

FACULTÉ DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES

INSTITUT DE PSYCHOLOGIE

SESSION DE PRINTEMPS 2023

Processus de création et traumatisme : dynamique du rapport à l'objet
dans des créations d'Art Brut (Magalí Herrera, Marc Moret)



Détails de *Mi Testamento Afectivo* (Mon testament affectif) de Magalí Herrera, 1966, encre de Chine sur papier à dessin, 65 x 50,5 cm, Collection de l'Art Brut : Lausanne, Suisse

Mémoire universitaire de Maîtrise ès Sciences en Psychologie

Présenté par : Emma Iglesias

Directeur : Prof. Pascal Roman

Experte : Dr. Olivia Lempen

Remerciements

Je tiens à adresser quelques lignes de remerciement aux personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce travail.

Je remercie tout d'abord Pascal Roman, pour la patience et la compréhension dont il a fait preuve tout au long de son accompagnement. Je remercie également Olivia Lempen d'avoir accepté le rôle d'experte lors de la soutenance de ce mémoire.

Je remercie chaleureusement Vincent Monod de m'avoir permis de consulter les dossiers d'archives de la Collection de l'Art Brut de Lausanne et de m'avoir octroyé l'autorisation d'utiliser certaines des images qui accompagnent ce travail. Merci à lui pour sa gentillesse et disponibilité. Un grand merci également à Lucienne Peiry pour son aide et ses conseils, ainsi qu'à Mali Genest pour la confiance et la générosité partagées lors de notre précieux échange à propos de Marc Moret.

Je remercie, par ailleurs, le Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg de m'avoir transmis et permis d'intégrer la photographie du Collage aux Grands-papas de Marc Moret.

Finalement, un bref mais essentiel remerciement à mes proches, pour leur soutien inconditionnel, leurs encouragements et leurs relectures. Je pense à Alexandra, à Eric, à Isabelle, à Migrime, à Nisso ainsi qu'à toutes les autres personnes qui m'ont entourée.

Résumé

L'être humain est confronté à la rencontre de la réalité dès la naissance. Il développe sa conscience de lui-même, des autres, et du monde qui l'entoure au moyen des relations avec son environnement premier, de son propre corps puis d'objets matériels. Lorsque l'appareil psychique est exposé à une expérience subjective à potentiel traumatisant, son organisation interne est menacée. L'inscription de ces éléments traumatiques au sein de l'organisme psychique est compromise. Il survient alors un défaut de symbolisation de cette expérience. Le traumatisme, tout comme la création, a longtemps intéressé la littérature psychanalytique. Le processus de création est théorisé selon les mouvements pulsionnels qui seraient à son origine, mais également selon le mode de travail psychique qu'il constitue. L'étude proposée par ce travail porte sur le questionnement du rapport qui peut être établi entre la question de l'élaboration du vécu traumatique et le travail psychique de la création, au travers de l'œuvre comme d'un objet-symbolisant. Cette problématique sera examinée selon une approche inductive, au moyen de l'analyse clinique de certaines œuvres des auteurs d'Art Brut Magalí Herrera et Marc Moret. Ces analyses s'appuient sur la rencontre sensible des œuvres (Roman, 2018, 2021) et sur les discours rapportés par les auteurs sur leurs propres créations. Les résultats principaux qui s'en dégagent relèvent l'importance de la matérialité de l'objet créé pour son investissement par l'auteur, de même que le vécu corporel de la création qui l'influence. Ils soulignent de plus l'intrication de l'expérience d'élaboration du traumatisme et de la création, ainsi que le rôle de l'œuvre comme symbolisant les qualités de la relation d'objet.

Mots clés : Art Brut – Création – Traumatisme – Transitionnalité - Médium malléable

Table des matières

1. Introduction	5
2. Cadre théorique.....	7
2.1 A propos du traumatisme	7
2.1.1 Le rôle de la réalité interne et de la réalité externe.....	8
2.1.2 L'expérience agonistique.....	10
2.1.3 Le noyau traumatique	11
2.1.4 Une proposition de synthèse.....	13
2.2 Le rapport à l'objet.....	14
2.2.1 La relation objectale et l'objet transitionnel	15
2.2.2 La fonction symbolisante de l'objet et les objets-symbolisant.	17
2.3 Le processus de création	19
2.3.1 La sublimation des pulsions.....	19
2.3.2 Transitionnalité et créativité	20
2.3.3 Le saisissement créateur	21
2.3.4 Le travail de la création et les phases du processus créateur	22
2.3.5 Le paradoxe intimiste de la création	24
2.3.6 Désir, besoin ou contrainte à créer ?.....	26
2.4 L'Art Brut	27
3. Méthodologie	29
3.1 Recueil de données	29
3.2 Grille d'analyse.....	31
3.2.1 Le processus de création.....	31
3.2.2 La rencontre sensible des œuvres	31

3.2.3 Les caractéristiques de l'objet créé	32
4. Analyse des données	33
4.1 Analyse clinique des œuvres de Magalí Herrera	33
Éléments biographiques	33
Le processus de création	35
La rencontre sensible des œuvres	41
Les caractéristiques de l'objet créé	42
4.2 Analyse clinique des œuvres de Marc Moret.....	43
Eléments biographiques	43
Le processus de création	44
La rencontre sensible des œuvres	47
Les caractéristiques de l'objet créé	52
5. Discussion.....	53
5.1 La contrainte à créer et l'élaboration de l'expérience traumatique.....	53
5.2 L'œuvre dans le rapport à la perte	55
5.3 L'implication du corps et la symbiose avec l'œuvre	59
5.4 Le rapport ambivalent à l'exposition « au-dehors »	61
6. Conclusion.....	63
Annexes	66
Bibliographie	67

1. Introduction

L'origine de ce travail se situe dans ma rencontre avec la série des *Tirs* (1961) de Niki de Saint Phalle et de *L'Hôpital Henry Ford* (1930) de Frida Kahlo. Ces artistes ont utilisé la création comme un moyen de raconter, entre autres, des expériences de vie auto-rapportées comme traumatisantes. Je me suis ainsi interrogée sur le lien entre le processus psychique de la création et le traumatisme, mais également sur la signification même de ce dernier terme. En effet, souvent utilisé dans le langage courant, *traumatisme* désigne l'expérience de sujets « confrontés à des événements soudains et violents qui ont un effet psychologique considérable » (Chemama & Hoffmann, 2018). La littérature psychanalytique a elle-même longuement étudié le traumatisme. Bokanowski (2005a) propose d'ailleurs une distinction entre les termes *trauma*, *traumatisme* et *traumatique*, qui sont souvent employés comme synonymes. *Le traumatisme* renvoie à la théorisation freudienne du concept, considérant l'organisation interne du sujet et la rencontre brutale entre les fantasmes et la réalité externe. Le terme *traumatique* se réfère à un type de fonctionnement, à l'économie d'un sujet, tandis que *trauma* désigne, lui, l'« action négative et désorganisatrice de l'action traumatique ». Anzieu (1981) aborde la nécessité, pour le sujet confronté à une expérience traumatique, d'élaborer toutes sortes de représentations l'aident à donner du sens à son vécu désorganisateur. Celles-ci -telles que les rêves, les fantasmes, les histoires et les contes- lui permettent de retrouver un équilibre et silence fonctionnel au sein de l'appareil psychique. Ces représentations donnant forme à une expérience de l'informe qui reste à symboliser (Roman & Lempen, 2013), sont ainsi générées à partir du processus de création.

En parallèle des recherches théoriques me permettant d'appréhender les enjeux conceptuels de la thématique, j'ai été amenée à rencontrer le travail d'auteurs d'Art Brut au cours de ma visite de la Collection de l'Art Brut de Lausanne. La rencontre sensible avec les œuvres de Marc Moret, mais également de son discours sur sa propre création rapporté par l'entretien filmé de Alvarez et Lespinasse (2008), a d'abord capturé mon attention avant de mobiliser mes sens et affects. J'ai effectivement été frappée par le contraste entre la douceur touchante qui se dégageait de la présentation de Marc Moret et le

caractère étrange, presque dérangent, de ses œuvres. La production de Magalí Herrera et le texte de J. Roche-Meredith (2001) qui lui est consacré dans le vingt-et-unième Cahier de l'Art Brut, ont eux aussi mobilisé mon attention et intérêt. Les deux auteurs semblaient témoigner, au sein de leurs discours, d'un lien affectif particulier et intense avec leurs œuvres. Les théorisations de Winnicott (1975) à propos des phénomènes et objets transitionnels ainsi que les travaux de Roussillon (2009b, 2012) sur l'objet-symbolisant *médium malléable* m'ont amenée à me demander si l'objet créé par ces auteurs pouvaient détenir un rôle de contenant symbolisant des expériences traumatiques. De ce fait, j'ai formulé mon questionnement de départ comme suit :

Quel rapport à l'objet entretiennent les auteurs qui créent à partir d'une expérience vécue subjectivement comme traumatique ?

Afin d'investiguer cette question, la **première partie** de ce travail est consacrée à la délimitation du cadre théorique qui a appuyé mon étude. Il débute par une brève contextualisation générale du traumatisme avant d'exposer, en suivant un ordre chronologique, les conceptualisations du traumatisme développées par différents auteurs de la littérature psychanalytique. Le questionnement de ce travail, portant sur le rôle de la relation à l'objet dans l'élaboration d'une expérience vécue, potentiellement traumatique, m'amène ensuite à développer les théories des phénomènes transitionnels de Winnicott (1975) ainsi que celles de Roussillon (2009b, 2012) portant sur la fonction symbolisante de l'objet et des objets-symbolisant fournis à l'enfant. Enfin, je m'intéresse aux théorisations sur l'origine du processus de création de même qu'aux mécanismes psychiques qu'il mobilise. Le contexte particulier de l'Art Brut, dans lequel s'inscrivent les œuvres de Magalí Herrera et Marc Moret, est également présenté. La **deuxième partie** de ce travail expose la méthodologie employée pour le recueil de données et la constitution de la grille d'analyse. **Dans la troisième partie**, je décris l'analyse clinique des œuvres de Magalí Herrera et de Marc Moret. Elle est effectuée selon une approche inductive. Les résultats sont ensuite discutés en **quatrième partie** où je dégage, après être revenue sur le questionnement à la base de ce travail, les thématiques saillantes de l'analyse afin de les mettre en perspective avec les concepts théoriques

présentés auparavant. **La cinquième** et dernière partie de ce travail permet de conclure en revenant sur les points les plus pertinents de cette étude en relevant ses limites et possibilités d'ouverture.

2. Cadre théorique

Afin de saisir les enjeux liés à la question du traumatisme, je commencerai par revenir sur sa définition populaire. Ce travail s'inscrivant dans une approche psychanalytique, je replacerai la notion de traumatisme au sein des théories psychanalytiques. Celles-ci permettront de souligner les enjeux du traumatisme et de ses conséquences au sein de l'appareil psychique.

2.1 A propos du traumatisme

Comme le soulignent Pedinielli et Mariage (2015), le traumatisme est communément défini selon l'occurrence d'un événement inattendu déclenchant une surcharge émotionnelle. Cet événement, violent et subi, peut amener un enchaînement de conséquences psychopathologiques caractérisant, notamment, le trouble de stress post traumatique (TSPT) décrit par le DSM-5 (APA, 2013). A la suite de leur définition, Pedinielli et Mariage (2015) mentionnent qu'il existe des composantes structurales et subjectives au traumatisme. Ils font référence à l'impact de l'événement traumatique sur le sujet, sur ses repères, sur ses sens et sur la modification de son Moi. Cette conception met donc l'accent sur l'événement externe, jugé traumatique au vu de ses conséquences sur l'individu. Ainsi, ces dernières sont nécessaires à l'identification même du traumatisme. Smolak et Brunet (2017) soulignent que la vision du TSPT, telle que définie par le DSM-5, se concentre essentiellement sur les expressions symptomatologiques « en positif » du trouble. Les auteurs rappellent cependant la diversité des manifestations psychiques en réaction à des événements traumatiques. Une étude de Hall-Clark et collaborateurs (2017) a, par exemple, relevé que des vétérans de guerre pouvaient présenter des symptomatologies

différentes selon leur appartenance culturelle et raciale. La multitude de méthodes utilisées pour mesurer les symptômes du TSPT, basées elles-mêmes sur des définitions différentes de ces symptômes, explique également les données parfois conflictuelles des études évaluant et comparant les populations exposées à des événements traumatiques (Hollifield et al., 2002). En somme, la standardisation d'une définition unique du traumatisme, de son étiologie et de ses effets psychopathologiques reste complexe et questionne les critères diagnostiques s'appuyant principalement sur la survenue d'un événement externe (Smolak & Brunet, 2017 ; Stein et al., 2016). Les théorisations psychanalytiques proposent de penser différemment ces manifestations symptomatologiques selon leur rôle organisateur, ou même, en les étudiant comme des tentatives de protection mises en place par l'appareil psychique (Smolak & Brunet, 2017).

2.1.1 Le rôle de la réalité interne et de la réalité externe

S. Freud élabore différentes conceptions du traumatisme au cours de sa carrière. Elles sont distinguées en trois temps par plusieurs auteurs reprenant son parcours théorique (Bokanowski, 2015 ; Pedinielli, 2015 ; Smolak & Brunet, 2017). Dès 1895, à partir de son étude de la clinique des patientes dites *hystériques*, Freud pense d'abord le traumatisme comme le résultat d'une agression sexuelle, une séduction subie dans l'enfance (Pedinielli & Mariage, 2015 ; Smolak & Brunet, 2017). Cette séduction subie provoque une expérience émotionnelle catastrophique, traumatisante, laisse des traces au sein du psychisme du sujet, causant des troubles tels que la *névrose traumatique*. Cependant, en 1897, dans une lettre qu'il adresse à Wilhem Fliess, Freud revient sur cette conception de la *neurotica*, qui considère la séduction subie que tout sujet névrotique vit dans l'enfance, et confie qu'il ne croit plus en cette théorie (Pedinielli & Mariage, 2015 ; Smolak & Brunet, 2017). Il se penche ensuite sur le rôle des fantasmes inconscients originaires, nécessaires à la constitution du psychisme. Le traumatisme issu de ces fantasmes inconscients est ainsi théorisé comme organisateur de la névrose et de la vie pulsionnelle, plutôt qu'une expérience réelle de séduction subie. Le rôle de la réalité psychique du sujet est

ainsi investi au sein de la théorisation du traumatisme, ce dernier n'étant de ce fait plus limité aux événements résultant de l'environnement. Freud théorise également la survenue de ces traumatismes en deux temps, et décrit l'idée de *l'après-coup*. *L'avant-coup* désigne le traumatisme originel vécu et refoulé hors de la conscience du sujet, qui se voit réveillé par une scène analogue survenant à la puberté. Cette dernière constitue le second temps, *l'après-coup* (Pediñielli & Mariage, 2015 ; Smolak & Brunet, 2017). Le deuxième temps marquant son parcours théorique sur le traumatisme intervient en 1920, lors de la publication de son texte *Au-delà du principe de plaisir*. Freud considère alors le traumatisme, dans son aspect quantitatif, comme un débordement du *système de pare-excitation*. Ce dernier sert de membrane protectrice de l'appareil psychique de l'individu. Confronté à un afflux d'excitation trop important, il est mis en détresse et submergé par l'effroi (*schrek*). Cet afflux peut résulter d'événements issus de la réalité interne ou externe. La personne en proie à cette mise en échec de son appareil psychique ne parvient pas à donner du sens à l'expérience à laquelle elle est confrontée (Joubert & Dozio, 2020 ; Smolak & Brunet, 2017). La répétition de l'expérience douloureuse constitue une tentative de libération du traumatisme (Pediñielli & Mariage, 2015). Finalement, le troisième temps des théorisations de Freud sur le traumatisme est marqué par le lien qu'il établit entre le narcissisme et le traumatisme. En 1926, Freud établit un lien entre le traumatisme et l'absence ou la perte de l'objet. Cette situation de détresse originelle (*Hilflosigkeit*) inscrite dans l'inconscient du sujet, constitue le trauma. Puis, en 1939, il revient sur les atteintes précoces du Moi pouvant provenir des expériences organisatrices de la psyché, comme les relations aux parents. Pour lui, les blessures narcissiques portent un potentiel de trauma. Ce dernier peut alors se dérouler selon un destin positif, organisateur de l'individu, ou selon un destin négatif, désorganisateur de sa constitution psychique (Bokanowski, 2005b, 2015 ; Smolak & Brunet, 2017 ; Pediñielli & Mariage, 2015). Enfin, il est important de souligner que Freud, tout au long de sa réflexion, estime que ce qui fait le traumatisme n'est pas l'événement en soi mais ce qu'il produit chez le sujet (Pediñielli & Mariage, 2015 ; Vuaillet-Mathieu, 2009).

