

Du vécu d'un artiste...à l'intervention thérapeutique.

Comment je me suis appuyé sur mon expérience de peintre et sur ma manière de vivre la création pour intervenir dans le milieu thérapeutique.

Comment j'ai cherché dans la profondeur de l'expérience créatrice la légitimité de ma position d'art thérapeute.

En tant qu'adulte, ce qui m'a tout de suite déconcertée dans la recherche de la création d'un monde pictural, c'était le besoin que je trouvais presque gênant parce qu'il me semblait enfantin (Enfant, le plaisir de jouer avec le sable ou de transvaser de l'eau d'un récipient à l'autre) de ne pas résister à la fascination ludique et grave que provoquait les transformations des matières : le cuivre et l'acide que j'utilisais en gravure, le fusain et la pierre noire, le travail de la gomme, la terre, le sable et les cartons trempés dans la peinture...

La fascination était d'autant plus forte quand les moments de surprise étaient intenses même si ces moments étaient accompagnés de la traversée d'une zone extrême de peur et d'émerveillement mêlés ou simplement de sentir comme miraculeux le tracé d'un trait de crayon sur une feuille, chose qui pour un adulte peut sembler de l'ordre de l'évidence. Semblait se cacher un secret en même temps terrorisant et puéril que seul l'affinement de ma sensibilité perceptive pouvait me faire découvrir : il me fallait apprendre à voir dans le noir, développer une vision nocturne. Mon rêve, devenir nyctalope !



Je fais donc de la peinture depuis longtemps ; ma formation est une formation d'artiste en même temps autodidacte et classique (les Beaux-Arts). J'y ai d'abord découvert la gravure, la lithographie, la sérigraphie. J'étais attirée par ces techniques de report sur papier, où l'image n'apparaissait pas directement mais par un détour, tout ce qui était de l'ordre de l'empreinte. Je me suis tournée ensuite vers la peinture et j'ai utilisé la terre, le sable, des cartons... comme supports pour concrétiser l'étendue à peindre, lui donner une mémoire, l'habiter de tensions et faire apparaître l'image en la désengloutissant d'un chaos d'énergie. Je voulais une peinture-mirage, comme une épave abandonnée au visible.

En même temps que j'avancais dans ma peinture, j'ai appris à discerner peu à peu des événements intérieurs spécifiques qui naissaient des résonances provoquées par les matières travaillées mais qui intensifiaient aussi une souffrance intime.

« Je me bats contre une force destructrice, un trou noir, « l'avaleur de formes », le dieu des morts nés, une obsession-scorpion condensée en un parallélépipède gris électrique ; sa masse charnelle se meut en spirale et tournoie au milieu d'un silence électrifié et lourd avec une lenteur écœurante, compacte. L'atmosphère est de cendrée osseuse, je la perçois dans une blancheur d'aluminium, un os debout. Le passage est obligé pour le projet qui, peut-être, aboutira. Perte de la conscience dans la traversée d'un espace lisse, vierge de toute empreinte. Absorbée par l'angoisse de ce qui ne prend jamais forme, je cherche à y arracher ce que je veux faire naître. Corps noir-substance aspirée Distance du regard par rapport à ce qui le hante Peindre sur cette conscience de fumée noire : il y a bien une secrète mise en forme »

Extrait d'un texte écrit lors de la réalisation d'une série de peinture « Trône- l'attracteur étrange » Edition Le Point d'Or 1987

Dans le même temps, j'étais troublée par des discussions avec des amis sur la pertinence d'une peinture qui leur semblait ne faire apparaître qu'une problématique psychologique. Est-ce que la peinture devait s'abstraire de cette problématique personnelle, abandonner cette fascination enfantine et avoir l'ambition d'atteindre une pure réflexion visuelle ? Pourtant, cette voie délicate (était-ce une porte ou une impasse ?) et pleine de pièges me semblait la seule juste d'autant que j'avais le sentiment aussi qu'en retour, mon monde intérieur et ma sensibilité se construisaient et s'enrichissaient grâce à certains « événements » picturaux.

Il y avait ainsi une véritable interaction entre peinture et intériorité ; quand on crée, ne se crée-t-on pas soi-même ? un dialogue était à construire entre les deux et de la limpidité de ce dialogue dépendait l'authenticité de ma peinture et la vérité de mon monde intérieur même si le danger de se perdre dans des voies sans issue étaient fortes. Je soupçonnais qu'ils y avaient des lois ou du moins des tropismes à découvrir pour se diriger dans ce monde imaginaire où se croisaient le psychisme et le pictural.

