

Ordre à déconstruire !

Jacques Stitelmann PhD.

L'ATELIER

24, avenue du Mail

1205 GENEVE

*Les doigts nous portent
à travers les champs de l'air
vers le nid des yeux
là où se fondent les noms*

Jean Arp

Steve Levine est un des auteurs et enseignant majeurs de l'art-thérapie expressive ; il y a, notamment, apporté la notion de *poiesis* en tant que concept central.

C'est cette sensibilité qui m'a fait m'approcher de lui avec grand intérêt dans les années 90 car je cherchais moi aussi à conceptualiser l'art-thérapie sur la base de cette notion et trouvais dans ses textes une résonance avec mes propres recherches ainsi qu'une maturité plus avancée de la pensée. Je m'appuyais de mon côté sur une bibliographie francophone provenant de l'art, de la phénoménologie, de la psychanalyse et de l'ethnologie ; la sienne est plus classique, provient de l'anthropologie et de la philosophie et est anglophone. La rencontre interculturelle me plaît beaucoup. Sa personnalité sensible et respectueuse est orientée sur la rencontre humaine et le déploiement mutuel. Il est devenu l'un de mes maîtres à penser et compagnon de route.

Dans plusieurs textes, et notamment dans le premier chapitre de *Principles and Practice of Expressive Arts Therapy*, Steve Levine pose les bases d'une philosophie de l'art-thérapie expressive, il propose un historique du concept de *poiesis* et de ses significations multiples et surtout articule ordre et chaos pour étudier la *poiesis*, qu'il considère comme étant un équivalent du concept d'art en anglais. Cela n'est pas tellement possible en français, tant le mot d'art y évoque le produit du musée ou de la salle de spectacle, le contexte culturel et commercial plutôt que le processus.

Tout en acceptant de relier la poiesis au Beau, comme Platon et Aristote, il se différencie de ces deux classiques pour qui créer était un acte de volonté. Selon eux, le beau résulte de la réussite de la forme en tant qu'elle exprime un projet, comme un gain d'ordre sur le chaos. Pour Platon, dit Levine, c'est l'idée, forme abstraite et pure, seule importante, qui doit être représentée dans la forme artistique pour en glorifier la vérité ; la beauté en résulte. L'idée préexiste donc à l'œuvre et c'est son essence qui doit y trouver forme sensible.

Platon déconsidère la poiesis qu'il assimile à l'imperfection de l'action sur la matière.

Levine prend aussi ses distances d'avec Aristote pour qui la poiesis, tout en étant un moyen de connaissance complémentaire à la *praxis* et à la *theoria*, est une simple variante de la *techné*, au service de la rationalité d'un projet d'action.

Levine souligne par contre l'importance de Nietzsche qui prend distance avec Platon dans sa célèbre étude sur la tragédie. La poiesis y devient essentielle et est reliée au dieu grec Dionysos, contrepoint essentiel dans une société livrée à la toute-puissance de la pensée rationnelle et de la technique, attribuées, elles, à Apollon. La tragédie, selon Nietzsche, permet la rencontre fructueuse de l'ordre et du chaos, de la lumière et de l'ombre, d'Apollon et de Dionysos. Steve Levine suit pleinement la pensée de Nietzsche en reconnaissant l'importance du désordre dans la création et dans le soin, alors que ces derniers sont, en général et particulièrement actuellement, associés à l'effort d'ordre, de rationalité et de gestion.

Il s'appuie également sur Heidegger qui tout en prolongeant Nietzsche sur sa vision de la poiesis, s'en distancie surtout sur l'idée d'une volonté de dépassement, le surhomme de Nietzsche, lui préférant une attitude de laisser aller rêvassant à la surprise et au mystère de l'œuvre en route.

Je ne veux bien sûr pas résumer plus ce texte ici, il est utile de lire et de relire fréquemment. Je vais par contre prolonger maintenant la réflexion sur la revalorisation du chaos et de la déconstruction dans le processus créateur initié par Levine dans le contexte de l'art-thérapie. Il me semble que, tout en ouvrant de belle manière cette piste d'étude, Levine ne s'y aventure pas assez loin. Je veux ensuite montrer qu'il existe plusieurs types de chaos, dont tous ne sont pas présents dans la poiesis. Je veux enfin indiquer quelques pistes pour faciliter et accompagner le chaos poïétique dans une direction thérapeutique.