Au fil des années de construction de ses théorisations, S. Ferenczi aborde le rôle de la réalité externe du sujet et du potentiel traumatique de son environnement lorsqu'il « fait effraction au sein de la psyché » (Vuaillet-

Mathieu, 2009, p.367). Dans les années 1920, il reprend les conceptions du traumatisme sexuel de Freud et revient sur le rôle de l'objet (Bokanowski, 2005b). Les réactions de cet objet, l'environnement parental, aux expériences traumatiques du sujet-enfant, influencent leur élaboration ainsi que la constitution même son appareil psychique. Une réponse inadéquate, telle qu'un déni ou une disqualification de ses expériences et affects, peut mener le sujet à une déchirure identitaire (Pedielli & Mariage, 2015 ; Smolak & Brunet, 2017). Ferenczi envisage que la souffrance occasionnée par le traumatisme peut ensuite se perpétuer au sein de l'appareil psychique par le biais de l'*introjection* que fait le sujet de l'objet parental qui s'est montré défaillant, c'est-à-dire incapable de répondre aux besoins de son Moi (Bokanowski, 2005b ; Smolak & Brunet, 2017). Ferenczi décrit d'autres réactions possibles de l'appareil psychique au traumatisme, telles que la désagrégation, la paralysie et le clivage. La désagrégation rend la fuite de l'expérience traumatique impossible et provoque une destruction de la conscience se manifestant par de la désorientation, de l'atomisation ou par la fragmentation du Moi. La paralysie comprend l'arrêt de l'activité psychique et la passivité, rendant l'élaboration du traumatisme impossible. Enfin, le clivage concerne une séparation du Moi en une partie observatrice, qui se retire de lui-même et mesure l'étendue des conséquences du traumatisme. (Bokanowski 2005b ; Pedielli & Mariage, 2015 ; Smolak & Brunet, 2017, Vuailat-Mathieu, 2009). Cette partie devient savante mais insensible tandis que l'autre partie du Moi est « endolorie et brutalement destructrice » (Ferenczi cité par Bokanowski, 2005b, paragraphe 23).

2.1.2 L'expérience agonistique

Bokanowski (2015) considère que D. W. Winnicott prolonge les travaux de Ferenczi en pensant le rôle de l'environnement du sujet au sein de l'étude du traumatisme. En effet, Winnicott (1965) élabore sa théorisation des processus traumatiques à partir de l'observation du développement psychique des nourrissons et de la dépendance de ces derniers à leur environnement. Au cours de son développement, le nourrisson, dans ses tentatives de création de sens, cherche à accepter que le monde réel puisse ne pas correspondre à son monde

intérieur. Il le fait en étant soutenu par des objets pourvoyeurs de soins répondant *suffisamment bien* à ses besoins et ses expériences. Winnicott considère alors que « le traumatisme est ce qui rompt l'idéalisation d'un objet au moyen de la haine de l'individu, en réaction au fait que cet objet n'a pas réussi à remplir sa fonction » (1965, p.309). Lorsque l'objet, incarné par l'environnement maternant, apporte une solution de satisfaction à la tension de l'enfant, il est aimé. Il est cependant haï quand il se montre absent. L'expérience subjective devient traumatique en fonction de la qualité, de l'inconstance ou de l'absence de réponses de cet environnement et donc de la désillusion ressentie par l'enfant à l'égard d'un environnement qui était jusque-là, prévisible (Pedielli & Mariage, 2015 ; Smolak & Brunet 2017 ; Winnicott, 1965). Winnicott (1975) insiste également sur la dimension de la temporalité du traumatisme. Il explique effectivement que le temps de réponse de l'environnement aux besoins de l'enfant doit correspondre à une durée qu'il puisse appréhender, en fonction de ses capacités psychiques. Autrement, l'état de manque devient un état traumatique pouvant mener à une expérience d'agonie et de désespoir. Dans le cas où ces situations d'angoisse surviennent durant les premiers mois de vie, elles peuvent même confronter le nourrisson à une déchirure agonistique menaçante pour la constitution de sa subjectivité et de la structure de sa psyché. Le nouveau-né, submergé par une *angoisse catastrophique*, est de fait menacé dans son sentiment de continuité et met en place des mécanismes de défense, tel que le clivage, pour tenter d'éviter le retour de ces angoisses primitives (Pedielli & Mariage, 2015 ; Smolak & Brunet, 2017).

2.1.3 Le noyau traumatique

Dans *Figures et destins du traumatisme* publié en 1996, C. Janin, après s'être appuyé sur les théorisations de Freud, Ferenczi et Viderman concernant les traumatismes et le rapport à la réalité, décrit les différentes formes que ceux-ci peuvent prendre. Il part de la notion de *noyau traumatique*, inspirée d'une métaphore de Viderman (1977). Il explique que « le grain de sable, en psychanalyse, c'est l'événement- ou sa trace- à partir duquel et autour duquel les fantasmes vont se développer, comme les concrétations perlières le font

autour de grain de sable réel » (Janin, 2004, p. 21). Seuls les grains de sable - événements du réel- symbolisables peuvent devenir perle. Les autres grains de sable non symbolisables sont « non-inscrit[s] ou perdu[s] » (Janin, 2004, p. 22). Cet événement « grain de sable » non-symbolisé désigne le *noyau traumatique* des processus psychiques (Janin, 2004).

Le noyau se constitue suite à des investissements réels des premiers objets répondants aux besoins vitaux du sujet. Ils constituent le premiers temps du traumatisme et peuvent prendre deux formes, marquées toutes deux par l'excès d'excitation et le non-respect des besoins durant l'enfance : le manque d'excitation ou l'excès d'excitation. Le noyau peut ainsi être *chaud* ou *froid*, selon le temps et la source du traumatisme. Il est *froid*, si marqué par le trop d'absence, par la carence de l'autre. Il est *chaud* s'il est constitué à partir de la surabondance d'excitation. Afin qu'il se transforme et devienne perle, l'événement grain de sable est symbolisé, inscrit au sein de l'expérience psychique. Le sujet tente donc dans le deuxième temps du traumatisme, de lier l'afflux d'excitation grâce à ses fantasmes. Le troisième temps constitue le traumatisme paradoxal, non qualifiable, où les deux valeurs du chaud et du froid ne sont plus distinguables. Le sujet va tenter, par des mouvements de répétitions, de transformer « du traumatique (non sexuel) en quelque chose de sexuel » (Janin, 2004, p.40), de manière homologue, selon Janin, à « un échec primaire des pulsions sexuelles sur les pulsions d'autoconservation » (2004, p.40).

A cette première figure du traumatisme psychique comme une « non-qualification des vécus psychiques internes » (Janin, 2004, p.23), Janin ajoute la considération de la nature transitionnelle de la réalité. Celle-ci se situe à la limite de l'extérieur et de l'intérieur. Le traumatisme représente, pour sa part, une forme de « détransitionnalité de la réalité » (Janin, 2004, p.24). Il se produit lorsque les événements réels dupliquent les fantasmes inconscients de l'individu, menant à ce que Janin nomme un *collapsus de la topique interne* (1996) et une incompréhension de la source de l'excitation à l'œuvre, une perte de sens de la réalité. En réaction à ce collapsus, des mécanismes de défense tels que le clivage et la répétition, sont alors mis en place afin de tenter de « reconstituer l'enveloppe de son psychisme », en s'extrayant de la facette de la

réalité *détransitionnalisée* ou en cherchant à lier l'excitation du premier traumatisme en le répétant (Janin, 2004).

2.1.4 Une proposition de synthèse

Dès 2002, T. Bokanowski revient sur la terminologie du traumatisme et propose de distinguer les termes *traumatismes*, *trauma* et *traumatiques* selon l'évolution de leurs conceptions théoriques. Il souligne que le terme *traumatisme* sert généralement à « désigner l'impact psychique d'un événement qui a marqué douloureusement l'existence d'une personne. » (Bokanowski, 2005a, p.894). Il précise cependant que le traumatisme n'existe qu'au travers des théorisations, des courants et des modèles qui cherchent à décrire des situations cliniques et processus psychiques (Bokanowski, 2005a). Il explique ainsi que :

« La notion de traumatisme peut tout autant servir à indiquer ce qui relève de la potentialité traumatique à la base de tout fonctionnement psychique et qui, de ce fait, participe à la genèse, comme à l'organisation, de l'infantile, de la pulsion et du désir, comme elle peut désigner les défaillances des modalités de gestion du psychisme du sujet, face à un événement à valence désorganisatrice. Du fait que les désorganisations engendrées ne sont pas toujours de même nature, parler de traumatisme dans un sens uniquement générique ne permet pas toujours de savoir à quel niveau du psychisme opère l'action traumatique. » (Bokanowski, 2015, paragraphe 10)

Il envisage donc le terme *Traumatisme* comme renvoyant à la « conception générique du traumatisme » (Bokanowski, 2005a, p.896) de la théorisation freudienne de séduction et de sexualité. Le traumatisme est désorganisateur, en référence aux conceptions de C. Janin (1996), lorsque survient une rencontre brutale entre les fantasmes de l'individu et sa réalité externe. Le *Traumatique* se réfère davantage à l'économie du sujet, à un type de fonctionnement, que l'on peut désigner comme « fonctionnement à empreinte traumatique » (Bokanowski, 2005a, p.897). Il est développé dans les travaux de

Freud, dès 1920, en référence aux cliniques des névroses et aux pathologies de névroses de guerres. Enfin, Bokanowski renvoie le terme *Trauma* à « l'action négative et désorganisatrice de l'action traumatique » (Bokanowski, 2005a, p.897) portant atteinte au processus de liaison.

Ce bref retour sur l'historique de la conception du traumatisme au sein de la pensée psychanalytique permet d'établir les bases théoriques sur lesquelles s'appuie ce travail. En effet, la considération des événements de vie des auteurs d'Art Brut dont il est question, et l'appellation de *traumatisme* qui est utilisée pour les désigner, se réfère à l'impact désorganisateur que ces événements auront eu sur eux et aux « restes à symboliser » (Roman & Lempen, 2013) de ces expériences que peut contenir l'œuvre. Cette conception du traumatisme ne concerne pas uniquement un événement subi, objectivement qualifié comme mettant à mal l'équilibre psychique d'un individu, ou même une déclinaison de symptômes psychopathologiques, mais se réfère au traumatisme psychique, au vécu subjectif de l'expérience (Roman & Lempen, 2013) qui est qualifiée comme « échapp[ant] à la construction d'un sens » (Roman, 2017, p.50). Le traumatisme renvoie ainsi à l'échec des processus de symbolisation, à « l'atteinte des capacités de mise en sens et de contenance du sujet » (Smolak & Brunet, 2017, p.102).

2.2 Le rapport à l'objet

La polysémie du terme *objet* en psychanalyse complexifie sa définition et son utilisation. Selon les théories de Freud sur les destins de la pulsion, l'objet qualifie initialement « ce à quoi ou par quoi la pulsion peut atteindre son but » (Assoun, 2008, p.170). Les différents types de pulsions n'ont ainsi pas les mêmes objets et ne désignent pas non plus les mêmes types d'organisations psychiques. Les termes *oral* et *anal*, par exemple, se rapportent à la fois à des objets de la pulsion et à un stade d'organisation (Assoun, 2008). Au fil des conceptualisations, la définition du terme « objet » s'enrichit ; elle devient multiple et comprend aussi bien des objets externes, investis pulsionnellement, que des objets internes. L'objet peut faire référence à une personne ou une

représentation, sans nécessairement être l'un ou l'autre. Dans le cadre de ce travail, l'objet étudié qualifie l'objet-sujet, inscrit dans l'environnement, avec lequel l'individu entre en relation. L'objet matériel de l'œuvre et son rapport avec celui-ci est également envisagé. Les travaux de Winnicott et de Roussillon présentés ultérieurement permettent de mettre en perspective le rapport à l'objet et son utilisation dans l'élaboration de l'expérience de confrontation avec la réalité externe.

2.2.1 La relation objectale et l'objet transitionnel

L'importance de la relation à l'objet et le rôle de celle-ci comme protectrice de l'expérience traumatique, tel qu'il a été développé par Winnicott, ont été évoqués précédemment. Il semble cependant opportun de revenir plus longuement sur le rapport de l'individu à ces premiers objets externes, humains ou non-humains, qui lui permettent de développer sa relation à l'environnement qui l'entoure.

Dans son ouvrage *Jeu et réalité* publié en 1975, Winnicott reprend l'hypothèse théorique de la transitionnalité premièrement formulée en 1951. Dès son arrivée au monde, le nouveau-né trouve satisfaction et apaisement dans l'autostimulation de la zone érogène orale, notamment en suçant son pouce. Winnicott relève que, dans les mois qui suivent, l'enfant s'amusant avec des jouets tend à s'attacher particulièrement à l'un d'entre eux. Winnicott établit un lien entre ces deux observations et qualifie de *phénomènes transitionnels* les expériences se situant dans l'aire intermédiaire entre la succion du pouce et l'attachement à un jouet ou peluche. Celui-ci constitue la première relation à un objet ne faisant pas partie de son propre corps. Au cours des situations pouvant être qualifiées de phénomènes transitionnels, l'enfant fait appel à cet objet sans pour autant le reconnaître comme appartenant à la réalité externe. L'objet s'inscrit dans l'aire intermédiaire, se situant « entre le subjectif et ce qui est objectivement perçu » (Winnicott, 2015, p.31).

Winnicott la décrit en utilisant l'exemple du nourrisson qui incorpore différents objets du *non-moi* au sein des activités auto-érotiques survenant lors de son développement. Ces objets acquièrent une place importante pour l'enfant,

qui les utilise dans les moments d'apaisement, comme pour s'endormir. Ils sont considérés comme une défense contre l'angoisse, en particulier contre l'angoisse dépressive. Winnicott nomme ces premières possessions d'objets non-moi, auxquelles s'attache l'enfant, les *objets transitionnels* et liste les qualités particulières de la relation entre l'enfant et ces objets. Il explique que l'enfant est autorisé à s'attribuer les droits de l'objet, qui ne peut être modifié que par lui. Cet objet, chéri et brusqué à la fois, doit pouvoir survivre à l'éventuelle agressivité que peut lui adresser l'enfant tout en témoignant d'une consistance et vitalité propre qui inspirent « une certaine chaleur » (Winnicott, 2015, p.34). Au cours de son développement, l'enfant finit par désinvestir progressivement cet objet. Les phénomènes transitionnels qui lui sont associés se diffusent et s'inscrivent « entre la réalité psychique interne » et « le monde externe » tel qu'il est perçu par deux personnes en commun ; autrement dit, ils se répandent dans le domaine culturel tout entier » (Winnicott, 2015, p.35).

L'expérience de la transitionnalité et de l'objet transitionnel sont donc directement liées à la relation qu'entretient l'enfant au monde extérieur (Winnicott, 1965, 1975). Cette relation dépend en outre de la réponse de la mère, ou figure maternelle, s'adaptant aux besoins de l'enfant et lui permettant de tolérer l'expérience de la frustration. La figure maternelle commence par répondre de façon presque totale aux besoins de l'enfant, puis diminue progressivement cette adaptation selon les capacités de ce dernier à faire face à la « défaillance » de sa mère qui ne répond plus. L'enfant fait alors l'expérience de la différence entre lui-même et la réalité externe qui ne correspond pas à son illusion d'omnipotence. La non-réponse de la figure maternelle et la frustration qu'elle engendre rend cet objet externe réel, depuis la perspective de l'enfant. Cette frustration lui est bénéfique car elle le prépare progressivement à l'épreuve de la réalité. En effet, les phénomènes transitionnels représentent les premiers stades de l'utilisation de l'illusion, permettant ainsi à l'humain de comprendre sa relation avec des objets et environnements extérieurs (Winnicott, 1975). Ils continuent au-delà de l'expérience infantile et s'inscrivent sans une multitude d'expériences à l'âge adulte :

« Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la

tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (Arts, religion, etc.). Cette aire intermédiaire est en continuité directe avec l'air de jeu du petit enfant « perdu » dans son jeu. » (Winnicott, 2015, p.47)

En somme, selon la perspective de Winnicott, les relations d'objet, tout comme l'utilisation d'un objet transitionnel, permettent à l'individu de construire et développer sa relation au monde, mais aussi de s'apaiser lorsque l'environnement extérieur ne correspond pas à sa réalité intérieure et que l'afflux d'excitation s'intensifie.

