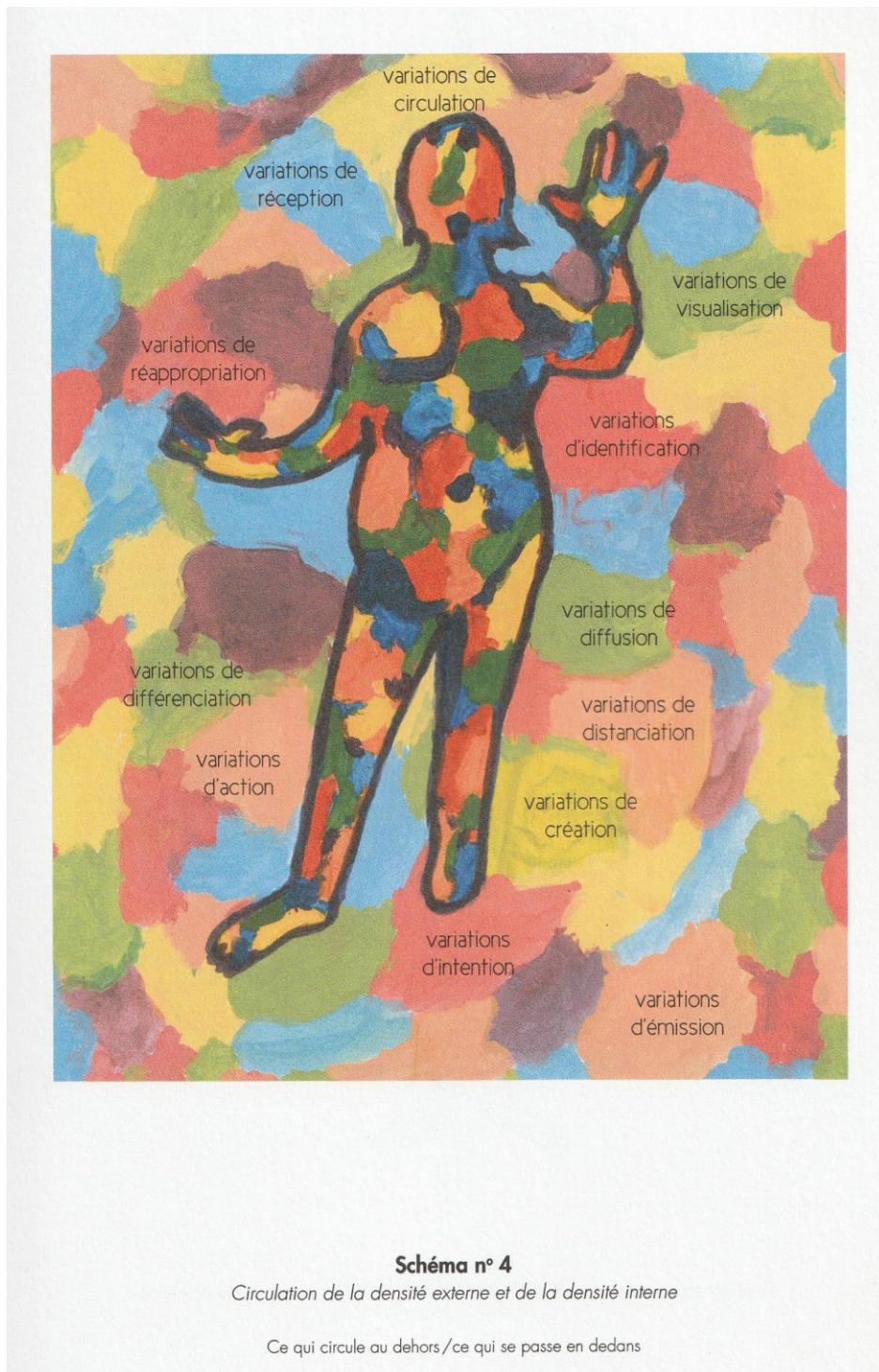
Zérillo, S. (2012). De l'illusion à la culture ou le regard de Winnicott sur la créativité. *Éducation et socialisation*, 324. doi: 10.4000/edso.324