Je reviendrai plus loin sur ces découvertes qui ont gouverné autant le travail créateur que ma manière d'intervenir dans le milieu thérapeutique.

J'ai rencontré alors des thérapeutes qui m'ont proposé d'intervenir dans le cadre d'un dispensaire médico-psychologique ; ce qui semblait aller naturellement dans le sens de mes préoccupations.

Les thérapeutes m'ont laissé totalement libre d'imaginer mon intervention auprès de ces enfants qu'ils soient simplement inhibés, mutiques ou avec des pathologies plus graves comme la psychose. J'étais intégrée à l'équipe qui proposait cet atelier aux enfants qui exprimaient le désir de peindre ou/et avec qui il était difficile de commencer une thérapie faute d'expression parlée ou qui avaient besoin d'exister dans un espace pour eux, hors de la problématique des parents. Je les recevais individuellement ou en petit groupe. Sur certains groupes, un thérapeute soutenait mon intervention.

J'ai commencé ce travail en toute innocence, sans autre méthode que ma référence constante à ma pratique de peintre, pratique encore peu assurée. Très vite, je me suis trouvée confrontée à la nécessité d'approfondir encore plus ma propre pratique de peintre et à m'interroger sur les fondations de mon désir d'être peintre sous peine d'être troublée dans le travail avec les enfants et dans ma position par rapport aux thérapeutes. Je me suis posée un certain nombre de questions : Étais-je vraiment peintre ? Fallait-il que je fasse des études de psychologie ? Comment légitimer une réflexion et une intervention basées sur une pratique aussi personnelle et subjective ? Avais-je quelque chose à transmettre ?

Je me sentais dans la nécessité de me positionner sous peine d'être perdue dans mon identité. Après de multiples tâtonnements, j'ai compris que je n'avais pas à enseigner une quelconque technique ou un quelconque savoir. Ma seule certitude était qu'à chaque fois, devait se reformuler la question de ce qu'était l'art, de ce qu'était le fait de créer autant pour la personne pris en charge que pour moi ; Je devais laisser la liberté à chaque enfant ou adulte de réinventer à sa manière pour lui, et pour moi, ce qu'était l'insaisissable de l'art ; que ma difficile tâche était justement de faire don de ce qui m'échappait. Inconfortable position mais qui donnait tout son sens au fait d'être créateur.

Mon attitude était de me reposer constamment la question : qu'est-ce qu'être peintre ? Paul Valéry écrit « *toute sa vie, le vrai peintre cherche la peinture...* ». Il faut créer les buts, les moyens, les impossibilités même : la peinture existe-t-elle ? et dans la traversée de ce qui la mine de doutes, trouver la certitude de la forme réalisée.

Quand j'ai compris que ce n'était pas une faiblesse d'être dans ces questionnements, mais la véritable nature de l'art, les choses ont commencé à s'éclairer.

Je me suis définie simplement comme « artiste intervenant en milieu thérapeutique », la définition d'art thérapeute me semblait à cette époque choquante et illégitime, de l'ordre d'une imposture. Au contraire, j'ai mis nettement à distance dans mes interventions toute dimension thérapeutique : je le précisais aux enfants et aux parents et je prenais soin dans les discussions avec les thérapeutes de signifier ma singularité face à eux afin d'éviter toute confusion dans ma position, en faisant attention de ne pas singer ou même utiliser leur langage comme par exemple *régression, frustration, névrose etc.* et en nourrissant ma réflexion sur ce qui se passait en m'appuyant sur ma sensibilité d'artiste et sur des références à l'art . Ce qui n'était pas si évident, étant la seule artiste de l'équipe donc la seule garante d'un autre regard sur les enfants.

L'équipe a aussi très bien accepté par ailleurs l'exigence imposée de ne pas s'approprier les productions dans le champ thérapeutique en interdisant toute interprétation des dessins réalisés dans l'atelier. C'étaient des conditions vitales pour moi et salutaires pour les enfants dont j'avais la charge.

Je pouvais recevoir de manière juste, en même temps avec légèreté et gravité, ce que les enfants me disaient : « ai-je le droit ? », quand ils tentaient quelque chose de nouveau pour eux ou, quand ils avaient le sentiment d'échouer, se rassuraient en me disant : « ce n'est pas grave ? ».