2.2.2 La fonction symbolisante de l'objet et les objets-symbolisant

Dans son texte de 2012, Roussillon revient sur la fonction de l'objet pour l'individu. Il estime qu'une théorie du sujet est, à la fois, une théorie de l'objet et de la façon dont cet objet accepte que le sujet se vive lui-même. Roussillon propose une considération de l'objet dans sa fonction symbolisante et formule l'hypothèse selon laquelle « les caractéristiques du rapport à l'objet tendent à se transférer dans le rapport du sujet à l'activité de symbolisation et à la « reconnaissance » symbolique qu'il pourrait en attendre » (Roussillon, 2012, paragraphe 7).

Roussillon (2012) souligne par ailleurs la confusion pouvant survenir du terme *relation à l'objet*. Il rappelle ainsi la distinction proposée par Winnicott (1975) de la *relation d'objet*, se rapportant au mode de relation entretenu avec un autre objet, et *l'utilisation de l'objet*. Roussillon (2012) propose que cette dernière se réfère à ce qu'il appelle *l'objet pour symboliser* c'est-à-dire l'objet qui se prête à l'activité de symbolisation du sujet en acceptant d'effacer les marques de sa propre altérité. Afin de développer cette distinction, Roussillon (2012) revient sur la conception de Winnicott de la rencontre avec la réalité externe. Il évoque ainsi que la découverte de l'altérité de l'autre dépend de la réponse à la frustration du nourrisson, mais n'est pas découverte par sa frustration elle-même. Les réponses de cet objet, survivant à la frustration et

destructivité, doivent présenter plusieurs caractéristiques pour que cet objet *autre-sujet*, comme le nomme Roussillon (2012), puisse être reconnu et « découvert » dans son altérité : il doit rester présent psychiquement et ne pas engager de rapport de force- impliquant des menaces de punitions ou d'objections - mais il doit aussi « se montrer vivant et créatif » (2012, paragraphe 35) pour se dégager de la destructivité du sujet et rétablir un lien avec lui. La réponse de l'objet établit alors les conditions pour l'élaboration d'un travail de symbolisation. Selon Roussillon (2012), l'étape suivant cette survie à la destructivité du sujet est celle de la présentation d'un objet.

La fonction symbolisante de *l'autre-sujet* inclut donc sa capacité à apporter à l'enfant de quoi élaborer le manque issu de leur relation, selon « une procédure de suppléance » (Roussillon, 2012, paragraphe 41). Il lui présente un ou plusieurs objets qui deviennent des symboles primaires, des *objets pour symboliser*. Afin que ces objets puissent servir au travail de symbolisation et au transfert des qualités de la relation avec l'objet *autre-sujet*, il est tout d'abord nécessaire que ce dernier soit celui qui les présente. Il est également important qu'il approuve leur utilisation. En effet, le travail de symbolisation comporte l'appropriation subjective des caractéristiques de l'objet. Cette appropriation soutient l'autonomisation du sujet, mobilise les autoérotismes et s'accompagne d'un travail de deuil et d'une crainte (ou d'un désir) à l'idée d'enlever aux objets leurs caractéristiques propres. L'accord préalable de l'objet informe sur sa capacité à survivre l'appropriation subjective de ses propriétés. Sa réponse à ces représentations, et à l'atteinte potentielle de la qualité de sa relation avec le sujet, renseigne ce dernier sur l'activité de symbolisation effectuée. Si la qualité de relation à l'objet n'est pas du tout menacée par les réponses des objets, cela signifie que l'activité de symbolisation n'a pas beaucoup de valeur. Cependant, si elle menace trop la qualité de relation à l'objet, cela indique qu'elle pose un dilemme nécessitant de choisir entre la relation à l'objet ou son appropriation par l'activité de symbolisation. Il faut donc que la réponse témoigne de l'atteinte à la relation, malgré la crainte que cela inspire. Cela soutient l'opération de séparation et d'autonomisation que le sujet effectue à l'aide du processus de symbolisation et souligne ainsi le changement opéré dans la relation à l'objet (Roussillon, 2012).

L'utilisation des objets-symbolisants permet à l'individu de revenir sur la relation avec l'objet et sur les caractéristiques de celle-ci de manière rétroactive. Ce travail fait, dès lors, la distinction entre ce qui a trait à la relation à l'objet et à l'utilisation de l'objet. La relation à l'objet concerne ainsi la confrontation à la différence de l'objet et à sa partie *non malléable*. Quant à elle, l'utilisation de l'objet implique la façon dont l'altérité de l'objet est supprimée pour se prêter au travail de symbolisation. L'évolution du travail de symbolisation fait donc varier l'écart entre ces deux composantes qui impactent la relation à l'objet et la fonction symbolisante de celle-ci (Roussillon, 2012).

En résumé, la relation à l'autre est investie comme un espace de compréhension et d'exploration où l'individu peut développer sa conscience de lui-même, de son environnement et d'autrui. Dans cette tâche d'union entre le nouveau-né et l'environnement extérieur, les premiers objets relationnels, figures de soin parental, fournissent également des objets matériels symbolisants permettant le transfert de leurs caractéristiques et celles de leur relation avec l'enfant. Ce dernier peut ainsi expérimenter les limites de ces relations et de son pouvoir de création sur le monde qui l'entoure. Les objets matériels inanimés qu'utilise l'enfant servent à l'observation des adultes, mais également, à la compréhension de la distinction entre la représentation d'un élément et son existence dans le monde en dehors du sujet.

2.3 Le processus de création

Le questionnement de ce travail portant sur l'intrication de la création et de l'expérience traumatique, il est nécessaire de revenir sur la conception de la création au sein des théories psychanalytiques. Celles-ci permettent de saisir les processus psychiques qu'elle mobilise ainsi que ses spécificités au regard d'autres formes de travail psychique.

2.3.1 La sublimation des pulsions

Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Freud revient sur le processus de création du célèbre artiste et l'établit comme une activité de

sublimation des pulsions, relevant l'importance de celles-ci au sein de l'activité créatrice. L'activité créatrice permet la *déssexualisation des pulsions* par le biais d'une activité socialement reconnue et acceptée (Brun, 2018). Dès 1923, Freud introduit le rôle du narcissisme au sein du processus créateur et considère que la déssexualisation des pulsions se fait au service de nouveaux buts du moi et donc à un plaisir narcissique plutôt que pulsionnel. Le Moi performe l'activité sublimatoire dans une tentative de maîtrise du Ça et de ses pulsions (Brun, 2018).

M. Klein (1929) reprend la notion de *sublimation* en étudiant, cette fois, son rôle réparateur. A la base de l'élan créateur, selon elle, se trouve le désir de réparation de la perte de l'objet. Klein (1929) situe la création issue de la sublimation dans la phase dépressive de situations d'angoisses infantiles extrêmes dans lesquelles les fantasmes d'attaque contre la mère, survenant à la suite d'épisodes prépsychotiques, amènent des sentiments de culpabilité associés à des désirs de réparation de l'objet d'amour. Le sujet, nourrisson ou enfant, désire réparer et reconstituer le bon objet. La fonction réparatrice de l'acte de création se situe à la fois à l'intérieur de soi et à l'extérieur de soi. Les symboles aident au processus de deuil de la phase dépressive et permettent de surmonter la perte de l'objet. J. Chasseguet-Smirgel (1965) propose, à partir de la théorisation de Klein, que l'acte de création amène une réparation de soi et donc à une « complétude narcissique totale » (Chasseguet-Smirgel, 1965, p.13) en plus de permettre la réparation du lien à l'objet décrit par Klein. Il complète en effet les manques créés par ou à partir d'autres, tout en permettant au sujet de les combler par lui-même.

2.3.2 Transitionnalité et créativité

La théorie de la transitionnalité introduite par Winnicott (1975) apporte un nouveau regard sur la créativité (Aubourg, 2003 ; Brun, 2018). Celle-ci n'est plus pensée uniquement comme une forme de travail des pulsions, telle qu'elle est vue précédemment par Freud, mais comme un processus fondamental à l'organisation de la vie psychique de l'individu. Dans un jeu entre le *trouvé* et le *créé*, la création permet à l'individu de régir son rapport au monde et à la

réalité. La créativité a une valeur universelle et n'est pas restreinte à la création artistique. Elle est nécessaire à la vie et à l'appréhension de la réalité extérieure permettant ainsi, dès le plus jeune âge, de « créer le monde » (Winnicott, 1970, p.44). Winnicott distingue d'ailleurs « vie créatrice et art créateur » (1970, p.45) et se refuse à faire une psychanalyse appliquée à l'art (Aubourg, 2003). Il énonce brièvement que ce qui permet à un individu de s'engager dans une création artistique est l'invocation d'un « talent particulier » (Winnicott, 1970, p.48). Il n'approfondit cependant pas la théorisation des œuvres artistiques et ne développe pas non plus ce qui fait la spécificité des œuvres d'art, les considérant uniquement comme une « façon d'exprimer la créativité » (Aubourg, 2003, p.29).

2.3.3 Le saisissement créateur

De M'Uzan relève que l'individu, face à chaque étape de développement, est amené à élaborer, représenter et créer du sens afin de pouvoir les intégrer à sa compréhension de soi et de son environnement. Ainsi, d'une manière analogue à Winnicott (1970), De M'Uzan (1964) avance que tout un chacun est amené à créer constamment, sans s'en rendre compte, afin de faire face à ses expériences vécues.

Dans son texte *Aperçus sur le processus littéraire* publié en 1964, De M'Uzan revient plus spécifiquement sur la source première de la création, communément nommée *inspiration*. De M'Uzan préfère reprendre le terme *saisissement* proposé par l'ethnologue Frobenius qui rend compte de l'aspect brutal et imprévu de cet état psychique. Il le comprend comme un « sentiment éprouvé par le sujet d'un changement de sa position à l'égard du monde » (De M'Uzan, 1977, p.6), un phénomène qui constitue une nouvelle expérience de la réalité. Il s'agit d'un moment suspendu, sans forme ni sens, auquel l'individu répond par la création, permettant la représentation et l'élaboration de sens. Cet état est caractérisé par « une modification de la naturelle altérité du monde extérieur » (De M'Uzan, 1977, p.6), par une atteinte de l'équilibre du moi psychosomatique et par un sentiment de flottement entre les délimitations de ces deux ordres. De M'Uzan (1964) envisage que cet instant de saisissement

constitue une expérience traumatique, provoquée par un afflux de pulsion cherchant des objets et la reconnaissance du monde extérieur. Le processus même de la création représente à ses yeux un *microtraumatisme*. Face à cette expérience, l'individu cherche à retrouver l'unité narcissique perdue.

2.3.4 Le travail de la création et les phases du processus créateur

Tout comme les mécanismes du travail du rêve et du travail du deuil discutés par Freud, D. Anzieu estime que le travail de la création représente une « phase de crise pour l'appareil psychique » (1981, p.19) de l'individu. Il s'agit d'un « bouleversement intérieur » qui l'amène à chercher un nouvel équilibre. Ces trois types de travail psychique impliquent une transformation. En effet, comme le travail du rêve, le travail de la création permet une transformation de « contenu latent en un contenu manifeste » (Anzieu, 1981, p.19). À l'instar du travail du deuil, celui de la création œuvre avec « le manque, la perte, l'exil et la douleur » (Anzieu, 1981, p.20). Malgré ces similitudes, Anzieu (1981) distingue le travail de création des deux autres par sa mobilisation et sa distribution des processus psychiques à l'œuvre. L'auteur élabore une modélisation du processus de création qu'il décompose en cinq phases, chacune soumise à « sa dynamique, son économie et sa résistance spécifique » (1981, p.95). Le créateur, en les traversant, vit pour chacune un changement d'attitude, d'état psychique et de fonctionnement. Chaque individu peut les vivre de façon différente selon sa sensibilité personnelle, en portant, par exemple, plus particulièrement son attention sur l'une d'elle.

La **première phase**, celle de l'*état de saisissement*, terme qu'Anzieu reprend en faisant référence à De M'Uzan (1964), se rapporte à un flot de sensations déstabilisant pour le sujet qui le vit. Ce dernier est empli d'un sentiment d'urgence et d'une nécessité à créer, constituant une sorte de transe hallucinatoire où il vit une dissociation et un dédoublement de son Moi. Une partie du Moi occupe un rôle vigilant/auto-observateur qui lui permet de rester ancré dans la réalité tandis que la seconde partie du Moi subit une forme de régression proche d'une expérience psychotique, bien qu'elle soit partielle, passagère et réversible dans le cas de la création. Cet *état de saisissement* est

décrit comme une « crise intérieure » (1981, p.95). Celle-ci peut par ailleurs survenir à la suite d'une situation de crise dans l'histoire de vie de l'individu. Durant la **deuxième phase du processus**, la partie du Moi restée vigilante durant la création prend conscience des représentants inconscients mobilisés lors de la première phase, et procède à un déplacement topique vers le préconscient. C'est au sein du Moi préconscient que ces représentants sont mis en lien avec d'autres représentants psychiques, mais également avec d'autres contenus symboliques. La surabondance pulsionnelle survenant au cours de cette phase est maintenue ou provoquée par les créateurs, selon des techniques qu'Anzieu regroupe en deux ordres : l'accumulation ou la privation d'expériences à charge pulsionnelle pouvant les inspirer, ou au contraire, dévier la charge pulsionnelle première de la création provoquée lors de la première phase. Cette seconde phase du travail créateur n'est pas toujours présente en raison des doutes qui assaillent et inhibent le créateur. Ce dernier trouve dans la « rencontre d'un interlocuteur privilégié » (Anzieu, 1981, p.114) (pouvant être un ami, un partenaire romantique ou sexuel) un moyen de soutenir et valider les représentants psychiques mobilisés par le saisissement pour contrer les mouvements autodestructeurs émergeant. Ce n'est qu'au cours de **la troisième phase** qu'a lieu la transformation de ce « noyau psychique d'origine archaïque » (Anzieu, 1981, p.117) en un code qui permette ensuite l'élaboration matérielle de l'œuvre. Plus qu'une transformation consistant en un déplacement pulsionnel, celle-ci constitue un changement topique au sein de l'appareil psychique de l'individu, faisant surgir au-delà des frontières du Soi ce qui avait été refoulé auparavant. Anzieu affirme, en s'appuyant sur une hypothèse de Jean Guillaumin (1980), que le choix du « corps » servant à l'« incarnation » du code peut être mis en parallèle avec la propre corporalité de l'auteur. La production matérielle de l'œuvre a ensuite lieu lors de **la quatrième phase**. Puis, au cours de **la cinquième**, l'auteur finit par déclarer que son œuvre est terminée et l'expose au public extérieur.

Il existe, au sein de cette dernière phase, deux aspects à observer : le rapport de l'auteur à son œuvre qu'il termine et le rapport de l'auteur au public qui rencontrerait potentiellement l'œuvre. La résistance à l'idée d'achever l'œuvre peut se résoudre en évitant de la terminer ou en cherchant éternellement à la remanier. Face à ces résistances, le soutien d'un ami peut également

permettre au créateur de compléter une intégrité narcissique. Anzieu explique que la résistance que l'auteur peut éprouver lorsqu'il se retrouve face aux regards et critiques d'un public se rapporte à une « dialectique d'identification projective » (1981, p.128), selon la conception développée par M. Klein. Dès lors qu'il est soumis aux autres, le destin de cet objet créé devient incertain. L'œuvre peut ne rester un bon objet que pour son auteur ou peut également se voir attribuer de la valeur par les autres. Dans les deux cas, l'auteur peut vivre une montée d'angoisse à l'idée de ne pas avoir conservé la « jouissance exclusive » (Anzieu, 1981, p.129) de ses œuvres. Anzieu parle d'une avidité de l'auteur à garder l'œuvre avec lui. Si le public l'apprécie aussi, il projette cette avidité sur les autres en fantasmant la façon dont ils s'approprieront son œuvre, l'aspireront et la dévoreront. Une autre possibilité est qu'en vivant à l'extérieur, cette œuvre passe de bonne à mauvaise pour le public ou pour l'auteur même. Dans ces deux configurations, l'angoisse ne survient plus de la menace d'avidité intense projetée mais, à l'inverse, d'une envie haineuse. « Si l'auteur redoute de voir toutes les parties mauvaises de lui qu'il aura déposé dans l'œuvre » (Anzieu, 1981, p.129) être exposées dans le regard extérieur, il peut être amené à la détruire ou même la garder pour lui. Anzieu rajoute cependant que l'angoisse que peut ressentir un auteur à l'idée d'amener son œuvre à vivre au dehors n'est pas uniquement projective. Selon lui, elle dépend également de la valeur reconnue de l'œuvre comme étant une œuvre d'art, faisant ainsi exister un souci d'appréciation et de reconnaissance du public.