Annexe A

THÉÂTRE	PERFORMANCE
Humain au centre, conventionné	Humain en immersion, exploratoire
Jeu	Non-jeu
Temps fictif	Temps réel
Personnage	Personne
Textuel (sémantique conventionnée)	Syncrétique (sémantique virtuelle)
Objet scénique utilitaire (symbolique acquise)	Objet scénique dérivé, détourné (indice vers une symbolique potentielle)
Si décor stable, il sera naturaliste, surréaliste, expressionniste, etc.	Pas de décor, espace vide ou en construction en direct
Si décor mobile, on aura un jeu d'accessoires, indices fortement connotés	Accessoires inscrits dans le processus (déroulement, élaboration)
Spectacle à message : émetteur et récepteur sont clairement définis dans leur fonction	Spectacle à non-message, axé sur le processus, le niveau ou la valeur de la perception
Dramaturgie (Janus, Apollon-Dionysos, pour-contre, dichotomie, conflit)	Processus (Apollon et/ou Dionysos, Diogène, pas de piège dichotomique, nuances du gris, action absolue)
Fini	Non fini, en devenir ou en découpage aléatoire
Si improvisation, pour obtenir un effet spectaculaire, un jeu de l'esprit et du corps basé sur l'opposition bon-méchant, construction circulaire	Pas d'improvisation, mais plutôt concept en action. Si improvisation, basée sur déroulement ou éclatement. Construction spiralée ou éclatée.

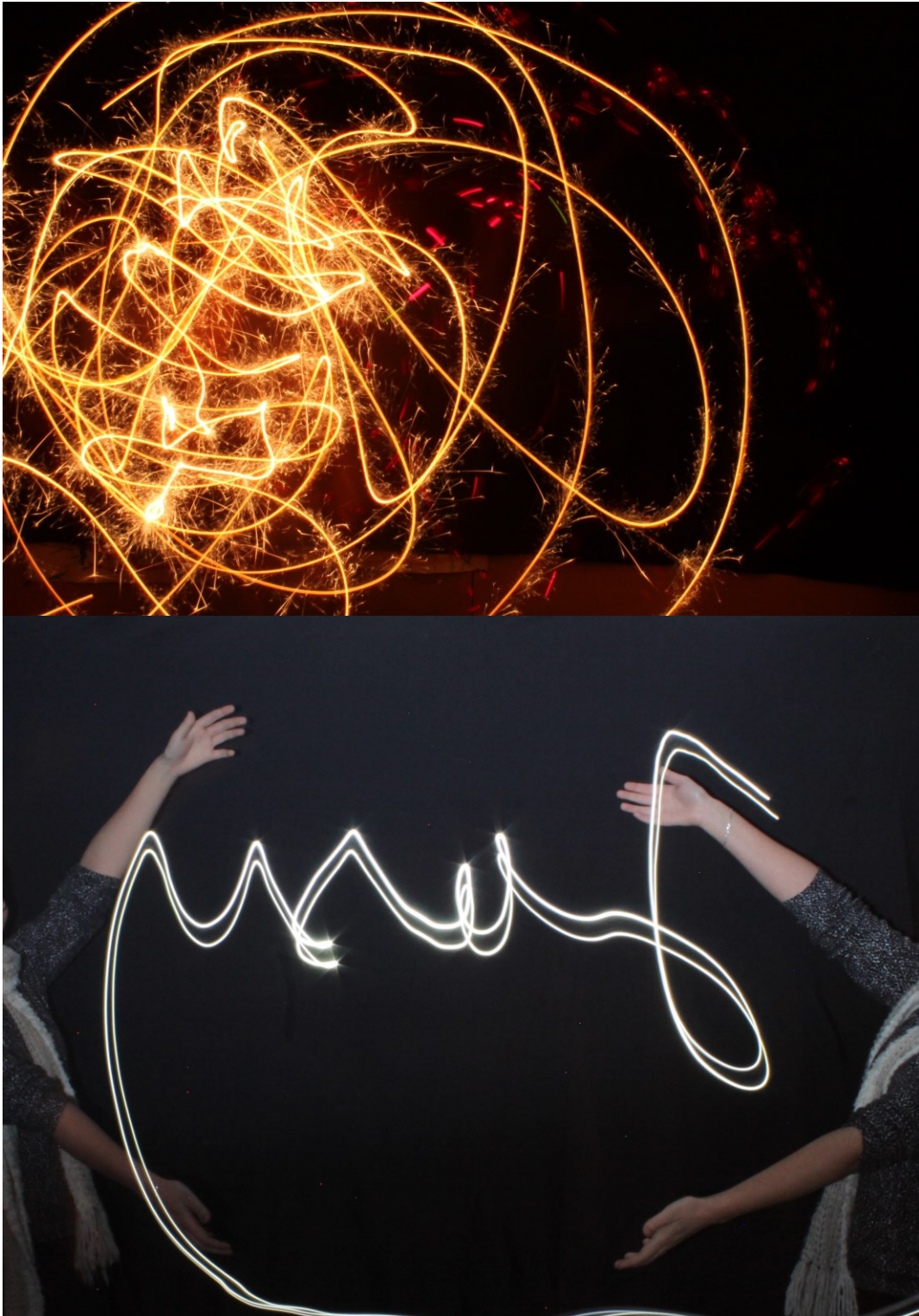
Tableau permettant de distinguer les intentions du théâtre de celles de la performance, par Alain-Martin Richard (2014)