Être avec eux sur ce fil funambule, d'un côté, apprentissage de la liberté et gratuité fondamentale de l'acte créateur, de l'autre, son importance vitale et sa dangerosité imaginaire.

Mon positionnement

Dans ces premières années, j'ai accompagné en me guidant sur 4 axes :

- Il n'y a pas d'objectif thérapeutique mais il peut y avoir des effets thérapeutiques
- Une affirmation de mon désir de créateur pensant que ce désir pouvait servir d'ancrage pour les enfants jusqu'à souvent peindre moi-même pendant les séances, une manière de se démarquer de la position de retrait du thérapeute
- Une exigence autant que faire se peut de la qualité de la démarche de l'enfant dans la découverte de son imaginaire sensible et dans la réalisation mais détaché bien sûr de tout jugement en l'aidant à amplifier son investissement. L'atelier, étant fragile, pouvait naviguer entre deux extrêmes : de l'animation culturelle jusqu'à l'accompagnement de découvertes intenses émotionnellement pour l'enfant.
- Une défiance très grande devant toute domination verbale, l'idéal me semblait le silence simplement partagé. Le silence me semblait comme un des fondements d'un rituel à mettre en place pour qu'il se passe quelque chose. J'ai écrit à cette époque un texte « de la difficulté » que j'avais rendu volontairement provocant : *Le dialogue cherché par le thérapeute apparaît*

souvent pour l'artiste, caricatural. Il répète les phrases de l'enfant, lui décrit son comportement, ne cesse de lui renvoyer ce qu'il croit être un miroir et qui ne fait que l'enfermer dans un tissu de mots d'apparence relationnelle. Une manière de ne pas être là pour le thérapeute, de s'absenter d'une relation qu'il ressent comme plus ou moins impossible, mettre des mots là où on manque à... un double jeu d'absence/présence du thérapeute, une urgence à se rassembler « dans le faire » pour l'artiste. Pour l'artiste, pour qu'il se passe quelque chose, un rituel est nécessaire ; le silence apparaît comme un fondement de ce rituel. Le silence permet d'aborder la peinture comme médiateur d'une relation souterraine avec l'enfant. L'artiste recherche ces creux, ces espaces blancs où rien n'a l'air de se passer, ce rien dérange le thérapeute qui cherche par la parole à ne pas faire les frais du vide. Ce rien pour l'artiste est la matière même comme l'est son face à face avec la feuille blanche : être maintenant là où je peins. Ce vertige du blanc, un rien renversé vers un rien de spécial, un rien simplement là. Son effort est de faire reconnaître par l'enfant que ce silence est partagé, qu'il peut ne pas le combler mais du moins l'accepter, l'adulte l'acceptant avec lui comme le terrain nécessaire au faire.

« La peinture », écrit Gustave Moreau, « est un silence passionné »

Cette présence devient « être ensemble dans la peinture ». L'enfant intériorise ce silence partagé comme je l'intériorise – et ce silence n'a pas d'ambiguïté, il contient le désir de peindre. C'est pour cette raison que je peins souvent à côté de l'enfant avec qui je partage ce moment. La parole peut alors ponctuer le silence quand elle est nécessaire mais jamais comme remplacement d'une autre communication qui n'a jamais eu lieu. Le point de vue du thérapeute, en tous cas, ce qu'en ressent l'artiste, est de penser que tout est sens ; il y aurait du sens à décrypter partout. Pour l'artiste, l'effort est de 'créer' du sens tout en sachant qu'on ne se différencie jamais du chaos. Les lois érigées ne sont qu'un appel à un ordre que l'on sait indiscernable, les lignes directives que l'on construit ne sont qu'une ébauche d'un ordre invérifiable. Tout cet effort de clarté est un faire semblant, un prétexte pour peindre, peindre pour donner forme à une obsession insaisissable par la répétition d'un thème, un accord de couleurs, une lumière...