2.3.5 Le paradoxe intimiste de la création

Le rapport au public externe receveur de l'œuvre est expliqué par Anzieu (1981) en termes de projections et d'identifications. De M'Uzan (1964) revient sur une différence de modes entre le *plaire* et le *faire plaisir*, concernant le rapport de l'écrivain à un public receveur. En effet, De M'Uzan (1964) distingue le premier du second par le fait que le *plaire* se rapporte à un enjeu du narcissisme tandis que le *faire plaisir* se réfère à un mouvement objectal. Ces deux modes peuvent cependant s'opposer à une expression personnelle de l'auteur, mobilisant fantasmes et pulsions destructrices. Cette expression personnelle

peut donc le mener au rejet et à la solitude tandis que son envie de *plaire* ou de *faire plaisir* peuvent étouffer une expression personnelle, sa vérité personnelle, et l'exposer à une blessure narcissique plus profonde. Une figure intérieure anonyme est alors créée pour concilier ces élans contradictoire. L'auteur dédie son œuvre à cette figure, dès le moment de sa conception. Nommée *public intérieur* par De M'Uzan (1964), la figure est créée à partir d'identifications et se distingue du public réel. Ces identifications peuvent être de l'ordre du primitif et du fusionnel, notamment au moyen de l'introjection d'une figure parentale, qui modèle le public intérieur comme un récepteur accueillant inconditionnellement toute forme d'expression, aussi violente ou destructrice soit-elle. Selon De M'Uzan (1964) qui fait référence aux travaux de Marty et Fain (1959), ces identifications peuvent être de l'ordre de l'incorporation anale, le public intérieur étant modelé et retravaillé afin de supporter n'importe quelle opération sans être détruit. De M'Uzan (1964) observe que cet objet intérieur, créé par introjection de qualités projetées du parent réel, devient lui-même parent de l'œuvre qui lui est adressée, puisque sa présence est nécessaire à sa constitution. Cette figure peut se mêler, par l'un de ses traits, à des modèles spirituels, mais elle peut également, par un jeu de projections et d'identifications, élaborer un alter-ego de l'auteur. En validant inconditionnellement les entreprises et l'existence de son auteur, cet alter-ego restaure une intégration narcissique.

Dans son texte de 1998, B. Chouvier relève ce même paradoxe de l'intime comme naissant d'un besoin de créer qui implique à la fois l'exposition de l'expression de soi au monde extérieur et la confrontation avec le potentiel rejet ou désintérêt de ce dernier. Le créateur expose ses éprouvés les plus intimes aux autres, mais également à lui-même. En créant et signant une œuvre, il est reconnu comme créateur singulier. Cependant, il reconnaît par la même occasion son travail comme étant son œuvre à lui. Ainsi, l'acte créateur participe à l'élaboration identitaire de soi et peut se réactualiser à chaque œuvre. En revenant sur des propos tenus par Fernando Pessoa dans *Le Livre de l'intranquillité* (1982) concernant la solitude permettant la création, Chouvier soutient que, pour créer, il est nécessaire de se couper du monde et des liens qui unissent l'auteur à celui-ci. Faire naître sa création et sa marque dans le monde

implique d'abord un renoncement et un détachement de ce même monde. Cette solitude lui permet de créer et modeler un nouveau monde, le menant, par la même occasion, à se modeler lui-même (Chouvier, 1998). Cette solitude reste animée par les objets internes et la relation de l'auteur avec ceux-ci, comme cela est le cas pour le *public intérieur* étayé par De M'Uzan (1964).

2.3.6 Désir, besoin ou contrainte à créer ?

Roussillon (2009a) revient sur la conception psychanalytique de la création selon les mouvements libidinaux et fantasmatiques. Pour lui, bien que ceux-ci jouent effectivement un rôle dans l'activité créatrice, leur effacement au sein du processus de création est tout aussi important que leur présence cachée. Il interroge l'origine de l'impulsion créatrice et distingue différentes modalités de création : le désir, le besoin et la contrainte à créer. Dans le cas du *désir de créer*, le phénomène de symbolisation est utilisé comme moyen de travail des pulsions. Or, *le besoin de créer* ramène le rôle de la symbolisation non plus à celui d'un moyen mais à celui d'une fonction nécessaire à la survie de l'appareil psychique. Cette conception-ci de la nécessité de créer découle du concept de Winnicott (1975) du *trouvé/créé* et du rôle de la création, par l'individu, d'une conception subjective de la réalité. Un lien secondaire s'établit ici avec la production qui se situe *en dehors* de ce qui n'a pas pu être fait *au-dedans*. Roussillon (2009a) estime que la difficulté se situe dans la manière dont ce travail de symbolisation permet la liaison de l'expérience du réel et du créé. Si l'écart entre le *trouvé* et le *créé* est trop important et que la pulsion sexuelle amenant la poussée créative ne parvient pas à s'organiser de sorte à effectuer son travail de liaison, celle-ci est alors éclipsée par d'autres pulsions désorganisatrices que sont les pulsions de mort. Dans ce cas, Roussillon avance qu'à la place d'un désir de créer, la poussée créatrice prend la forme d'une *contrainte à créer*. Il ramène ce phénomène aux rapports entre la création et la « zone du traumatisme primaire de la psyché, c'est-à-dire ce secteur d'elle-même où l'expérience n'a pu être liée, symbolisée et appropriée subjectivement » (2009a, paragraphe 15). Le sujet tente ainsi de symboliser et de s'approprier subjectivement ce qu'il avait auparavant mis de côté pour survivre

psychiquement à une expérience traumatique. Cependant, le caractère secondaire de cette tentative continue de faire obstacle à l'intégration première de l'expérience. Ainsi, la production matérialisée, produite dans l'*au-dehors* de son créateur, « témoigne toujours plus de l'échec du trouvé/créé » (Roussillon, 2009a, paragraphe 16). Cette symbolisation secondarisée ne permet pas pour autant à son auteur de combler le rôle de liant et d'organisateur nécessaire à l'intégration intrapsychique de cette zone de traumatisme primaire, conduisant à la compulsion et à la répétition. Elle s'apparente à une tentative de suture, d'effacement de la source de la blessure première contrairement au désir de créer pour lequel s'opère plutôt un travail de déplacement au sein de l'appareil psychique (Roussillon, 2009a).

2.4 L'Art Brut

Les origines de l'Art Brut se situent au sein des productions « issues de la pulsion créatrice à l'état pur » (Champenois, 2020, p. 7), de l'art dit « asilaire ». Dès le début du 19^{ème} siècle, les productions créatives de résidents d'hôpitaux psychiatriques interpellent le corps médical, et plus précisément, les psychiatres, qui sont les premiers à s'intéresser à ces productions (Champenois, 2020). Ce n'est qu'en 1945 que la terminologie *Art Brut* est posée par Jean Dubuffet, après plusieurs années à observer la singularité des œuvres des créateurs marginaux qu'il rencontre au cours de ses recherches et de ses voyages. Il prête une attention particulière à l'apport plastique mais aussi à la liberté prise par les créations d'Art Brut au regard « des contraintes élitiques traditionnelles, pratiqué par des personnes indemnes de toute culture » (Jean Dubuffet, 1945, cité par Champenois, 2020, p.26). La spécificité des productions d'Art Brut est donc en grande partie due aux conditions de leur création ainsi qu'à leurs auteurs même. L'isolement et l'enfermement sont considérés comme caractéristiques de l'origine de ces œuvres, tout comme l'absence de préoccupation pour l'esthétique, pour le « beau ou recevable par l'autre » (Champenois, 2020, p.16). Ainsi, les auteurs d'Art Brut ne cherchent pas à produire une œuvre d'art à exposer à autrui. Autodidactes, créant dans leur abri, à l'écart du monde, leurs motivations sont désintéressées du regard de l'autre qui est d'ailleurs absent de

leurs pensées (Peiry, 2016). Champenois développe sur cette spécificité de l'Art Brut :

« Ce « passage à l'acte » serait à chercher plutôt du côté d'une nécessité vital. Il s'agirait contre une menace interne perçue par le sujet comme venant de l'extérieur. Cet acte créateur serait alors véritablement salvateur, destiné à parer un débordement de jouissance, à faire barrage à ce trop-plein qui submerge le corps de toutes parts. Il est à la fois la cause et l'issue, une solution unique : une suppléance. » (2020, pp.17-18)

L'Art Brut reste cependant difficile à définir. Ce terme regroupe finalement un corpus hétérogène d'auteurs autonomes aux expressions et styles qui leurs sont propres (Peiry, 2016). Ce qui rassemble cet ensemble de créateurs est la poussée créative faisant « appel au fond humain originel et à l'invention la plus spontanée et personnelle » qui mobilise « les processus naturels et normaux de la création d'art, à leur état élémentaire et pur » et permet une « extériorisation des mouvements d'humeur les plus intimes, les plus profondément intérieurs de l'artiste » (citations de Dubuffet par Peiry, 2016, p.94). Cette *nécessité à créer*, évoquée par Peiry (2016) et Champenois (2020), rappelle la notion de *contrainte à créer* discutée par Roussillon (2009a).

Cette nécessité à créer selon une pulsion d'origine archaïque qui ignore les potentiels destinataires externes de l'œuvre est donc caractéristique de la création d'Art Brut (Roman, 2018). Ses caractéristiques peuvent d'ailleurs être étudiées au regard de la modélisation du processus créateur d'Anzieu (1981), comme le fait Roman dans son ouvrage de 2018. La dernière phase, constituée de l'exposition de l'œuvre au-dehors, n'est théoriquement pas pertinente dans le contexte de l'Art Brut puisque l'œuvre est destinée à l'intime (Roman, 2018) et est « découverte par » plutôt que « pensée pour » un autre. Le *saisissement créateur* (De M'Uzan, 1964) à l'origine de la nécessité à créer, marque la première phase de la modélisation d'Anzieu (1981) et semble quant à elle être une expérience universelle du processus de création (Roman, 2018). La deuxième phase, qui concerne la remémoration des constituants psychiques mobilisés, n'est pas forcément explicitée par l'auteur, bien qu'elle soit présente dans la création. La troisième et quatrième phase de la modélisation, impliquant

le choix du code et de la composition de l'œuvre ainsi que sa production, soulignent la particularité des créations d'Art Brut (Roman, 2018). La plupart des auteurs d'Art Brut utilisent du matériel non conventionnel. Ils créent leurs propres médiums à partir de ce qu'ils ont à leur disposition et « inscrivent dans l'œuvre une trace des éprouvés bruts qui émergent de la création » (Roman, 2018, p.28). De par toutes les spécificités qui les caractérisent, les créations d'Art Brut constituent, selon Roman (2018), un « observatoire privilégié » des processus psychiques mobilisés lors de la création.

3. Méthodologie

3.1 Recueil de données

Après avoir rencontré le travail de Marc Moret et Magalí Herrera lors de visites à la Collection de l'Art Brut de Lausanne, j'ai voulu approfondir ma compréhension du rapport de ces auteurs à leurs œuvres en cherchant des traces de leurs récits sur leurs propres parcours de création. J'ai sélectionné pour ce travail des créations dans lesquelles les auteurs font référence à leurs proches mais également à des expériences douloureuses de perte ou de séparation avec ceux-ci. Les œuvres de Magalí Herrera sélectionnées sont *Mi Testamento Afectivo* (Mon testament affectif) (1966) (Fig.1) et *El alma del hijo* (L'âme du fils) (1967) (Fig.2). *L'âme du fils* (1967) est une œuvre dédiée à l'enfant perdu par une interruption de grossesse. Elle est accompagnée d'un poème figurant en annexe de ce travail (cf. Annexe 1). *Mon Testament Affectif* (1966) est un dessin à l'encre où Magalí Herrera inscrit diverses déclarations à ses proches au sein de la composition. Les œuvres de Marc Moret choisies sont *L'Eurasienne* (1997-1998) (Fig.3) - créée à partir de l'histoire d'une relation amoureuse et de la fin de celle-ci-, le *Collage à maman* (Fig.4) – créé après le décès de sa mère –, et le *Collage aux Grands-papas* (2001-2002) (Fig.5) - créé suite au décès de son grand-père.

Les analyses s'appuient sur la rencontre sensible des œuvres (Roman, 2018, 2021) ainsi que sur les discours des auteurs sur leurs propres expériences

de création (Roman, 2018). La consultation des dossiers d'archives de la Collection de l'Art Brut de Lausanne m'a permis d'accéder à divers articles de presse dans lesquels Marc Moret raconte le lien qu'il entretient avec ses œuvres (Bertschy, 2004 ; Pssel, 2001). Les entretiens filmés par Sautereau (2017) et par Lespinasse et Alvarez (2008), où Marc Moret présente ses créations, ont également servi de support aux analyses. Parmi les documents consultés aux archives de la Collection de l'Art Brut figurent également des prises de note de visites à Marc Moret, étendues sur plusieurs années, qu'avaient effectuées Lucienne Peiry- historienne de l'art et ancienne directrice de la Collection de l'Art Brut- et Mali Genest - médiatrice culturelle à la Collection de l'Art Brut. Parmi ces documents consultés figurent également des retranscriptions d'entretiens effectués avec Marie-Ange Rey, la sœur de Marc Moret, et son mari Bernard Rey de même qu'un deuxième entretien avec Daniel Savary, peintre et enseignant avec lequel Marc Moret suivi des cours de peinture. À propos des discours rapportés de Magalí Herrera, je me suis appuyée sur le texte rédigé par Roche- Meredith (2001) dans le vingt-et-unième Cahier de l'Art Brut, ainsi que sur des articles de presse trouvés via des recherches internet (Arte Otro en Uruguay, 2014) et la consultation des archives de la collection de l'Art Brut (El Diario, 1968). Les dossiers d'archives de la Collection de l'Art Brut comprenaient également la correspondance entre Magalí Herrera et Jean Dubuffet, s'étendant de 1967 à 1972. Dans ces lettres rédigées à Jean Dubuffet, Magalí Herrera fournit de précieuses informations concernant ses données biographiques, son processus de création et son rapport à ses œuvres. La plupart de ces lettres ont été traduites avant leur envoi à Jean Dubuffet. Je me suis chargée de traduire, sur la base de mes connaissances personnelles, celles qui n'ont pas été traduites au préalable. Les citations et références pour lesquelles j'ai effectué la traduction sont systématiquement indiquées en notes de bas de page.

3.2 Grille d'analyse

3.2.1 *Le processus de création*

Après une brève recontextualisation des données biographiques des auteurs, leur processus de création est reconstitué en suivant les différentes phases de la modélisation développée par Anzieu (1981). Chacune de ces phases, exposées précédemment, est examinée. Bien que les productions d'œuvres d'Art Brut soient, en principe, dénuées de considérations pour le public extérieur (Champenois, 2020 ; Peiry, 2016 ; Roman, 2018), je m'attarde particulièrement sur la dernière phase qui se réfère à la production de l'œuvre en dehors, de son exposition au regard d'autrui, ainsi qu'au rapport qu'entretient l'auteur à son œuvre.

3.2.2 *La rencontre sensible des œuvres*

L'étude de l'œuvre de création au moyen de la psychanalyse ne vise pas à se concentrer sur une analyse biographique, plastique, psychopathologique ou sociale de l'œuvre ou de son auteur. Elle vise à observer et chercher à comprendre les processus psychiques en jeu au sein du processus de la création (Roman 2017, 2018, 2021).

Anzieu (1981) comprend d'ailleurs la rencontre entre l'œuvre et le public extérieur dans sa modélisation présentée précédemment, l'incluant dans le parcours type du processus de création de l'œuvre. Cette œuvre produite est exposée au *regardeur*, comme le désigne Marcel Duchamps cité par Roman (2017, 2018, 2021), ouvrant ainsi un espace dialogique avec celui-ci (Roman, 2021). La dynamique qui se déploie se réfère aux mobilisations intersubjectives et mouvements transféro-contre-transférentiels impliqués dans la rencontre clinique (Roman, 2021). La matérialité de l'œuvre, comprenant les choix et l'assemblage de ses composants, ainsi que le contact sensible avec celle-ci, libère un accès aux sensations-éprouvés du *regardeur* mais également à celles de l'auteur, contenues dans l'œuvre (Roman, 2017, 2018, 2021). L'œuvre est ainsi créée potentiellement pour, mais aussi par, son récepteur. Le *regardeur*, au

contact de la matérialité, tente de lui donner un sens, sur la base de ses éprouvés. Il l'effectue au travers des affects mais également en réponse aux identifications à l'auteur qui s'installent au contact de l'œuvre et des éléments biographiques dont il prend connaissance. Le *regardeur* donne sens aux éprouvés contenus dans l'espace de l'œuvre d'une manière analogue à la façon dont l'environnement maternant reflète et traduit les mouvements internes de l'enfant cherchant à leur donner du sens. Le processus identificatoire qui s'articule au cours de la rencontre de l'œuvre permet ainsi de parvenir à un aboutissement des affects de l'auteur contenus dans l'œuvre (Roman, 2021).