Récemment, en déménageant mon atelier, j'ai retrouvé une ancienne toile que j'avais peinte et laissé en plan il y a plusieurs années. J'ai oublié les raisons et le contexte de sa création, mais en la voyant à ce moment là, je la trouvais rigide, fermée et trop structurée. Elle manquait d'air, d'ouvertures, de possibles nuances. J'avais envie de la reprendre et de la retravailler car la couleur correspondait à un climat intérieur qui m'habitait alors et le format carré était un véritable appel car il rejoignait un intérêt actuel pour lui. Mais je me sentais terriblement coincé par cette forme déjà-là. Il n'y avait rien à ajouter et à enlever, elle était un surpoids trop ordonné et fermé.

J'ai eu envie de la remettre là où je l'avais remise, mais étais en même temps appelé par un nouveau challenge émergeant de la situation même: comment rendre vivante une œuvre fermée et rigide ?

Ce questionnement est également souvent présent dans le travail du thérapeute. On considère communément la maladie comme marquant le surgissement d'un désordre dans un état de stabilité, la santé. Mais il est possible d'inverser la proposition de manière me semble-t-il très productive en disant au contraire que la maladie est un excès d'ordre, d'un certain ordre qui ne permet plus la transformation et le changement nécessaire à toute adaptation et évolution vivante. Cette proposition me semble particulièrement efficiente pour les maladies psychiques.

J'aurai pu recouvrir la toile d'un nouveau fond blanc ou conserver le châssis et jeter la vieille toile et la remplacer par une nouvelle. Mais je préférais jouer sur le plan de l'œuvre déjà-là tout de même et ne pas en détruire la matière qui pouvait être un tremplin. Je me mis à ajouter des taches de couleur dans des nuances proches de celles qui étaient présentes, à coller des images de magazines dont les coloris étaient aussi en résonances avec la forme préalable, je tournais la toile dans un sens différent de celui qu'elle avait trouvé avant.

Au bout d'un moment, agacé par ce jeu qui me semblait malgré tout gratuit et qui ne produisait pas de forme, je délaissai le travail et le posai de côté.

Y revenant le lendemain, mon regard posé sur la toile découvrit avec surprise qu'une nouvelle œuvre était en naissance, appelait mon attention et me donnait envie de la rejoindre. Un certain rythme des lignes, une vibration des teintes bleues, un rapport vide-plein avait émergé. Je regardai la toile comme une émergence d'œuvre et plus comme une ancienne création.

En réfléchissant à cette séquence, il m'était devenu clair qu'une étape de déconstruction avait été nécessaire à la reprise du processus créateur. Une étape de déconstruction qui ne soit pas une destruction des matériaux présents, mais une brisure de la logique interne de l'œuvre

préalable, de son ordre. Il m'avait fallu bouleverser la structure de l'œuvre tout comme mon regard porté dessus. Il m'avait fallu introduire du chaos dans l'ordre. Il m'avait fallu considérer le déjà-là comme un matériau de départ et non comme un achevé ou comme une matière inerte.

C'est cette piste que je veux approfondir, elle me semble receler une clé de la poiesis.

La poïétique de Paul Valéry, l'œuvre en train de se faire

Le poète français Paul Valéry, chargé d'une chaire de poésie au Collège de France choisit dans la première partie du siècle dernier d'orienter son enseignement sur le poème en train de se faire plus que sur la réception de l'œuvre, différenciant par-là l'esthétique qui concerne la réception de l'œuvre, de la poïétique qui étudie, elle, la mise en forme de l'œuvre.

Plus récemment, l'artiste et philosophe français René Passeron, dans une affiliation claire à Valéry, a affirmé que la poïétique l'intéressait dans le sens qu'elle était orienté sur le devenir de l'œuvre et son effet sur le créateur plutôt que sur l'impact du créateur sur l'œuvre. Cet auteur a organisé la poïétique comme une connaissance au service de l'œuvre d'art en naissance.

La passivité

Certains courants de l'art-thérapie priorisent la psychologie et tendent à considérer la personne du créateur comme le moteur principal de l'œuvre. Ces courants mettent en place des méthodes de lecture de l'œuvre pour effectuer un retour compréhensif sur la psyché du créateur, particulièrement de son inconscient, dans une orientation Apollinienne.