Et pour un psychotique, quelle est la trace qui peut s'assimiler à du sens ? Sa trace est une bave d'escargot – au mieux puisqu'il y aurait là volonté de territoire. Il y a bave d'escargot comme si de rien n'était, comme si l'escargot lui-même n'y était pas – ça bave... comme diraient certains – l'aider, le pousser à baver. Ensuite vient pour l'enfant le désir d'utiliser cette bave pour signifier qu'au moins, il a vu que de baver, il trace... et s'il trace, c'est dans un espace non ouvert, fermé par les quatre côtés de la feuille, un jardin de couleur blanche. En voulant la lire cette feuille, le thérapeute exclut le regard du peintre, le nie en ignorant sa place et son rôle dans cet appel du faire, cet affleurement de l'être de l'enfant à la surface de quelque chose qui ne peut pas se « dire ». Pris dans le silence du faire, ce que justement il a constamment cherché à atteindre avec l'enfant, embarrassé de ce silence passionné, le peintre ne peut plus que se taire soit par impossibilité de répondre à ce qu'il ressent comme une profanation ou une déviation perverse de son propre effort, ou simplement par évidence, par souci d'exactitude. Tout semble ainsi séparer l'artiste du thérapeute, ils n'évoluent pas dans le même lieu. L'artiste se sent rejeté par le thérapeute et son discours, cette obsession du lisible hors du visible.

Un autre texte témoigne de l'état d'esprit dans lequel je travaillais :

Un petit garçon psychotique que j'ai reçu plus de 4 ans, a mis plusieurs mois avant de commencer à dessiner et a alors révélé une remarquable capacité d'expression. Il déchirait le papier que je lui présentais, renversait l'eau ou me jetait les pinceaux à la figure. Il me montrait ainsi la violence désordonnée de son refus. J'ai commencé par l'intéresser au papier déchiré, à lui montrer les différentes façons de déchirer ou de froisser le papier avec les bruits qui l'accompagnent (bruits de déchirures en rythme, froissage en boules, griffades

etc.). Je lui montrais les matières obtenues avec l'eau et la peinture mélangées : le liquide, le sec, le mousseux, le lisse, le collant... Je l'ai accompagné ainsi dans son refus mais en lui apprenant à en jouer, à le voir comme un jeu qui peut se structurer et dont on peut inventer les règles pour son propre plaisir au lieu de le vivre comme une réponse angoissante à mon désir de le voir peindre.

Les différents contextes de travail rencontrés

J'ai travaillé un peu plus tard dans un hôpital de jour pour enfants qui avait créé une association dont le but était de faire intervenir des artistes qu'ils soient peintre, musicien, comédien... Les projets étaient montés par les artistes et les membres de cette association puis défendus auprès des ministères afin de trouver des subventions. Plusieurs de ces projets ont été financés par les ministères de la culture et de la santé. J'ai travaillé par ailleurs dans diverses structures : auprès de jeunes adultes en recherche de réinsertion dans la cadre de « la Société Parisienne d'Aide à la Santé Mentale », auprès d'adultes en rupture sociale avec le Secours Catholique, auprès de jeunes mamans hospitalisées à l'Hôpital Intercommunal de Créteil. J'ai aussi animé des formations pour des éducateurs et des infirmiers dans le cadre de la formation permanente et j'ai monté un atelier de développement personnel pour adultes avec l'association Art et Thérapie

J'ai commencé à travailler avec cette association en réalisant un projet dans le cadre du programme européen Socrates avec une population ayant des problèmes graves de dépendance essentiellement alcoolique.

C'était un projet particulier dont je peux vous retracer les grandes lignes : Une structure italienne a réuni diverses instances en Belgique, Tchéquie, Luxembourg, France et Italie autour d'un projet Comart- communication par l'art pour travailler sur une année avec une population en difficulté autour de l'expression artistique. Les œuvres réalisées ont été exposées ensuite à Paris et dans plusieurs musées à Florence, Bruxelles et Prague. Notre projet s'est intitulé « Relief de mémoire », cela consistait en la mise en espace plastique d'un souvenir.

La première phase de notre atelier a été théâtrale : Chaque participant a raconté un souvenir qui a été joué immédiatement par une troupe de comédiens formés au Théâtre de la Réminiscence¹. Ceux-ci ont essayé de rendre le climat et les subtilités du récit. L'avis sur la justesse du jeu improvisé a été ensuite demandé au participant-conteur qui a pu faire rejouer le souvenir jusqu'à ce que soit atteint l'essence même du souvenir.

La deuxième phase a été sensorielle : Chaque participant a consigné les éléments concernant ce souvenir dans un carnet de bord où il a noté à son gré les associations poétiques, visuelles, sonores, spatiales, et les trouvailles plastiques qui lui ont semblé le plus à même d'évoquer le souvenir.