Je rends compte, au cours de mon analyse, des processus d'identification à l'œuvre lors de ma propre rencontre sensible avec les œuvres et auteurs présentés au sein de ce travail. Les axes déployés à partir de celle-ci -matérialité-sensorialité-éprouvé-affect-identification (Roman, 2021) – servent donc à commenter mes éprouvés psychiques et ceux de l'auteur contenus dans l'œuvre.

3.2.3 Les caractéristiques de l'objet créé

Les théorisations de *l'objet-symbolisant* et de *l'objet médium- malléable* de Roussillon (2009b, 2012) envisagent la fonction symbolisante et transitionnelle de l'objet matériel non-moi qu'utilise l'enfant pour appréhender sa relation au monde et à son environnement relationnel premier. Roussillon reprend le concept du *médium malléable* initialement développé par M. Milner et le redéfinit. Le *médium malléable*, avant de représenter l'activité de représentation elle-même, est une fonction de la relation primitive. Il renvoie d'abord à un mode de relation avec l'objet premier (Brun, 2014). En effet, l'objet-symbolisant joue un rôle important au sein du développement de l'appareil de symbolisation mais également pour la qualité de la relation avec les premiers objets relationnels. Il permet à l'enfant de travailler sur la rencontre de l'altérité, sur l'auto-subjectivation et sur l'autonomisation. L'enfant peut transférer les qualités de la relation à l'objet, la figure maternelle notamment, sur un objet matériel qu'il utilise pour la symbolisation. Roussillon (2009b, 2012) soutient, par ailleurs, que les activités créatrices ultérieures du sujet gardent une trace de ce premier transfert des propriétés de la relation à l'objet

sur l'objet médium malléable qu'utilise l'enfant. Ainsi, il explique à propos des créations du sujet :

« Le choix de la matière pour créer, celui du médium avec lequel la symbolisation artistique s'effectuera, mais aussi le mode de rapport que le créateur va entretenir avec ses propres créations, la manière dont celles-ci seront utilisées, les particularités des conditions subjectives des actes créateurs, et tout ce qui est important dans le « dispositif » de création, portera des traces « réminiscentes » transférées à partir de cette histoire première. »
(Roussillon, 2009b, paragraphe 43)

Certaines propriétés matérielles de l'objet médium malléable, forme d'objet-symbolisant, facilitent le transfert évoqué précédemment. Elles concernent ainsi la disponibilité de l'objet, sa fidélité, son indestructibilité, sa saisissabilité, son informité et sa malléabilité (Roussillon, 2009, 2012). Afin d'analyser le rapport entre les objets de création et leur potentiel symbolisant, la proposition théorique de Roussillon sert de guide à l'observation des propriétés matérielles des œuvres.

4. Analyse des données

4.1 Analyse clinique des œuvres de Magalí Herrera

Éléments biographiques

En 1914, naît Mercedes Eleuteria Herrera à Tranqueras en Uruguay. En août 1950, elle choisit de changer de nom pour se faire ensuite appeler Magalí Herrera. Elle naît au sein d'une famille de notables, d'un père propriétaire foncier et d'une mère femme au foyer. Elle passe son enfance à Tranqueras, village au bord d'une rivière où elle grandit en pleine nature. Captivée par de nombreux domaines, elle ne fait pas d'études supérieures mais se plonge passionnément en autodidacte dans le monde de la danse, du théâtre, de la photographie mais aussi de la cuisine macrobiotique et des échecs. Elle devient, par ailleurs, la seule femme à participer à un championnat d'échecs dans son

pays, en 1954. Elle travaille occasionnellement comme journaliste auprès de journaux locaux et est également écrivain, conteuse et poète, bien qu'elle refuse de publier son travail. Elle pratique chacune de ces occupations simultanément mais finit par toutes les abandonner en cours de route (Peiry, 2016 ; Roche-Meredith, 2001). Magalí Herrera se marie et divorce trois fois. Elle n'a pas d'enfant mais vit une interruption de grossesse qui la marque profondément. Elle revient en 1967 sur cet épisode dans un poème (Annexe 1) et un dessin à l'encre (Fig.2) tous deux intitulés *El alma del hijo* (L'âme du fils) (Roche-Meredith, 2001). Durant son troisième mariage, elle voyage avec son époux, Ruben Nuñez, en Europe et en Asie. Lors de leurs passages en Inde et en Chine, elle approfondit ses connaissances des philosophies orientales. Elle s'initie à la peinture grâce à du matériel de calligraphie que son mari lui rapporte d'un voyage en Chine. L'écriture garde une place importante au sein de la création de ses dessins et peintures (Roche-Meredith, 2001). Elle commence à peindre de façon épisodique dès le début des années 50, en autodidacte, puis se lance corps et âme dans ses créations dès 1965, encouragée par le peintre Américo Espósito, qui découvrait son travail. Elle abandonne alors toutes ses autres activités (Herrera, 1967/07/01 ; Roche-Meredith, 2001). Elle écrit dans une lettre destinée à Dubuffet, que son mari la « [met] sur le bateau » (Herrera, 1967/07/01) en direction de Paris afin qu'elle puisse y séjourner et étudier. Cependant, elle y souffre grandement de solitude et d'angoisse. Elle visite la collection de Jean Dubuffet et se reconnaît dans les travaux de Augustin Lesage (Herrera, 1967/07/01). Elle est captivée par la rencontre de ces œuvres et entame une correspondance avec Jean Dubuffet qui soutient ensuite son travail. De retour en Uruguay, son troisième divorce est prononcé. Elle vit ensuite isolée dans sa maison près de Montevideo, entourée d'un jardin verdoyant qu'elle adore. Elle raconte éprouver un lien profond avec la nature. Ce lieu constitue pour elle un véritable refuge (Roche-Meredith, 2001). Magalí Herrera souffre régulièrement de fortes angoisses et de dépression (Roche-Meredith, 2001). Elle intègre un foyer gériatrique en 1992 à la suite d'un de ses épisodes dépressifs. Elle effectue un total de 8 tentatives de suicide au cours de son existence, qu'elle finit par interrompre en s'ôtant la vie à 70 ans (Arte Otro en Uruguay, 2014 ; Peiry, 2016 ; Roche-Meredith, 2001).

Le processus de création

Magalí Herrera trouve l'inspiration à créer lors d'instantanés de contemplation et d'appréciation pour la nature qui l'entoure (Roche-Meredith, 2001). Elle écrit, par exemple, dans une lettre adressée à Jean Dubuffet : « Aujourd'hui, je veux me mélanger à l'air, au soleil qui a doré ma peau, au chant des oiseaux, au cri nouveau des enfants » (Herrera, 1970/06/03). L'élan créateur survient également, pour Magalí Herrera, durant des épisodes chargés d'angoisse et de mal-être qui l'habitent régulièrement au cours de sa vie. Elle raconte un épisode témoignant de ces affects douloureux, l'amenant au processus créateur, dans une lettre destinée à Dubuffet : « En arrivant à Paris, ma nostalgie me poussait à rentrer chez moi et commencer à peindre qui est la seule chose qui m'intéresse dans la vie » (Herrera, 1967/07/01).

Les compositions minutieuses qu'elle crée sont réalisées à l'encre de Chine noire, blanche ou de couleur sur du papier lui aussi blanc, noir ou coloré. L'écriture occupe une place importante pour ses créations et inspire la multitude de formes minuscules qui les composent. Elle élabore une série nommée « Graphies » et inscrit même dans son œuvre intitulée *Mon testament affectif* (Fig.1) des phrases adressées à des proches et connaissances, entourés d'une multitude d'éléments abstraits. Comme cachés du premier regard, seule une inspection méticuleuse de la composition permet de différencier les messages qu'il contient (Roche-Meredith, 2001). Les éléments qui constituent ses créations sont pour la plupart abstraits, bien que d'autres semblent zoomorphiques ou anthropomorphiques. Ils ne s'organisent pas toujours dans l'espace de la même façon ; ils partent souvent du centre, dans un mouvement allant vers l'extérieur (Roche-Meredith, 2001), mais il arrive également qu'ils soient élaborés à partir d'un côté de la feuille. Les détails sont créés en utilisant de légers coups de plumes ou de pinceaux, à l'aide parfois même d'une loupe (Arte Orto en Uruguay, 2014). Chaque création est réalisée de façon lente et méticuleuse, l'élaboration d'une de ses œuvres pouvant durer plusieurs mois (Arte Otro en Uruguay, 2014 ; Roche-Meredith, 2001). Elle s'isole dans sa petite maison entourée de nature qui devient également son atelier (Roche-Meredith, 2001). Sa corporalité occupe une place importante dans son processus de création. En effet, la répétition de gestes précis et continus, ainsi que l'état

second découlant de son manque de sommeil, la plongent dans des « états seconds » (Roche-Meredith, 2001). Elle peint nuit et jour, s'empêchant parfois de dormir durant des semaines entières et affectant de ce fait son état de santé déjà fragilisé (Herrera, 1969/12/30 ; Roche-Meredith, 2001).

Magalí Herrera évoque plusieurs fois, au cours de sa correspondance avec Jean Dubuffet, combien il occupe une place importante au sein de son processus de création. Suite à de premiers échanges où elle lui présente son travail, elle est encouragée par Jean Dubuffet qui acquière plusieurs de ses créations (Peiry, 2016). Il lui envoie également des livres portant sur l'Art Brut, ce qui l'amène à s'intéresser davantage à l'idée d'exposer (Herrera, 1969/12/30). Particulièrement attachée à son opinion et à son attention, elle lui dédie et offre des œuvres. Elle verbalise son admiration pour lui dans les lettres qu'elle lui adresse : « C'est étonnant comme certains peuvent arriver à être pareils à un dieu » (Herrera, 1968/06/03). Elle se sent quotidiennement accompagnée et guidée en pensées par Jean Dubuffet (Herrera, 1970/09/12, 1972/06/05) et considère même qu'il est indispensable à ses créations. Elle le lui confie d'ailleurs dans une lettre de 1972 : « Aucun mérite dans « mes poétiques et belles lettres », si vous n'étiez pas dans chacune de mes cellules, rien ne naîtrait en moi » (Herrera, 1972/09). Jean Dubuffet n'est pas le seul à valoriser les travaux de Magalí Herrera. « Découverte » par le peintre uruguayen Américo Espósito lors de sa première exposition, il l'encourage continuellement par la suite. Son travail se fait connaître nationalement, puis internationalement. Il est d'abord exposé localement dans l'Association chrétienne des jeunes de saville, en 1966. Il l'est ensuite dans plusieurs pays, tels que l'Argentine, le Paraguay et Taiwan (Arte Otro en Uruguay, 2014). Selon les premières théorisations de Jean Dubuffet, cela ne correspondrait d'ailleurs pas à la théorie des auteurs d'Art Brut (Peiry, 2016). Magalí Herrera revendique cependant les « conditions primitives¹ » de ses créations en affirmant se sentir étrangère aux formations et considérations formelles ou esthétiques de l'art (Arte Otro en Uruguay, 2014). Elle insiste sur le fait que « Ce que je fais, je le réalise oublié de tout, et surtout de moi-même » (Herrera, 1970/09/12). Elle partage, au cours de sa correspondance avec Jean

¹ Traduction personnelle

Dubuffet, le mépris et l'incompréhension que lui inspirent les théoriciens et penseurs de l'art en disant :

« (...) Je dois dire que c'est supérieur à mes forces quand les gens parlent si incompréhensiblement des peintres. « Qu'est-ce qu'elle représente » « Je ne comprends pas ». Pourquoi tout le monde veut comprendre ce qu'on peint et ne comprend pas le parfum d'une fleur, la beauté de la mer ou le vol des oiseaux. Il suffit que ces choses [leur] plaisent (...) » (Herrera, 1970/09/12)

Elle affirme généralement ne pas apprécier montrer ses travaux et refuse même de le faire lorsqu'on le lui demande. Elle présente, cependant, volontiers ses créations aux enfants et personnes âgées qu'elle rencontre et apprécie le retour des personnes qu'elle juge « simples » (Herrera, 1970/09/12 ; in. *El Diario*, 1968). De fait, l'exposition de ses créations ne lui déplaît que dans certaines circonstances. Les discours se rapportant à ses œuvres et cherchant à comprendre leur représentation lui déplaisent. Ils l'amènent même à déprécier ses travaux qui lui semblent ensuite « plus laids » et qu'elle détruirait volontiers (Herrera, 1970/09/12, 1971/07/2, 1972/06/05).

Cette considération différenciée de l'exposition de ses œuvres s'applique également à l'idée de séparation définitive avec celles-ci. En effet, elle n'apprécie pas de voir ses travaux exposés dans des galeries et n'apprécie pas non plus de les vendre. Néanmoins, elle les donne volontiers à celles et ceux qu'elle apprécie, qu'ils soient des enfants croisés dans la rue ou des personnes qu'elle affectionne, comme Jean Dubuffet (Herrera, 1968/06/24, 1970/09/12). Elle lui demande régulièrement son opinion sur ses œuvres, s'impatientant même lorsque ses réponses ne lui parviennent pas suffisamment rapidement à son goût (Herrera, 1972/09, 1971/07/25, 1972/06/05). Elle lui offre même un dessin qu'elle a spécialement élaboré pour lui en l'honneur de son anniversaire (Herrera, 1970/09/12). Elle souhaite par ailleurs que ses travaux soient légués au musée de Jean Dubuffet au moment de sa mort (Herrera, 1968/06/03). Elle considère ses dessins comme des « «morceaux» d'elle et de son âme² » (Herrera, 1985/04/29). Les offrir à des personnes aimées est un moyen de partager ces

² Traduction personnelle

bouts d'elle-même en s'assurant ainsi de sa présence auprès de celles-ci (Herrera, 1970/09/12). Malgré cette volonté de partage avec autrui, elle exprime clairement un désir de retrouver ses œuvres, qui lui « manquent³ » lorsqu'elles sont loin d'elle. Durant ses dernières années de vie, les dégradations de son état de santé et ses faibles revenus l'amènent à vendre ses œuvres, ce qu'elle lamente : « Je déplore profondément qu'à cause du matérialisme misérable, je me voie obligée de vendre ces morceaux de mon âme⁴ » (Herrera, 1985/04/29).