En suivant l'intuition de Levine quant à une poiesis dionysiaque autant qu'apollinienne, on voit qu'un décentrement des motivations de la personne du créateur est nécessaire pour qu'une création advienne. Dans de récents travaux, j'ai montré qu'on pouvait même considérer la situation entière du moment de création comme moteur de création.

Le matériau est un partenaire de la poiesis au départ de la création autant que l'est le créateur. Le matériau, et non une matière inerte, avec ses potentiels, ses élans, ses textures, ses odeurs, ses limites, son questionnement, son ouverture. Le matériau nous demande de lui tendre l'oreille, de lui prêter nos mains, notre sensibilité et notre imagination. Pour cela il nous faut une qualité que Merleau-Ponty a appelé la *passivité*. La passivité est la faculté de se laisser appeler et prendre par l'élan du matériau tout en le prenant dans une action de mise en forme.

L'auteur française, Stéphanie Ménasé, dans son récent livre « Passivité et création », étudie le rapport de Merleau-Ponty à l'art moderne, notamment au travers du concept de *passivité* proposé par ce philosophe et qu'elle développe avec forces exemples dans le domaine de la peinture.

Ménasé présente la passivité comme un état de disponibilité de l'être humain à ce qui peut advenir et dont il est le médiateur des potentiels plus que l'auteur de la forme.

"La possibilité de l'introduction d'un autre régime de l'expérience, l'ouverture d'une autre *dimension* nous apparaissent exemplairement comme étant à l'œuvre dans l'art. Il semble fécond d'interroger cette dimension. Je la nomme "passivité". J'entends par là, cette dimension du mouvement dont je suis le médiateur, mais qui d'une certaine façon se fait en moi sans moi, à mon insu" (p.10). La passivité dont parle Ménasé est une passivité opérante, c'est-à-dire, une passivité non passive, mais agissante et ouvrante.

A propos de la passivité encore, Ménasé dit : « Or ils (les artistes) ne l'envisagent pas comme problème, mais comme l'expression d'un flottement qui ne suspend pas la possibilité de faire, mais exprime l'échappement en son sein. » (p.16). Il s'agit donc, pour le créateur, de faire et de laisser faire, d'être actif et passif dans le même temps, d'être traversé par l'élan d'une forme naissante et de souscrire à cet élan en lui offrant ses capacités sa sensibilité.

Cette passivité est une dimension essentielle de la poiesis et rejoint certaines affirmations de Levine qui souligne l'utilité de se laisser aller aux forces des matériaux et de mettre au second plan volonté et intellect dans la création.

La déconstruction

Pour atteindre cet état de passivité active, il est nécessaire d'être prêt à déconstruire ce qui est déjà formé. Jacques Derrida a mis vigoureusement en valeur la déconstruction comme méthode créative d'aborder une œuvre donnée et d'en prolonger certaines dimensions atrophiées à partir de la mise en exergue de ses contradictions internes. Comme l'exemple de la toile reprise quelques années après racontée plus haut le montre, il ne s'agit pas de détruire, mais de défaire le sens précédent et d'installer suffisamment de chaos et d'insensé dans ce qui comporte trop de rigidité et d'ordre et à partir des contradictions présentes dans l'œuvre. On ne passe pas simplement d'un ancien ordre à un nouvel ordre ; il faut entre les deux une étape de désordre suffisamment confus, informe et non maîtrisé pour qu'existe un terreau à l'œuvre à venir pour qu'elle y plante ses racines. J'ai proposé il y a quelques années le concept de

compostage en complément de celui de cristallisation proposé par Paolo Knill pour comprendre la nécessité d'un désordre créatif dans la création et d'un démontage de ce qui est déjà-là.

La déconstruction est une attitude liée à la passivité, elle comporte un gradient d'activité plus grand, l'agressivité, dans un sens créateur, est nettement mobilisée. La déconstruction indique qu'il faut parfois, souvent, défaire activement l'ordre des choses existant pour que quelque chose de nouveau ait des chances d'advenir. La déconstruction permet le chaos, le vide de ce qui a été, seul préalable à l'advenue du nouveau. La déconstruction est une démarche active de contact critique avec les limites de l'ordre établi d'une œuvre, pour en montrer l'insuffisance et l'inadéquation dans le questionnement présent tout comme pour la réalisation du désir. C'est un préalable à la reconstruction ultérieure d'une réalité plus satisfaisante, qui émergera par passivité, comme d'elle-même, en cristallisant les potentiels de la situation, hors du projet et de la volonté. Devenir exige un décentrement de ce que l'on est devenu, une déconstruction.