La troisième phase a consisté en la recherche des matériaux et la réalisation d'une œuvre plastique avec un large choix d'outils d'expression : peinture, dessin, modelage, collage, photo, bande sonore, cueillette d'éléments naturels ou objets trouvés, et des éléments de construction comme des cartons, grillages, tissus... Le participant a aménagé les éléments réunis dans un espace construit à sa convenance (réalisation au sol, au mur, création d'une grande boîte...), mettant ainsi en scène un petit lieu de mémoire, un petit théâtre de souvenir. Problématique rencontrée : pris souvent dans un bercement compulsif avec un souvenir souvent douloureux, l'accompagnement consistant à aider les personnes à créer un espace entre eux et leur souvenir et trouver la bonne distance/au matériel du souvenir et véritablement donner à voir. S'approprier le souvenir et s'en détacher en même temps en lui donnant un visage de matières et de formes.

¹ Voir le site de l'INECAT

J'interviens toujours dans cette école de manière régulière en tant que formatrice.

Repères

J'aimerais maintenant approfondir comment s'est nuancée ma réflexion vis à vis de l'art thérapie.

Le surréalisme a bien sûr été d'un très grand secours pour approcher ce que je cherchais : Breton découvrit le lien naturel qui unit les manifestations de la poésie et le rêve, l'inconscient personnel, l'inconscient collectif et même l'inconscient cosmique. J'ai fait mienne sa conception de l'intuition : message en provenance de l'inconscient, inconscient dont l'image poétique est le langage privilégié. Il affirme le pouvoir supérieur de la poésie capable de polariser le cours de la nécessité intérieure et de la nécessité extérieure. Il nomma ce point suprême hasard objectif (se révèlent les interférences entre subjectif et objectif, rêve et veille, entre rêves individuels et événements extérieurs). Jung parle, lui, de la synchronicité comme une rencontre, porteuse de sens pour le sujet, d'un état psychique déterminé avec un événement physique extérieur et objectif ; dans ces moments, il y a une profonde correspondance avec son environnement et la dualité entre monde intérieur et extérieur disparaît. Un dialogue entre l'homme et la partie perdue de lui-même communique avec tout l'univers. Ces phénomènes de synchronicité apparaissent comme capables de se manifester à la fois comme psychique et un arrangement de faits matériels. Il y aurait donc une connexion entre les domaines de la psyché et de la matière ; ces 2 pôles seraient reliés, le double aspect d'un phénomène vivant unique, le mystère de l'être humain²...

Pour André Breton, il faut accepter comme nécessaire les bouleversements préalables de la sensibilité, la remise en cause des façons habituelles de voir et de sentir pour rendre possible la rencontre de la poésie en recourant à une technique systématique de la surprise. Attentif à la censure qu'exerce systématiquement l'esprit, on écarte la préméditation pour rechercher l'imprévisible. Dans l'écriture automatique des surréalistes, il faut éviter les pièges et les poncifs pour une dictée authentique (l'écriture automatique liée à la notion de médiumnité) spontanée tout en observant le jeu des éléments oniriques avec une très subtile réintroduction de la conscience pour veiller à l'intégrité et la concentration de l'écoute et se laisser aimanter par les champs magnétiques les plus profonds sans se perdre (rôle de l'intention et du lâcher prise). On découvre que les mots coulent de source (comme les images) ; « il y a des pentes mentales où ruissellent les mots, rayonnant de tous les feux de leurs images » dit très joliment Carrouges dans son livre sur le surréalisme.

La réceptivité sensible dont on a besoin et qui existe chez tout artiste provoque un état d'abaissement du niveau mental qui favorise l'attention flottante (Keats parle de l'indolence diligente) aux interstices de la conscience, une perception périphérique.

Dans l'errance nécessaire de la pratique créatrice, pour pouvoir percevoir ces manifestations toujours fugitives, une des voies est d'obéir à la proposition de De Vinci de rêver sur un vieux mur ou toute autre matière capable de mettre en marche cette roue d'images que nous avons tous, source inépuisable d'images.

Cette phrase magique « on dirait que c'est... » répétée par un enfant à un autre enfant d'un groupe de l'Hôpital de Créteil pour l'encourager à continuer un modelage, illustre bien cette première liberté de l'imagination face à l'aimantation tyrannique de la réalité qui nous dit qu'une chose ne peut être qu'une seule chose et rien d'autre.