³ Traduction personnelle

⁴ Traduction personnelle

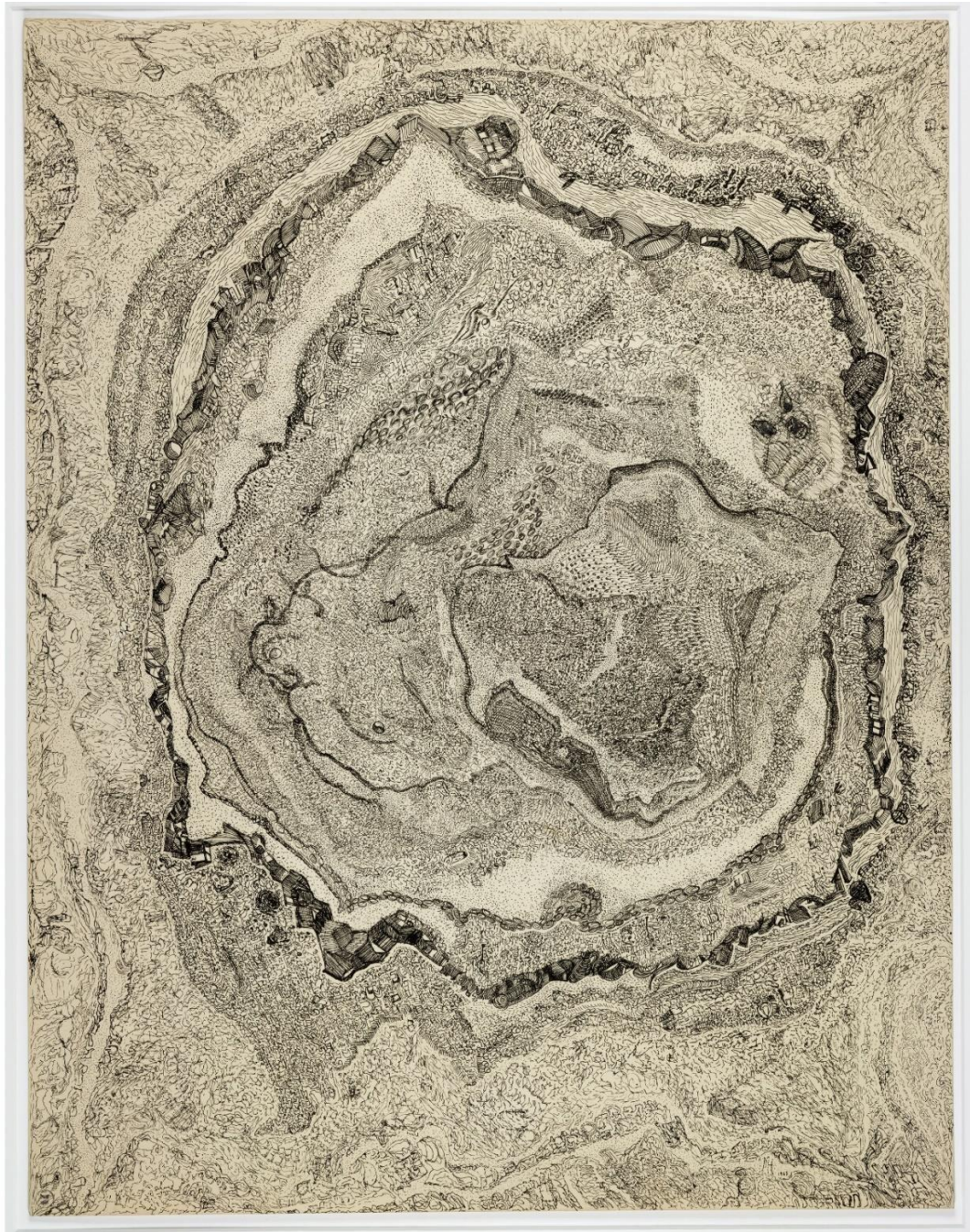


Fig.1 : Magalí Herrera, *Mi testamento afectivo* (*Mon testament affectif*), 1966, encre de Chine sur papier à dessin, 65 x 50,5 cm, Collection de l'Art Brut : Lausanne, Suisse



Fig.2 : Magalí Herrera. *El alma del hijo* (*L'âme du fils*), 1967, encre de Chine sur papier à dessin, 65 x 50 cm. Collection de l'Art Brut : Lausanne, Suisse.

La rencontre sensible des œuvres

Le premier élément marquant ma rencontre sensible avec l'œuvre de Magalí Herrera a été l'absorption dans l'observation des formes complexes qui composent ses dessins. La curiosité inspirée par ces grandes compositions m'a amenée à me mettre en mouvement, en m'approchant ou en reculant, selon l'échelle de grandeur sur laquelle je choisisais de porter mon attention. Les détails étant difficiles à observer de par leur taille et leur finesse, j'ai éprouvé l'envie de me rapprocher des œuvres pour pouvoir les observer plus attentivement. Les textures et les mouvements évoqués par l'accumulation de ces formes ont également ajouté une dimension plus « tactile » à la rencontre (Roche-Meredith, 2001). Le caractère polysémique de ces œuvres, contenant diverses possibilités de points de vue et de formes, selon l'échelle de grandeur considérée, m'a fasciné.

Roche-Meredith aborde cette multiplicité et fluctuation de dimensions contenue dans l'œuvre et rapporte « l'angoisse gulliverienne » pouvant en découler (2001, p.17). Elle évoque également, dans ce même article de 2001 dédié à l'auteur, la possibilité que les différents médiums d'expression, comme la danse ou l'écriture, explorés par Magalí Herrera au cours de sa vie, puissent se retrouver dans les divers éléments qui composent ses dessins. Les mouvements se dégageant de l'accumulation de détails minuscules ouvrent un espace de contemplation. Le regard cherche les formes et les mouvements suggérés par les compositions. Evoquant tantôt des organismes microscopiques tantôt des astres, celles-ci ont d'ailleurs été comparées à des « univers utopistes », « paysages » ou « planètes » et même à des « toiles subtiles qui se fondent dans un espace abyssal⁵ » (Arte Otro en Uruguay, 2014)

Comme l'évoque Roman dans son étude de 2021 sur la rencontre sensible de l'œuvre, cette dernière s'accompagne de la rencontre des informations sur le créateur et ainsi d'une série d'identifications et de projections en découlant. Mon intérêt pour les créations de Magalí Herrera et, de sa personne plus généralement, s'est effectivement affirmé avec la lecture des brèves informations biographiques présentées aux côtés des œuvres exposées dans la Collection de l'Art Brut. Je me suis sentie inspirée par le riche parcours de vie

de cette auteur et par son investissement passionné au sein de domaines variés. Cet intérêt a ensuite été alimenté par la lecture de l'article de Roche-Meredith (2001) qui lui était consacré dans le vingt-et-unième Cahier de l'Art Brut. Le récit de ses vécus douloureux de perte m'a alors touchée et a confirmé ma volonté de travailler à partir de la rencontre de ses créations.

Les caractéristiques de l'objet créé

Contrairement à la plupart des auteurs d'Art Brut, Magalí Herrera emploie un matériel de création qui correspond aux « matériaux classiques de la création artistique » (Roman, 2018, p.28). Ses peintures et dessins sont créés au moyen de grandes feuilles de papier, de gouache et d'encre. Ce matériau présente une forme physique propre et délimitée par le cadre de la feuille. L'espace vide de la page blanche offre à l'auteur un espace malléable avec ou sur lequel créer. La dimension de ces feuilles les rend également saisissables, leur échelle restant humainement appréhendable. La création finie est ainsi facilement déplaçable, pouvant être offerte, affichée ou gardée à l'abri selon le désir l'auteur.

Le matériel utilisé pour les créations de Magalí Herrera lui permet d'expérimenter avec les possibilités de points de vue et d'échelles de grandeur, oscillant entre les éléments minuscules et les grandes compositions qui les englobent. Une fois que les traces d'encre sont déposées sur la matière de la feuille, elles ne sont plus modifiables, bien qu'il reste la possibilité de rajouter des éléments autour ou par-dessus. La matière reste donc malléable et fidèle aux désirs de la créatrice, conservant la forme qu'elle a désiré lui attribuer. Les dessins à deux dimensions ne sont animés que par l'utilisation qu'en font par la suite les personnes qui les possèdent. Les propriétés de l'œuvre en elles-mêmes ne changent cependant pas une fois celle-ci terminée.

4.2 Analyse clinique des œuvres de Marc Moret

Eléments biographiques

Marc Moret naît en 1943 dans une ferme de Vuadens, dans le canton de Fribourg, en Suisse. Agriculteur, tout comme ses parents et ses grands-parents, il n'a jamais quitté le domaine familial. Il est le deuxième enfant d'une fratrie de quatre, ayant un frère aîné ainsi qu'une sœur et un frère cadets. Alors que Marc Moret a environ 35 ans, sa famille accueille Michel à la ferme. Un jeune homme souffrant de handicap mental avec lequel il tisse un lien particulier et profond (Bertschy, 2004). Ils sont comme deux « grands complices de la vie » (Peiry, 2008/01/30). De santé fragile dès l'enfance, Marc Moret souffre de difficultés respiratoires pour cause de dilatations des poumons, puis subit une opération où il se voit retirer l'un d'eux suite à une méningite (Entretien n°1, 2021). Il est atteint d'un cancer des ganglions à l'âge de 37 ans, à la suite duquel il arrête son activité d'agriculteur (Entretien n°1, 2021 ; Peiry, 2008/12/17) et commence à peindre. Il pratique l'écriture depuis l'âge de 30 ans mais garde ses productions secrètes. Il suit ainsi des cours de peinture et débute, plus tard, l'élaboration de ses « collages ». Marc Moret continue de vivre à la ferme, entouré de chèvres, de vaches, de génisses et de nombreux chats. Il éprouve un profond respect pour toute forme de vie et ne tue, ni mange, aucun animal. Très attaché à la ferme et aux animaux qui l'habitent, il ne cherche cependant pas à agrandir le domaine mais ne cherche pas non plus à le réduire « par respect pour [ses] grands-parents, qui étaient déjà là et [ses] parents » (Bertschy, 2004). Il apprécie le calme et le refuge que représentent la ferme et sa « marginalité qui le protège » (Bertschy, 2004). Marc Moret ne se marie pas et n'a pas d'enfants, bien qu'il vive quelques relations romantiques au cours de sa vie. Marc Moret ne vit cependant pas en ermite et entretient plusieurs amitiés (Entretien n°1, 2021). Après le décès de ses proches, il vit seul mais reçoit les visites quotidiennes de sa sœur Marie-Ange Rey qui l'aide notamment pour la préparation de ses repas (Peiry, 2008/01/30). Il s'éteint en 2021, à l'âge de 78 ans à la suite de ses problèmes de santé.

Le processus de création

Marc Moret s'adonne à l'écriture bien qu'il garde ses textes pour lui. Il crée en écoutant la radio et de la musique et avoue, par ailleurs, son désir non réalisé d'être musicien (Entretien n°1, 2021). Il débute sa pratique de la peinture à la suite de son cancer aux ganglions. Il suit des cours avec Dominique Guex, Daniel Savary et Pierre André Despad (Pssel, 2001). Il utilise de la gouache et plus tard de l'aquarelle (Peiry, 2007/09/25). Ses premiers sujets sont les figures féminines qui l'inspirent. En 2004, il confie, lors d'un entretien publié dans la Liberté : « Je peins la femme dont j'ai envie et je change à chaque tableau. Dans la réalité c'est impossible, à travers la peinture je fuis » (Pssel, 2001). Il vit les moments où il peint comme des « plage[s] de paix » (Pssel, 2001), mais confie également qu'il peint pour se rapprocher des autres et considère que « (...) la peinture est un moyen détourné de se faire aimer même si ce n'est pas affiché (...) » (Peiry, 2007/09/25). La peinture lui permet de figer le temps et d'accéder ainsi un peu plus à la beauté qu'il admire autour de lui (Pssel, 2001). Il passe de la figuration à l'abstraction (Entretien n°2, 2022) avant de changer de médium et de se consacrer à ses « collages ». Ces derniers représentent des créations tridimensionnelles ; ils regroupent un ensemble d'objets et de matières assemblées sur des supports de bois. Il décrit sa démarche de création des collages comme tout à fait différente de celle de la peinture. Pour lui, ils sont un moyen de « repousser » (Pssel, 2001) au lieu d'attirer. « Plus j'arrivais à faire moche, vilain, plus j'étais content », confie-t-il à Lucienne Peiry lors de l'une de ses visites (Peiry, 2007/09/25). Il ne crée jamais de peinture et de collage en même temps, bien qu'il lui arrive de peindre occasionnellement entre la création de deux collages (Peiry, 2007/09/25). Il partage également son besoin « d'être surpris » par ce qu'il crée. Il explique ne pas chercher à maîtriser une technique et préfère même en changer lorsqu'il ne se sent plus surpris par celle-ci (Peiry, 2008/01/30). Dans le cadre de ce travail, je m'intéresse particulièrement à la création de ces collages pour l'étude de son processus de création.

Il débute les créations de ceux-ci suite au décès de son grand-père. (Entretien n°1, 2021). Ces créations sont à plusieurs reprises, comme cela est le cas pour celles du *Collage à maman* (Fig.4), *Collage aux Grands-papas* (Fig.5) et de *L'Eurasienne* (Fig.3), issues de moments de vie ayant suscités de fortes

émotions, notamment de perte. Il explique à Lucienne Peiry que ses œuvres sont créées dans les instants de « contraintes » (Peiry, 2008/12/17) et qu'aucun d'eux n'a été créé au « hasard », chacun ayant représenté quelque chose, comme un « transfert » ou un « changement » (Peiry, 2007/09/25).

Les éléments qui composent les collages sont soigneusement choisis par Marc Moret, que cela soit en raison de leur apparence ou de leur « charge affective » (Pssel, 2001). Il utilise, par exemple, des bas en nylon, de la chaux, des ficelles ou des cordes tout comme du matériel ayant pu servir aux activités de la ferme, tel que des ampoules ou des falots à pétroles éclairant les enclos (Lepinasse & Alvarez, 2008). Il récupère également des objets auprès de commerçants autour de lui, comme des phares de voiture dans un garage. Il utilise aussi du matériel organique dans ses collages. Il y inclut les poils tombés de ses chèvres, des cheveux donnés par un coiffeur, ou même les boyaux et os récupérés dans une boucherie (Lepinasse & Alvarez, 2008 ; Peiry, 2007/09/25). Certaines de ses œuvres rassemblent des objets ayant appartenu à des êtres chers. Dans le *Collage aux Grands-papas* (Fig.5), il récupère le lit de ce dernier. Il le démonte et le fixe sur le support en bois qui forme la base du collage. Le *Collage à maman* (Fig.4), lui, contient des affaires de couture que sa mère utilisait régulièrement pour ses confections : fermeture éclair, aiguilles et pics de bigoudis (Lepinasse & Alvarez, 2008 ; Peiry, 2007/09/25). Il les fixe en un lieu, pour qu'ils ne soient plus utilisés, par qui que ce soit d'autre, tout en maintenant le « caractère émotionnel de ces objets » (Lepinasse & Alvarez, 2008 ; Peiry, 2007/09/25).

Les objets et matériaux utilisés par Marc Moret passent par l'étape de la déformation avant d'être intégrés à ses créations. Marc Moret considère qu'il opère une « transformation » plutôt qu'une « destruction », de ces éléments (Peiry, 2007/09/25). Elle constitue, pour lui, une étape fondamentale dans la conception de ses collages et chacun des matériaux choisis y sont soumis. Les os et boyaux qu'il récupère sont, par exemple, calcinés au chalumeau (Lepinasse & Alvarez, 2008). Les bouteilles de verre, préalablement sélectionnées selon leur fonction et leur beauté, sont ensuite écrasées à la masse (Peiry, 2007/09/25, 2008/01/30). Le verre est un matériau que Marc Moret utilise quasi systématiquement pour la création des collages, car il en apprécie l'aspect

dangereux (Peiry, 2008/01/30). Pour *l'Eurasienne* (Fig.3), le « collage jaune » auquel il fait référence durant l'un de ses échanges avec Lucienne Peiry (Peiry, 2007/09/25), l'aspect « tranchant » du verre brisé est particulièrement important. La procédure pour « transformer » les bouteilles de verre qu'il sélectionne, s'organise comme suit : il les pose sur une pierre, les casse à l'aide d'une masse puis les passe au tamis. Il incorpore directement le verre pilé sur certains collages, comme il l'explique dans le reportage de Lespinasse et Alvarez (2008). Si les résidus de verre sont très fins, il les mélange à la colle qu'il fabrique lui-même et qu'il utilise pour recouvrir ses œuvres (Peiry, 2007/09/25). Cette colle, de fromage ou de peau, est fabriquée par ses soins selon les recettes d'un livre qu'il possède chez lui. Il la met à tremper et la réchauffe au bain-marie puis veille à l'utiliser rapidement pour ne pas « la laisser perdre » (Lepinasse & Alvarez, 2008 ; Peiry, 2007/09/25). Ainsi, ces collages sont préparés selon plusieurs étapes : la préparation du plateau en bois qui sert de support, la fixation des objets sur ce panneau, puis la colle, parfois mélangée au verre, et, enfin, l'ajout par étages d'autres objets et matériaux. Il recouvre ces créations de colle afin de les figer. Certains collages débutent par un dessin préparatoire mais sont ensuite improvisés, l'auteur appréciant d'être surpris au cours du processus de création (Peiry, 2007/09/25). Son corps est entièrement mobilisé par son œuvre au travers des étapes d'élaboration : du maniement de la massue, aux éclats de verre dont il doit se protéger, à la fixation et à l'accumulation d'objets sur plusieurs étages pouvant aller haut- le forçant à s'élever- jusqu'au renversement de la colle.