Les opérants de la passivité

Ménasé étudie les manières inventées par certains artistes pour *entrer* en passivité. Elle relève et détaille un certain nombre d'*opérants*, c'est-à-dire de manières de favoriser la passivité créatrice de formes, de sens et d'expérience artistique. « Hasard, imbécillité, automatismes, chaos, simplicité, prise à la lettre, être rien, sans volonté, sans ressource, écervelé, non-maîtrise, imprévu, surprise, émerveillement, ... » sont certains des opérants parmi les plus pratiqués pour ouvrir l'action créatrice.

Les opérants permettent l'advenue de formes et de significations non intentionnelles dans la mise en œuvre grâce à l'appel de forces et de figures de l'inconscient, sous forme d'échappement. Entendons ici autant l'inconscient freudien fait de refoulement qu'un inconscient bionien composé des élans et potentiels pas encore advenus de l'existence de la personne.

Pour Merleau-Ponty, dit Ménasé, ce sont ces opérants qui ouvrent à la naissance de l'œuvre littéraire, picturale, philosophique, ... Ils permettent de se défaire de la pensée déjà faite, de la culture et des normes qui habitent le créateur. Je dirais qu'ils permettent également de surpasser les rigidités issues des symptômes psychiques défensifs du créateur qui au contraire tendent à répéter les mêmes formes et processus.

Ménasé rappelle également que Merleau-Ponty parlait de la "fission de l'être", c'est-à-dire de la pensée novatrice se faisant par la brisure de la forme et du sens acquis. L'idée de fission

exprime clairement la nécessité d'une certaine violence dans l'acte de création. Mais cette violence ne détruit pas, elle élargit, elle ouvre les possibles du créateur et de sa vision du monde. Elle s'attaque à ce qui entrave le développement vivant. C'est une violence déconstructive et non destructrice.

Le chaos et le tohu-bohu

Pour supporter la passivité il faut au patient et au thérapeute des qualités personnelles particulières. Il faut tolérer de ressentir le non-savoir, le doute, l'informe, le non-sens, le chaos.

Un peintre comme Antoni Tapies a exploré sans relâche l'informe comme état propice à la création.

Le psychanalyste Wilfried Bion a, lui aussi, insisté sur la capacité nécessaire au thérapeute de supporter l'incertain, de douter et d'être *sans désir ni mémoire* pour être vivant et ouvert à considérer ce qui se présente dans le moment présent des séances et non pas porteur des séances précédentes ou de problématiques existentielles ou théoriques personnelles. Envahir le moment présent de la situation de ce que l'on sait déjà risque d'empêcher le développement de la relation thérapeutique tout comme celui de la maturation du patient. Cet état fait expérimenter le chaos et l'incertain, il est difficile à vivre, impossible dans la durée, dit cet auteur.

La plupart des auteurs cités ci-dessus évoquent donc le chaos comme complément et opposé nécessaire à l'ordre. Le chaos représente un état sans ordre, incompréhensible et insensé, livré à des forces désordonnées. Il éveille naturellement une anxiété ou une angoisse importante chez tout être humain car une tâche humaine vitale est d'organiser suffisamment l'expérience de vivre pour établir un sentiment d'exister assez durable et stable, donc suffisamment ordonné dans la confrontation à l'émergence continue du nouveau.

Il me semble utile de présenter maintenant une réflexion sur le sens du mot chaos à l'aide d'un autre mot synonyme de chaos : le tohu-bohu.

Originellement, l'un et l'autre terme, dans leurs champs culturels respectifs, grec et hébreu, expriment un état informe et désorganisé préalable à la création du monde. Mais dans le langage actuel, si les deux termes sont presque équivalents, le chaos évoque plutôt un état vécu avec effroi conséquent à la perte de l'ordre, alors que le tohu-bohu évoque un état préalable à l'émergence créatrice, riche de potentialités inconnues. Le vécu affectif du tohu-bohu est plutôt une anxiété empreinte de curiosité et d'attente de ce qui peut advenir. Le tohu-bohu permet ainsi de conceptualiser ce qui nous intéresse justement dans cette

communication : le désordre, en ce qu'il est une source de ce qui viendra à naître, un état de la situation ouvert sur la création à venir.