Annexe B



Schémas imageant la relation qu'entretient le performatif dans la rencontre entre les réalités internes et externes par le collectif TouVa (2017)

Annexe C



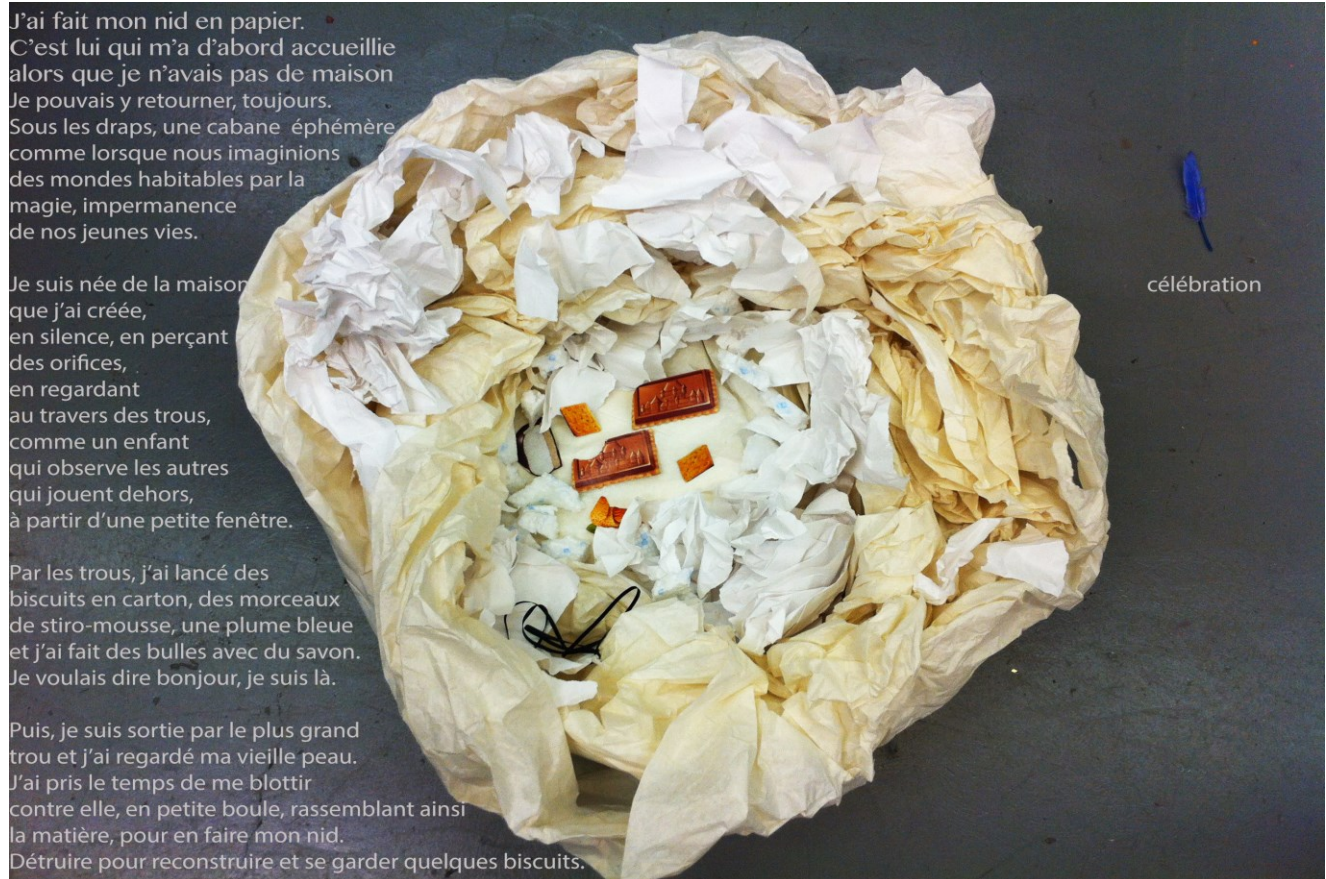
Explorations par le *light painting*, Les Impatients, groupe *Jeunes et Impatients*, 2016