Ses moments de création se font dans la solitude, bien que la présence de Michel s'avère nécessaire à ceux-ci. Il signe ses œuvres du nom de « Macco », « parce que c'est comme ça que [l'] appelait Michel » (Bertschy, 2004). Michel vient voir les œuvres de lui-même (Peiry, 2007/09/25). Son regard est important pour Marc Moret, bien qu'ils ne discutent pas des collages. Ce dernier « sent » que Michel aime quand il travaille et qu'il apprécie ses créations. Il se sent encouragé par cela. À part Michel, très peu sont ceux qui voient ses œuvres (Peiry, 2008/01/30). Après le décès de Michel, Marc Moret ne crée d'ailleurs plus de collages par « loyauté pour [lui] », considérant que « cela allait ensemble » (Peiry, 2008/01/30). Il expose ses peintures en 1988 dans la Galerie Trace-Ecart (Bulle) puis dans la Librairie-Galerie Basta (Lausanne) en 1989. Ses

collages sont premièrement exposés à l'Espace Arlaud (Lausanne) en 2000. Suite à la rencontre de Mario Del Curto, de Michel Thévoz puis de Lucienne Peiry, celles-ci sont présentées dans le cadre de l'exposition sur l'Art Brut fribourgeois qui a lieu en 2008 à la Collection de l'Art Brut de Lausanne (Entretien n°1, 2021). Ses collages ont ensuite été intégrés, à plusieurs reprises, au sein d'expositions se tenant en Suisse et en France. Les exposer reste cependant une expérience difficile pour Marc Moret. Exposer ses œuvres revient à s'exposer soi-même (Bertschy, 2004). Sa sœur confie, lors d'un entretien (Entretien n°1, 2021), qu'à cette angoisse se mêle également l'envie de reconnaissance. Malgré cela, cet exercice est principalement douloureux, de par l'exposition au public extérieur, mais aussi, de par la séparation avec les œuvres qu'il comprend. En effet, Marc Moret les garde chez lui, dans différentes chambres de sa maison (Peiry, 2007/09/25). Elles font partie intégrante de sa vie au quotidien. Il entretient avec elles un rapport ritualisé et leur « rend visite » chaque jour. Elles lui tiennent compagnie (Peiry, 2007/09/25). Il considère, par exemple, le *Collage à maman* (Fig. 4) comme un témoignage de la présence de sa mère (Peiry, 2007/09/25). Il protège le *Collage aux Grands-papas* (Fig.5) en le recouvrant d'édredons et de laines en hiver, le protéger du froid mais également pour le cacher (Lepinasse & Alvarez, 2008 ; Peiry, 2007/12/08 ; Sautereau, 2017).

La rencontre sensible des œuvres

Je rencontre les collages de Marc Moret à deux occasions. La première a lieu au cours de la 5^{ème} *Biennale de l'Art Brut*, qui s'est tenue à la Collection de l'Art Brut de Lausanne (2021-2022). La seconde fois se produit lors de ma visite de l'exposition temporaire *Corpus : le corps isolé* au Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg (2022-23). Je suis à chacune de ces fois frappée par la texture des collages. Le corps et la sensorialité du *regardeur* (selon la formulation de Marcel Duchamps, cité par Roman & Lempen, 2013 ; Roman 2018, 2021) sont fortement mobilisés par les couleurs, les odeurs et le volume des œuvres. Ma première rencontre avec l'œuvre de Marc Moret a lieu sans que je sois préalablement familière avec son travail. Je rencontre alors *L'Eurasienne* (Fig.3), sans comprendre les matériaux qui la compose. Plusieurs images

viennent en tête à la vue de l'aspect à la fois dégoulinant et figé, donné par la colle qui dissimule des objets que je discerne difficilement : elle évoque les ruines d'une ville ensevelie sous de la lave ou même des coraux pollués extraits de fonds marins. A la fois répulsée et empreinte de perplexité face à ces textures, je m'en approche pour tenter de percevoir ce que la couche de colle ne me permet que partiellement de saisir. Les objets recouverts de verre et de colle pigmentée ont des formes organiques, rondes, qui contrastent avec les débris de verre insérés dans la masse, m'avisant à garder mes distances. Je rencontre plusieurs mois plus tard le *Collage aux Grands-papas* (Fig.5). Il s'agit du plus grand collage que Marc Moret ait réalisé, mesurant plus d'un mètre de haut (1m20). Une odeur se dégage de l'œuvre. Celle-ci, contrairement à *L'Eurasienne* (Fig.3), est peu colorée. Elle est blanche, beige, grise et rouillée par endroits. Des poils et fils attrapés dans la colle lui donnent un aspect mousseux voir cotonneux. L'impression visuelle m'invoque indirectement le sens du toucher, comme cela a été le cas lors de ma rencontre avec le verre « tranchant » (Peiry, 2007/09/25) composant le collage de *L'Eurasienne* (Fig.3). Je distingue dans le *Collage aux Grands-papas* (Fig.5) le lit démonté et figé à la verticale, une partie de poupée en plastique ou même des cartes provenant de jeux mais que je ne vois pas clairement. Les parties en métal et en plastique contrastent avec les poils et le bois, plus organiques. L'intérieur du collage est plongé dans l'ombre et les différents éléments qui le compose semblent figés dans une grande toile d'araignée, douce et effrayante à la fois.

Dans l'article de 2021 où il propose une modélisation de la rencontre sensible de l'œuvre, Roman pose la question du lien entre l'émergence de l'affect et l'identification à l'auteur, se demandant si « l'émergence de l'affect autorise/mobilise l'identification ou bien [si est-ce] le processus identificatoire qui soutient l'affect » (2021, p.297). Dans le cas de ma première rencontre avec le travail de Marc Moret, j'observe une différence d'affects suscités par la rencontre de l'œuvre puis par la rencontre indirecte, partielle et virtuelle, avec l'auteur. Le documentaire de Lespinasse et Alvarez (2008) dans lequel Marc Moret présente sa ferme et ses collages était disponible au visionnage des personnes visitant l'exposition de la Collection de l'Art Brut lors de la Biennale évoquée précédemment. La rencontre du collage a suscité une sensation de

désolation et une forme de violence qui a fortement contrasté avec l'impression de douceur, d'innocence et de calme qui se dégageait de la voix et du discours de l'auteur, éveillant par la même occasion mon attention aux projections et identifications en jeu au cours de cette rencontre sensible. Je fus touchée par la personnalité sensible de Marc Moret, ainsi que le soin qu'il semblait porter à ses créations et aux animaux de la ferme qui l'entouraient.



Fig.3 : Marc Moret, *L'Eurasienne*, vers 1997 – 1998, Concrétion de verre pilé et tamisé, colle de peau, pigments, et objets de récupération, sur un plan de bois chemisé de papier, 33 x 72 x 82,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne



Fig.4 : Marc Moret, *Collage à maman*, entre 1998 et 2001. Colle, verre pilé, matériaux divers, 41 x 75 x 85 cm, Musée gruérien, Bulle



Fig.5 : Marc Moret, *Collage aux Grands-papas*, entre 2001 et 2002, colle, verre pilé, matériaux divers, 120 x 75 x 85 cm, Musée d'art et d'histoire de Fribourg
Copyright : Francesco Ragusa

Les caractéristiques de l'objet créé

La matière qui compose les œuvres de Marc Moret n'est pas informe de base, puisqu'il choisit des objets ayant déjà des propriétés et fonctions distinctes et spécifiques. Seulement, en les déformant systématiquement, l'auteur leur ôte leurs caractéristiques propres pour pouvoir ensuite se les réapproprier. Il explique d'ailleurs ne pas considérer le fait de « casser » ces objets comme une « destruction » mais comme une « transformation » de la matière (Peiry, 2007/09/25). Sa sœur Marie-Ange Rey explique lors d'un entretien que « son idée était de déconstruire pour construire autrement. [...] il disait toujours qu'il faut désapprendre pour réapprendre » (Entretien n°1, 2021). Marc Moret sélectionne des objets qu'il trouve « beaux » et, au travers de son processus de création, les digère en une œuvre qui leur attribue un aspect qui se veut « le plus moche possible » (Lespinasse & Alvarez, 2008). Leur donner une nouvelle forme est nécessaire et fondamental. Cela prépare la future appropriation, transformation et symbolisation. Elle efface la fonction et individualité première des objets sélectionnés pour le collage (Roman & Lempen, 2013). Leur altérité est ainsi modifiée et les limites de leur malléabilité étendue. Marc Moret explique cette nécessité de transformation de la matière lors du documentaire de Lespinasse et Alvarez :

« Il fallait bizarrement toujours quand même... Je (sic.) pouvais pas mettre comme c'était. Tout ce que j'ai mis, j'ai dû... ça a passé par un processus, soit j'ai déformé, soit j'ai coupé, cassé, cabossé mais jamais j'ai mis tel quel. Ça a toujours été changé... oui. Le plus souvent, déformé pour pas qu'on voit exactement ce que c'est. » (Marc Moret dans Lespinasse et Alvarez, 2008)

Les objets servant aux collages peuvent être saisis et appropriés au gré de la volonté de l'auteur. Ceux-ci se prêtent à l'activité de création, dès lors que Marc Moret le décide. Ils sont disponibles au processus d'exploration et de transformation. L'auteur peut faire le choix de continuer l'œuvre, de modifier sa forme en rajoutant des éléments, s'il le désire. Les créations conservent en grande partie la forme que leur attribue Marc Moret, bien que certaines de leurs propriétés puissent changer une fois le collage terminé. La matière survit à la

destructivité en cours. L'œuvre même est créée à partir de la destruction des objets et matériaux premièrement sélectionnés. Pour être transformés, il faut d'abord qu'ils soient détruits. Marc Moret commence par casser pour pouvoir ensuite (re)coller, le matériel est transformé par la réparation qu'il subit. La colle sert à souder mais également à recouvrir et à figer. La procédure de séchage de la colle peut, par ailleurs, légèrement modifier l'aspect du collage (Pssel, 2001). Les matières organiques utilisées et le mélange de matériaux provoquent parfois des réactions chimiques, des odeurs et même de la moisissure, ce qui plaît à l'auteur (Peiry, 2007/09/25). Il considère, en parlant des affaires de sa mère qui composent le *Collage à maman* (Fig.4), qu'elles sont « terriblement vivant[e]s » (Peiry, 2007/09/25) malgré leur déformation, leur fixation dans la colle et l'impossibilité de leur utilisation ultérieure. Les œuvres de Marc Moret semblent donc se prêter, en suivant les réflexions de Roussillon (2009b), à une forme d'animisme projetée sur l'objet malléable utilisé.

5. Discussion

L'objet de ce travail concerne l'étude de la relation entre les créations des auteurs présentés, leur rapport à l'objet et le traitement d'expériences traumatiques. Celles-ci comprennent des expériences de ruptures et de désorganisation. L'analyse clinique des données issues du discours de Magalí Herrera et de Marc Moret au regard des modélisations théoriques présentées et de la rencontre sensible de leurs œuvres permet d'observer plusieurs thématiques saillantes. Elles peuvent être mises en relation avec les réflexions et les conceptualisations présentées ausein du cadre théorique de ce travail.

5.1 La contrainte à créer et l'élaboration de l'expérience traumatique

Parmi les inspirations rapportées par Magalí Herrera à la source de la création de ses œuvres, elle évoque son observation de la nature mais également des instants de forte intensité émotionnelle qui la plongent dans des états d'angoisse. Par exemple, c'est au cours de son séjour à Paris, qu'elle raconte rempli d'instant de détresse et de solitude (Herrera, 1967/07/01), qu'elle crée le

dessin et le poème tous deux intitulé *L'âme du fils* (1967) (Fig.2 et Annexe 1). Ces créations font référence à une interruption de grossesse vécue plusieurs années auparavant qui l'affecte des années durant (Roche-Meredith, 2001). Marc Moret, pour sa part, commence à écrire après le décès de son père (Entretien n°1, 2021). Il débute ses productions créatives à la suite de sa maladie, puis crée plusieurs de ses œuvres lors d'épisodes de perte, comme cela a été le cas pour les œuvres de *L'Eurasienne* (Fig.3), du *Collage à maman* (Fig.4) et du *Collageaux Grands-papas* (Fig.5). Ces œuvres sont issues de moments où, dit-il, il « étai[t] moralement moins bien » (Sautereau, 2017).

En réponse à ces événements de vie, de crise à caractère traumatique puisque potentiellement désorganisateur (Bokanowski, 2005a) provoquant une reviviscente de ruptures antérieures, l'appareil psychique cherche à intégrer l'événement du réel symbolisable à la réalité interne pour assurer son unicité et relier le Moi désorganisé (Anzieu, 1981). L'expérience traumatique relève donc d'une désorganisation, d'un manque de sens. Elle représente un afflux d'excitations informulables, de l'ordre de l'informe (Roman & Lempen, 2013), auquel le sujet tente de répondre. Les séparations et deuils que traversent les deux auteurs, lorsqu'ils créent les œuvres présentées précédemment, constituent des moments de crise personnelle, tels que les nomme Anzieu (1981), pouvant plonger l'individu dans des états de « transe corporelle, d'angoisse blanche, d'extase quasi hallucinatoire » (Anzieu, 1981, p.95). En référence aux travaux de Kaës et collaborateurs (1979), Anzieu (1981) explique que ces crises refont vivre à l'appareil psychique des expériences de ruptures anciennes et précoces désorganisatrices, survenant avant-même que l'enfant ne dispose de moyens psychiques pour les élaborer. Le *saisissement créateur* (Anzieu, 1981) peut survenir à la suite de l'un de ces instants de crise. Il présente le caractère d'une régression, partielle et temporaire que De M'Uzan (1964) qualifie de *microtraumatisme*.

La création, telle que conceptualisée par Winnicott dans son caractère universel (1970), est un processus, utilisé par tout un chacun, permettant d'attribuer du sens à ses vécus. Or, la contrainte à créer traduit, elle, un échec de symbolisation des expériences primitives archaïques et une nécessité à répéter les tentatives d'élaboration (Roussillon, 2009a). Magalí Herrera et Marc Moret décrivent à plusieurs reprises leur impulsion à créer. Magalí Herrera en parle

comme une nécessité vitale. La citation que Roche-Meredith (2001) intègre à son article l'exprime clairement : « Si je ne peignais pas, je serais morte, avec la peinture, j'arrive à être en harmonie, paix et compréhension. Je sens que je me réalise ainsi totalement. Grâce à la peinture je suis vivante et heureuse » (citation de Magalí Herrera par Roche-Meredith. 2001, p.8). L'expérience de création est ici décrite comme permettant l'actualisation, la complétude de l'être dont l'équilibre interne est préservé, « en harmonie ». Marc Moret témoigne, pour sa part, de l'origine de la création comme étant issue de la « contrainte ». Ses collages sont « une façon de sortir toutes [ses] frustrations, d'arriver à [se] supporter » (Bertschy, 2004). Il affirme également à propos de ses collages : « Je pense qu'ils m'ont sauvé un petit peu aussi, certains collages m'ont sauvé. Sinon, je [ne] sais pas ce que j'aurais fait » (Sautereau, 2017).

Il est possible de penser les expériences de création dont témoignent les deux auteurs comme appartenant au registre de la contrainte à créer (Roussillon, 2009a) qui sert de tentative à l'élaboration des expériences traumatiques désorganisatrices, celles que les crises de vie dans lesquelles s'inscrivent le « saisissement créateur » (De M'Uzan, 1964) peuvent potentiellement réactiver. Il s'opère ainsi un double mouvement, un croisement entre l'élaboration de l'expérience traumatique, du matériel archaïque non symbolisé, que l'auteur se voit contraint de travailler, et l'expérience traumatique que constitue le processus de création même (Roman & Lempen, 2013 : Roman, 2017, 2018). De ce point de vue, l'œuvre créée incarne cette tentative secondaire, contrainte et répétée, de symbolisation (Roussillon, 2009a).

5.2 L'œuvre dans le rapport à la perte

Magalí Herrera et Marc Moret partagent tous deux, au sein de leurs œuvres, des expériences de perte qui mobilisent un travail de deuil. Anzieu estime que le travail de création et celui du deuil, ont en commun leur confrontation au « manque », à « l'exil » et à « la douleur » ainsi que la « réalisation de l'identification à l'objet aimé et perdu qu'il fait revivre » (1981, p.20). Ils diffèrent bien, cependant, dans la manière dont s'organisent et interagissent les processus psychiques en cours. La matérialité des médiums

utilisés par les auteurs leur offre la possibilité d'explorer les limites entre le représenté et le réel, mais aussi entre le moi et le non moi, comme le permet l'objet-symbolisant qu'utilisent les enfants au cours de leur développement (Roussillon, 2009b, 2012). L'analyse des caractéristiques matérielles des créations de Marc Moret et Magalí Herrera a d'abord permis de considérer les qualités des objets créés et leur potentiel symbolisant, sur la base des caractéristiques du médium malléable énoncées par Roussillon (2009b, 2012). L'analyse des modalités du rapport au travail de symbolisation permet de rendre compte de l'expérience primaire de rencontre avec l'objet autre-sujet et de son mode de présence (Roussillon, 2012).