Dans le tohu-bohu, nous touchons d'ailleurs plutôt le néant et le vide que le chaos. Le vide dont le philosophe français Henri Maldiney, qui a voué bien des écrits au processus créateur, dit qu'il est « la réceptivité qui ne devance pas l'événement qu'elle aura à accueillir », ou encore : « un vide qui éclaire où il devance ». C'est ce même philosophe, reprenant la pensée de Hans Prinzhorn, qui dit de l'art qu'il « n'est pas Gestalt, mais Gestaltung, forme en formation ». Cela implique un gradient de tohu-bohu continu, en parallèle à un processus de cristallisation des formes.

Une séquence essentielle à la poiesis

Récemment, lors de la supervision d'une équipe éducative, nous abordions une thématique douloureuse pour eux : le sentiment de mépris de plus en plus fort qu'ils ressentaient de la part de leur hiérarchie. A ce sentiment d'être méprisé et déniés dans leur identité professionnelle, s'ajoutait un sentiment de ne plus savoir comment travailler et effectuer leur tâche. La direction de l'institution avait émis récemment de nouvelles directives pour rendre le travail plus efficace et pour limiter les « sur-engagements relationnels » des employés, c'est-à-dire la trop grande implication émotionnelle et temporelle avec lesquelles ils accompagnaient les situations dont ils avaient la charge. Ils devaient alors minuter et noter les interventions et détailler la répartition entre le travail relationnel sans objectif et le travail de gestion de situation qui s'appuie sur un projet validé par la hiérarchie, ceci dans le but de réduire la durée des interventions et donc leurs coûts.

En parallèle, l'équipe en question ressentait une impuissance grandissante dans certaines situations avec les usagers de leur institution. Ils disaient se heurter régulièrement à des impasses relationnelles et se sentaient conduits à des impossibilités d'intervenir, les usagers fuyant les rencontres.

Dans un premier temps, il fallait accueillir de manière respectueuse la situation dans l'espace de supervision. Nous avons déplié la problématique en facilitant l'expression verbale des ressentis, des fantasmes et des sensations corporelles, des différents partenaires. Ce qui est brièvement raconté dans le paragraphe précédent a pris plusieurs heures lors de plusieurs réunions houleuses, conflictuelles et douloureuses pour être exprimé de manière confuse et extrêmement affective. Le résumé qui en est donné ici n'a été possible qu'après coup.

L'accueil de l'entièreté de la situation a été nécessaire, sans vouloir raccourcir les moments les plus douloureux en proposant trop rapidement du travail artistique qui aurait pu induire un

évitement. L'équipe ne savait plus sur quelles règles, et surtout, sur quelles valeurs s'appuyer et tendait à accuser chaque partenaire dont elle parlait et tendait à développer un argumentaire théorique d'attaque. Le dépliage verbal de la *pelote* de la situation avait commencé à déconstruire l'ambiance affective douloureuse et certaines représentations de la situation qui semblaient évidentes au départ. Mais il fallait passer ensuite par une déconstruction plus active encore dans une démarche artistique. Ils avaient utilisé de manière répétitive de l'image d'une pelote de ficelle comme métaphore de leur vécu. Je leur ai proposé d'expérimenter non pas l'idée de pelote, trop proche du vécu professionnel et de leur propre narration, mais le matériau appelé dans cette image : la ficelle. Cela devait permettre un certain décentrement de la problématique souffrante.

Sous forme de danse, ils allaient pouvoir expérimenter plusieurs types de ficelles, de fils et de cordes de matériaux différents. L'invitation était de ressentir les particularités et les qualités de ces cordages, leurs différences, et de jouer avec. Ils les ont bien entendu emmêlés, mais aussi démêlés, coupés, attachés, décorés, dans des figures de plus en plus complexes.

Cette proposition a eu d'abord un effet saisissant impressionnant, un moment de stupeur, d'immobilité a suspendu le groupe. Des regards de méfiance, de questionnement, d'incrédulité apparurent. La surprise fut grande, mais dépassée grâce à l'alliance relationnelle créée jusque là entre l'équipe éducative et le superviseur. Cela permit à certains de passer à l'action, timidement d'abord, puis plus hardiment, puis en entraînant les autres. Il avait fallu que j'introduise une rupture dotée d'une certaine violence pour dépasser le niveau des échanges verbaux rationnels et théoriques, presque idéologiques, du temps précédent. Ce moment a été celui qui m'a demandé le plus de présence active et d'engagement, de prise de risque. C'est là que j'ai eu le plus d'impact et ai influencé le plus fortement le processus.