Annexe D



Exploration du performatif par l'art d'infiltration, Les Impatients, groupe *Jeunes et Impatients*, 2016

Annexe E



Exploration inspirée de Bachelard, *Le corps en tant que maison*, traces, cours *Symboles en art-thérapie*, 2017

Annexe F



Exploration participative autour d'un costume en papier et de partages, cours *Introduction à l'art-thérapie*, 2016

Annexe G



Exploration par la marche méditative avec objet transitionnel, cours *Lectures en art-thérapie*, 2016

Annexe H



Légumes intelligents (Vegetable intelligence), Exploration par la marche méditative avec légume en main, cours Mouvement et danse-thérapie, Ruche d'Art Le Milieu et rues avoisinantes, 2017

Annexe I

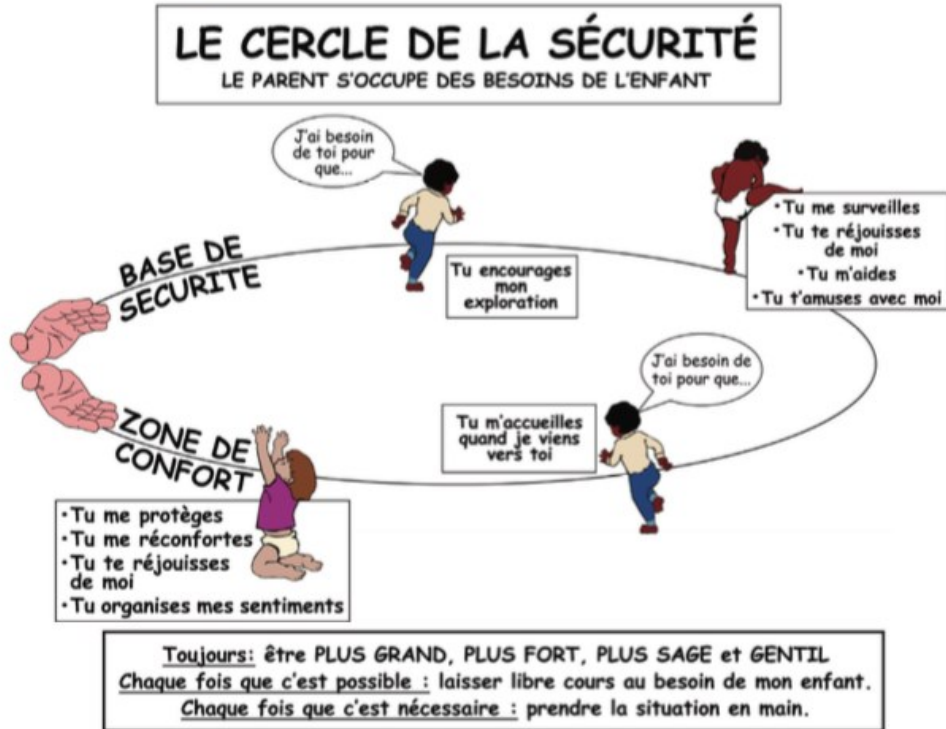


Réconciliation gratuite, Exploration par la confection et l'échange d'objets dans l'espace public, cours Art-thérapie dans la communauté, 2017

Annexe J

Le cercle de la sécurité

Le Cercle de la sécurité, mis au point par Cooper, Hoffman, Marvin & Powell (2000) et illustré ci-dessous, est une autre façon d'aborder les besoins d'attachement d'un enfant.



© 1998 Cooper, Hoffman, Marvin, & Powell
circleofsecurity.org