² Marie-Louise Von Franz, Les mythes de création

L'oiseau Loplop de Ernst, né de la matière du fusain, est l'oiseau emblématique de cet état d'esprit qui le guidera et apparaîtra dans beaucoup de ses tableaux : fil conducteur entre réel (Matière) et imaginaire.

La fasciathérapie³, proche de l'ostéopathie, m'a aidée pour mettre au point une sorte de méthodologie, d'approche rigoureuse du geste et de l'intuition créatrice. La fascia thérapie est une thérapie du corps qui repose sur la connaissance et la pratique du ressenti du mouvement interne vitale qui anime les structures du corps. Le fascia étant une membrane recouvrant muscles et ensemble des régions anatomiques. Ce mouvement est un prémouvement des tissus profonds que l'on apprend à percevoir à l'intérieur de son corps ou dans le corps des autres par une exploration rigoureuse du monde de la sensation (mais la sensation vue comme une sensation de conscience qui fait que l'on est témoin de sa propre dynamique intérieure.) On recherche alors les gestes qui sont l'expression visible de ce mouvement interne vitale et qui révèlent alors une puissance d'expression et une authenticité inédite. Ces notions reprennent aussi ce que dit Petitmengin⁴ et ressemble étrangement à la disposition d'écoute mystique mais qui serait là profane ou de l'écoute amoureuse.

Le résultat est dû alors plus à l'aboutissement d'un élan qu'une forme fixée et provoquera presque toujours un étonnement qui interrogera la personne sur elle-même. Il y a en art toujours un côté sphinx à solliciter.

J'ai fait mon credo de quelques axes essentiels pour favoriser une rencontre vraie de la personne avec la matière et la forme :

-l'à priori d'une sorte de pensée magique qui fait partie de l'expérience poétique : comme si la rencontre avec une matière faisait surgir un inconscient de la matière répondant à l'inconscient humain, l'inconscient vu comme un appel, un savoir caché qui demande une écoute particulière pour être exprimé. Il s'agit d'instaurer alors un dialogue entre ce que l'on suppose et ce qui advient, entre l'appel et la réponse de la matière. Odilon Redon⁵ à propos de ses noirs travaillés au comté dit qu'il faut obéir aux injonctions de la matière. Bram van Velde dit que les choses reçoivent un visage. C'est quand les choses reçoivent un visage qu'existe la fonction créatrice fondamentale : ne pas regarder les choses mais être regardée par elles.

-à partir du moment où l'on donne forme, cela a la valeur d'un fait : Cela a eu lieu dit Daniel Mesguich et rien ni personne ne peut le contester.

L'exemple de la tête au carré : Alexis, un petit garçon qui avait des problèmes d'agressivité avec ses frères, voulait leur faire *la tête au carré* et leur montrer le modelage. Mais il voulait le faire littéralement ! ce qui comptait, ce n'était pas que ce soit une métaphore mais que cela ai la force d'un fait. Le glissement du jeu de mots à l'image jusqu'à l'objet a été libérateur pour lui. Il avait besoin que l'objet créé soit réel et tangible.

-L'importance de la sensation du sens : pas le sens comme l'aboutissement d'une logique analytico-déductive mais comme une sensation. Elle apparaît comme un événement dont la qualité essentielle est de provoquer un apaisement momentané de cette sensation vrillée au sentiment du vivant qui est que notre corps tombe dans le temps. Cet événement de sens donne le sentiment d'être entier et relié au monde.

- Respect du non-dévoilement et ne pas éveiller les défenses psychiques.

³ Voir Danis Bois

⁴ Claire Petitmengin, *L'expérience intuitive*

⁵ Journal *A soi-même*

Toutes ces notions que je développe tout au long de ce blog, ne sont pas nées de théories désincarnées mais sont issues d'une réflexion toujours présente au cœur même de mon expérience de créateur et d'art thérapeute.

En tant que futur art thérapeute, vous avez à les confronter à votre expérience pour que cela ait du sens, il faut aussi que vous trouviez vos propres images et formulations.

Je dis souvent aux stagiaires qu'après la formation, il y a à '*s'inventer*' art thérapeute.

Je n'oublie jamais que, dans l'ordre artistique, ce qui fait progrès, c'est un progrès poétique et que plus on déploie d'art, plus on témoigne d'intériorité.

Un jour, un enfant a dit joliment à sa thérapeute « avec Mme Nahoum, je fais de l'amstrait ».