Au fil de ces chorégraphies improvisées, ils se mirent à jouer de plus en plus pleinement, ils perdaient le lien symbolique conscient avec leur situation institutionnelle et prenaient plaisir à jouer directement avec ces ficelles et cordages imaginaires ou faits de leur propre chair. Une certaine confusion émana alors du groupe, une exubérance et une joie permit de poser tour à tour ou côte à côte plusieurs figures sans jugement, sans rechercher une quelconque ressemblance avec quoi que ce soit. Il ne restait plus que le jeu de donner, de défaire et de transformer des formes. Ils se sont mis à explorer diverses manières de bloquer ou débloquer la figure scénique. Plusieurs fois ils se sont trouvés surpris et amusés dans l'impossibilité de bouger. Un tohu-bohu assez impressionnant en émana qui invita même des collègues d'une équipe voisine de l'institution à mettre le nez à la porte pour voir ce qui s'y passait ici de

chahut drôle et excité. Les formes naissent d'elles-mêmes, se procréent, rebondissent les unes sur les autres.

Ensuite, un travail verbal a suivi dans lequel ont été nommés les différentes figures et leurs qualités formelles. Une activité réflexive a permis alors d'ancrer l'expérience de l'atelier dans le questionnement qui avait ouvert la supervision. Des liens entre les formes dansées et les formes vécues dans l'institution ont été possibles, ouvrant de nouvelles perspectives et points de vue sur leur situation, il n'est pas intéressant dans cette communication de détailler cette étape et son contenu.

Nous voici devant une séquence intéressante qui relativise l'accent mis en général en art-thérapie sur l'effort de mise en forme. Cette séquence me semble spécifique de la poïesis :

Ordre souffrant → déconstruction → tohu-bohu → nouvel ordre émergent surprenant → attention descriptive des qualités des formes → ancrage dans le questionnement de départ et dans la réalité quotidienne

Cette séquence présente ordre et désordre comme complémentaires l'un de l'autre. Le désordre est un passage entre un ordre pathologique et un nouvel ordre, vivant, qui peut émerger du tohu-bohu. On ne peut pas connaître ce nouvel ordre vivant, appelé œuvre ou existence, avant qu'il ne se manifeste et prenne forme. Il est imprévisible, mais on peut en favoriser l'émergence et l'accompagner.

Le travail thérapeutique est cet accompagnement sensible de chaque étape de la séquence proposée ici, mais il doit mettre l'accent sur la déconstruction qui demande un courage et un effort bien plus grand que le mouvement d'ordonnement.

L'ordre souffrant doit être tout d'abord accueilli avec respect car il a été une création, même s'il s'est rigidifié avec le temps et que son efficacité est devenue insuffisante pour que le patient ait le sentiment de bien vivre. La déconstruction est proposée par le thérapeute dans le dispositif créatif avec suffisamment de force et de tendresse à la fois comme un possible décentrement de l'ordre préalable. Ce décentrement est souvent vécu avec dérangement, anxiété, voire douleur, par les participants. Il gagne à être empreint de ludicité, de sensorialité, d'émotion et d'imagination, qui sont les ingrédients du tohu-bohu poïétique. Le thérapeute doit être capable de proposer des dispositifs créateurs ouvrants à la déconstruction, à la surprise, avec tendresse et énergie. Le tohu-bohu, une fois atteint, doit être choyé car il est une source vive merveilleuse, un bain de matériaux mystérieux. Il gagne à être expérimenté suffisamment longtemps pour en goûter les différents aspects et pour laisser les différents

éléments se rencontrer, *s'attirer*, selon des affinités orientées sur l'œuvre à venir. Le nouvel ordre de formes et de sens vient alors ensuite en général tout seul, par la puissance de la situation et des matériaux présents dans le tohu-bohu. Il prend les partenaires et les lance en avant. La création doit appartenir au patient, le thérapeute ne doit pas être trop actif à cette étape, il en est plutôt un témoin qui peut ressentir de la gratitude de participer à un moment de transformation. Tant l'expression des qualités formelles spécifiques de l'atelier que l'ancrage dans le questionnement de départ et dans le vécu quotidien se fait la plupart du temps avec le langage verbal, assez efficace pour cela, dans un dispositif d'écart par rapport au temps d'expression artistique. Le thérapeute poïéticien est un passeur.

La poïétique

Si l'on considère ainsi une discipline artistique et thérapeutique dont le concept central est la poiesis, telle que définie dans ce texte et dans les travaux de Levine, il nous faut aller plus loin que l'accolement simple de ceux d'art et de thérapie, même si le mot « art-thérapie » a trouvé place publique dans l'histoire et l'identité de la discipline. L'ajout du qualificatif expressif est lui aussi insuffisant pour respecter la puissance du concept essentiel de poiesis.

Les recherches théoriques et conceptuelles de Steve Levine associées à celle de Paolo Knill sur le plan méthodologique et d'autres auteurs de l'art thérapie expressive, me semblent constituer un socle très intéressant pour envisager une pleine discipline scientifique et artistique qui mérite de porter son propre nom.

De même qu'à partir du mot grec *physis*, nous obtenons la physique ; de même qu'à partir du mot *techné*, nous obtenons la technique, ou de même encore qu'à partir du mot *praxis*, nous obtenons la pratique, nous pouvons naturellement passer de *poiesis* à la poïétique.

Je suggère d'envisager d'introduire ce concept dans notre vocabulaire.

Il me semble m'être aventuré dans le chemin ouvert par Steve Levine, considérant la poiesis comme une alliance de mouvement apollinien et dionysiaque, d'ordre et de chaos. J'ai tenté de montrer à quel point l'attention du thérapeute doit être portée sur l'accompagnement de l'incertain, de l'insensé du tohu-bohu, si difficile à expérimenter plutôt que sur le moment de la reconstruction, de la mise en forme, de la cristallisation. Avec la poïétique, je pense avoir enfin proposé un concept à notre discipline qui honore réellement son concept princeps : la poiesis

Pour terminer et pour le remercier, je laisse avec plaisir la parole à Steve Levine lui-même dans un extrait de *The Precious Hours*, un poème de son ouvrage *Song the Only Victory*.

*These are the precious hours
when all is still,
the world not yet awake,
all dreams of glory
lived only as a dream,
the moment before
the killing starts.*

Bibliographie

- Bion W. R. (1970) - *L'attention et l'interprétation* - Paris, Payot, 1974
- Bion W. R. (1963) : *Eléments de psychanalyse* - Paris, PUF, 1979
- Bion W. R. (1967) : *Réflexion faite* - Paris, PUF, 1983
- Derrida J. (1967) - *L'écriture et la différence* - Paris, Seuil.
- Heidegger M. (1959) – *Chemins qui ne mènent nulle part* - Paris, Gallimard, 2002
- Levine S. (1992) - *Poiesis* - London, Jessica Kingsley
- Levine H. et S. (1999) - *Foundations of Expressive Arts Therapies* - London, JKP
- Levine S. et al. (2002) - *Crossing boundaries* - Toronto, EGS Press
- Levine S. et al. (2005) – *Principles and Practice of Expressive Arts Therapies* - London, JKP
- Maldiney H. (1986) - *Art et existence* - Klincksieck, Paris
- Maldiney J. (1973) - *Regard, espace, parole* - Lausanne, L'Age d'homme
- Ménasé S. (2003) – *Passivité et création* – PUF, Paris
- Merleau-Ponty M. (1964) - *Le visible et l'invisible* - Paris, Gallimard
- Merleau-Ponty M. (1964) - *L'œil et l'esprit* - Paris, Gallimard
- Nietzsche (1871) – *La naissance de la tragédie* – Paris, Gallimard. 1949
- Prinzhorn H. (1922) - *Expressions de la folie* - Paris, Gallimard, 1984
- Stitelmann J. (2007) – www.poietique.ch
- Stitelmann J. (2004) - *Between Crystal and Compost: A Gardening Interrogation of Paolo Knill's
Theory of Crystallisation* - Revue Poiesis, No 5, pp. 48 - 59. Toronto
- Tapies A. (1971) – *La pratique de l'art* – Paris, Gallimard, 1974