Comme évoqué précédemment, la destruction et la déformation des objets sélectionnés par Marc Moret pour composer ses collages sont fondamentales pour lui permettre de se les approprier. Le traitement de la matière occupe une place centrale dans le processus de création de l'œuvre, tout comme la sélection des objets qui la composent (Roman & Lempen, 2013). Le travail du verre est toujours important dans la création des collages de Marc Moret (Lepinasse & Alvarez, 2008). Cependant, lorsqu'il explique le processus de création de *l'Eurasienne* (Fig.3), le « collage jaune », il souligne la valeur particulière de ce verre et de son aspect « tranchant » (Peiry, 2007/09/25) pour cette œuvre. Le collage *L'Eurasienne* est intitulé en référence à une femme avec laquelle il a partagé une relation amoureuse. Il raconte cette relation, et sa fin, comme ayant été difficile à vivre, éprouvante émotionnellement, puis se « cass[ant] d'un jour à l'autre » (Lepinasse & Alvarez, 2008). Il dresse le portrait de cette femme en insistant sur sa beauté et sur son cadre de vie, secrétaire de direction et polyglotte, des qualités qu'il voyait comme étant « totalement différent[e]s de [lui] » (Lepinasse & Alvarez, 2008). Suite à cette rupture, il déclare avoir « peur » de la beauté et vouloir « s'en débarrasser à tout jamais » (Lepinasse & Alvarez, 2008). Le travail du verre est particulièrement intéressant à mettre en perspective dans cette œuvre : la sélection de bouteilles en raison de leur beauté, puis la casse de ce bel objet dans un acte de destruction pour mettre en avant l'aspect « tranchant » (Peiry, 2007/09/25) et menaçant de la matière et, par extension, de l'œuvre. Les qualités de l'objet-symbolisant que représente l'œuvre sont empreintes de danger et d'ambivalence envers ce matériel qui est

à la fois beau et menaçant. Il miroite peut-être ainsi les qualités de relation à l'objet que l'œuvre symbolise, celle d'une relation à la fois effrayante et attirante pour l'auteur. Le *Collage à Maman* (Fig.4) et le *Collage aux Grands-papas* (Fig.5) se distinguent des autres par le fait qu'ils sont constitués d'objets ayant appartenu aux personnes auxquelles sont dédiées les œuvres. Le travail de la matière se charge d'une nouvelle dimension. Il est possible d'imaginer que ces objets ayant appartenus aux proches sont cédés et réappropriés, d'une manière analogue à l'objet-symbolisant que l'objet autre-sujet présente à l'enfant (Roussillon, 2012). Le *Collage à maman* (Fig.4) est composé, entre autres, de tout le matériel de couture ayant appartenu à sa mère. Marc Moret déforme ce matériel pour qu'il ne puisse plus « être utilisé par n'importe qui » (Lepinasse & Alvarez, 2008). Cela a été, pour lui, un moyen de garder sa mère auprès de lui, de l'immortaliser, mais également de figer le temps (Lepinasse & Alvarez, 2008 ; Sautereau, 2017). Il se recueille auprès de cette œuvre et s'adresse à elle lors de moments dans sa vie où « il aurai[t] vraiment basculé » (Sautereau, 2017) et avait besoin d'aide. Il dit alors sentir la présence de sa mère auprès de lui (Sautereau, 2017). L'œuvre sert ainsi de moyen de communication qui le met en contact avec sa mère et sa qualité protectrice. Le *Collage aux Grands-papas* (Fig.5) est créé à partir du lit de son grand-père maternel, dans lequel, enfant, il a dormi plusieurs fois entouré de ses frères, de sa sœur et de son grand-père (Sautereau, 2017). Marc Moret déconstruit le cadre de ce lit et le dresse à la verticale, dans le mouvement inverse de ce qui le rendait alors fonctionnel. Marc Moret utilise ses collages comme un moyen d'immortaliser ses proches (Lepinasse & Alvarez, 2008 ; Sautereau, 2017). La transformation de la matière permettrait ainsi de passer un hypothétique destruction symbolique des liens à l'objet (Roussillon, 2012) à leur fixation et immobilisation dans le temps.

L'investissement de la matière composant les œuvres de Magalí Herrera est limité par les potentialités des feuilles de papier-même. Cependant, la fonction symbolisante de ses œuvres peut être pensée selon l'utilisation qui est faite de cet matériau et de l'espace vierge qu'elle représente. La feuille de papier, et les encres qu'elle utilise pour la recouvrir, servent de support à l'exploration d'une nouvelle réalité. Le dessin (Fig.2) et le poème (Annexe1) *L'âme du fils* lui permettent de revivre un lien physique autrement impossible avec l'enfant

qu'elle a un jour porté dans son ventre. Un mouvement s'élanche du centre de la feuille qui semble contenir la silhouette d'un fœtus. Des formes, s'apparentant à des visages, se distinguent du haut du dessin. Elle rencontre « l'âme » de cet enfant qu'elle n'a pas connu dans la réalité, en lui donnant forme sur le papier. Selon Roche-Meredith, elle « répar[e] l'objet aimé, détruit et perdu, le restaur[e] comme objet symbolique, symbolisant et symbolisé » (2001, p.20). L'œuvre devient le contenant de la relation maternante imaginée avec cet enfant. L'accumulation des éléments minuscules représentés sur la feuille, tout comme les grands mouvements circulaires qui s'en dégagent, serviraient à recréer ses « entrailles, autrefois si tendre nid » qu'elle évoque dans son poème (Annexe 1). Dans l'œuvre, *Mon Testament affectif* (Fig.1), Magalí Herrera utilise le support du dessin pour adresser une série de phrases à quelques-uns de ses proches (son père, son ancien mari, une amie, son fils...). Roche-Meredith (2001) en a distingué plusieurs éparpillées et dissimulées parmi la multitude de « graphismes » constituant le dessin : « Papa, chéri, pourquoi es-tu parti si tôt ? / Rubén combien tu m'as torturé et tué en moi ? / Luleni délicieuse amie / Antar jamais tu n'as été mort en moi / Raul mon enfant » (2001, p.14). L'œuvre sert alors de contenant pour les émotions ressenties à l'égard de chacune de ces personnes que Magalí Herrera rassemble en un seul lieu.

La création génère du sens et permet donc de se réapproprier une forme au sein d'une expérience traumatique de perte, de l'ordre de l'informe (Roman & Lempen, 2013). Elle amène également la constitution d'un objet physique, qui peut être possédé et auquel on peut s'adresser. Les qualités de la relation à l'objet que contient l'objet symbolisant continuent d'exister (Roussillon, 2009b, 2012). Cette matérialisation de la relation à l'objet et de ses caractéristiques permet ainsi de préserver un lien et de le faire perdurer au-delà des souvenirs fragiles restant. Le temps et la finitude de l'existence humaine s'étirent. Tout en explorant les limites de la représentation, l'auteur donne naissance à une nouvelle version de ces êtres aimés en se réappropriant la réalité (Chouvier, 1998). La création matérielle d'un objet, et son inscription physique dans l'espace, répond d'ailleurs à l'absence de l'objet relationnel qui n'est plus. Les œuvres « constituent les nouvelles figurations des personnes aimées et disparues » (Roman & Lempen, 2013, p.102).

Le dessin *L'âme du fils* (Fig.2) de Magalí Herrera permet à son auteur de donner forme à l'enfant qu'elle a porté et « tué » (Annexe1) un jour dans son ventre. Il prend finalement vie en existant physiquement à l'extérieur d'elle-même. Pour sa part, Marc Moret considère les collages qu'il crée à partir des traces physiques restantes de la présence de sa mère et de son grand-père comme des « témoins » (Peiry, 2007/09/25). Marie-Ange Rey formule d'ailleurs l'hypothèse suivante à propos des collages de son frère :

« (...) Ses collages l'ont aidé à surmonter la perte des personnes proches. Il a transposé la vie de ces personnes chères dans les collages et ça lui a permis de tenir. Ces collages rendaient ces personnes présentes. Le rituel où il commence à se rendre chaque soir à proximité des collages commence au décès de notre maman. Il devait considérer que ces collages étaient vivants. Les collages les plus chargés sont ceux de l'époque de la perte de maman. L'accumulation d'objets ayant appartenu aux disparus les rendaient présents symboliquement, comme si le temps s'était arrêté et qu'il pouvait garder la mort à distance. (...) » (Entretien n°1, 2021).

En créant l'œuvre, les deux auteurs recréent une représentation de l'autre-sujet, comme le nomme Roussillon (2012), qui semble l'immortaliser en le figeant dans le temps. Ils « [donnent] vie à l'objet en le recréant artificiellement de toutes pièces dans un espace nouveau où il est à même d'échapper à la dégradation » (Chouvier, 1998, p.130). Par la même occasion, ils créent une nouvelle représentation d'eux-mêmes qui les lie à ces objets physiques et aux nouvelles représentations de l'autre (Chouvier, 1998).

5.3 L'implication du corps et la symbiose avec l'œuvre

Le corps de l'auteur est investi au cours du processus de création. Lorsque l'auteur s'isole pour créer, il renonce au fait d'être inscrit dans le monde extérieur pour pouvoir se mobiliser dans la création, « comme si le désinvestissement de soi dans la réalité était nécessaire à l'investissement dans

l'œuvre » (Chouvier, 1998, p 132). Magalí Herrera et Marc Moret mentionnent d'ailleurs tous les deux la solitude comme faisant partie intégrante de leur processus de création. La mobilisation de leur corps, au-delà même de l'isolement impliqué dans la création, fait partie intégrante de leur travail. Magalí Herrera, s'empêche de dormir pour travailler sur ses dessins, poussant les limites de son corps physique pour nourrir le corps de son œuvre. L'état quasi hallucinatoire provoqué par la fatigue alterne sa perception, influençant de ce fait son œuvre (Roche-Meredith, 2001). Elle provoque ainsi, intentionnellement ou non, des situations à forte charge pulsionnelle dans lesquelles l'œuvre est utilisée comme contenant (Anzieu, 1981). La mise en mouvement et implication du corps de Marc Moret se devinent également lors de l'observation des éléments qui composent ses œuvres : les objets transformés, brisés puis rassemblés, le verre cassé à la masse, menaçant même pour l'auteur au cours de l'action, ainsi que le volume l'obligeant à bouger autour de sa création pour ajouter des étages et verser la colle. L'expérience de création traverse le corps qui est travaillé en même temps que les auteurs travaillent le corps de l'œuvre (Anzieu, 1981). Ainsi, en créant leurs œuvres ils finissent par se créer eux-mêmes, en vue du travail et de la mobilisation des contenus psychiques archaïques changeant de topique (Anzieu, 1981 ; Chouvier, 1998).

Anzieu (1981) souligne le lien particulièrement important entre le corps de l'auteur et le corps de l'œuvre. Il revient sur la phase de symbiose vécue par le nourrisson avec sa mère, lorsqu'il ne saisit pas encore la différence entre son corps et celui de celle-ci. Au contact de sa peau, il reçoit un ensemble de signes, de communications et de stimulations corporelles (par les caresses, les étreintes ou les bains) qui l'informent sur sa mère et sa relation avec elle. Cet ensemble constitue les réponses de l'environnement à ses besoins. Progressivement, elles conduisent l'enfant à distinguer son corps de celui de sa mère. En effet, le nourrisson pense d'abord sa peau comme une surface commune partagée avec la mère. Anzieu la nomme *interface* : elle permet la communication entre les personnes qui se trouvent de chaque côté. Dès 1974, Anzieu utilise le terme *Moi-Peau* pour qualifier :

« (...) une figuration dont le moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme moi à partir de son expérience de la surface du corps. Cela correspond au moment où le moi psychique se différencie du moi corporel sur le plan opératif et reste confondu avec lui sur le plan figuratif. » (Anzieu, 1996, p. 203)

Anzieu envisage les supports de création comme des éléments qui ravivent et symbolisent ce vécu de « frontière entre deux corps en symbiose » représentant à la fois « une surface de séparation » et « surface de contact » (1981, p.72). Les deux auteurs vivent comme un déchirement la séparation vécue avec leurs œuvres. Ils les considèrent comme des prolongements d'eux-mêmes qui subsisteront après leur mort (Herrera, 1968/06/03 ; Sautereau, 2017), comme des « morceaux de mon âme » dit-même Magalí Herrera (Herrera, 1970/09/12). Marc Moret affirme que se séparer d'elles est semblable à « désapprendre à vivre » (Sautereau, 2017). Elles font « parties de [lui] » (Peiry, 2007/09/25).

5.4 Le rapport ambivalent à l'exposition « au-dehors »

Toute œuvre est « avant tout comme une expression de soi » (Chouvier, 1998, p.103). Selon Chouvier (1998), les créateurs ressentent le besoin de révéler à autrui, et à eux-mêmes, leurs constituants psychiques. Selon les théorisations de l'Art Brut, les auteurs d'Art Brut se différencient des autres artistes créateurs de par les conditions de leurs processus de création, s'inscrivant dans une création contrainte par leurs impulsions internes, sans égards pour un public extérieur (Champenois, 2020 ; Peiry, 2016 ; Roman, 2018). Chouvier (1998) considère l'isolement, dans lequel survient la création, comme nécessaire afin que l'auteur puisse se « recentrer sur l'intime » (1998, p. 132), tout en précisant que cette solitude reste « habitée par une relation constante avec le public interne » (1998, p.132). Les auteurs d'Art Brut peuvent être accompagnés dans leur création par un « public intérieur » (De M'Uzan, 1964) à défaut ou en plus du public extérieur (Roman, 2018). Concernant Magalí Herrera et Marc Moret, il est intéressant de souligner l'importance que prennent

respectivement Jean Dubuffet et Michel au sein de leur processus de création. Ces amis, personnes de confiance, pourraient constituer cette figure intérieure, le bon objet servant à la fois « [de] médiateur, [de] dédicataire et en un sens [de] géniteur de l'œuvre » (De M'Uzan, 1977, p.21). Le *public intérieur* permet de soulager la tension, contenue dans le mouvement créateur, qui est issue du conflit entre le narcissisme et les exigences pulsionnelles (De M'Uzan, 1964). Il peut également soutenir le créateur dans le dépassement des résistances survenant au cours des différentes phases du processus créateur (Anzieu, 1981). L'angoisse contenue dans la création concerne la mise en contact avec les parties les plus profondes et intimes de soi, inconscientes (Chouvier, 1998), mais elle concerne aussi leur exposition potentielle dans l'au-dehors et le regard extérieur (Anzieu, 1981). Les compositions des œuvres-mêmes de ces deux auteurs contiennent en leur sein ce rapport complexe entre ce qui est montré et dissimulé au regard du public extérieur. Dans son œuvre *Mon Testament affectif* (Fig.1), Magalí Herrera inclut des phrases personnelles concernant, ou peut-être adressée à, des proches. Elles sont exposées et à la fois enfouies entre les « graphies » (Roche-Meredith, 2001) du dessin. Marc Moret avoue, pour sa part, que les objets constituant le *Collage à Maman* (Fig.4) sont déformés « pour ne plus les afficher tels qu'ils le sont » (Peiry, 2007/09/25). Il les dissimule ainsi, tout en les assemblant par étages, les uns contre les autres. Lors de ma rencontre sensible avec le *Collage aux Grands-papas* (fig.5), je remarque également divers éléments en partie dissimulés par la couche de colle qui recouvre l'œuvre. Parmi ceux-ci un jeu de cartes intégré face cachée.

Cette ambivalence du caché et du montré rappelle le *fort/da*, « jeu de la bobine » observé par Freud (1920) chez son petit-fils. Ce jeu, de la disparition et du retour, se sépare en deux actes. Le premier prend place lorsque l'enfant, après le départ de sa mère, joue dans sa chambre saisit une bobine attachée à une ficelle pour le jeter par-dessus le rebords de son lit. Il émet alors un son et une expression de satisfaction (le « oooo » (interprété par les adultes autour comme « *fort* » signifiant « parti » en allemand). Au second acte de ce jeu, l'enfant ramène la ficelle en faisant réapparaître la bobine en exprimant un « voilà » (*da*) (Freud, 1920). Plusieurs interprétations de ce jeu sont possibles. Celui-ci pourrait permettre de rejouer l'expérience de la séparation et des retrouvailles et

d'expérimenter l'angoisse provoquée par la séparation, ainsi que le plaisir de ces retrouvailles. Mais, au travers de ce jeu, l'enfant accèderait également à un rôle actif au sein de l'expérience désagréable de séparation, ne la subissant plus. Freud (1920) avance également que cette activité servirait à l'enfant à rejeter l'objet parti, de lui faire subir la vengeance qu'il ne peut exprimer et ainsi satisfaire cette impulsion réprimée. L'ambivalence du caché/montré est observable à plusieurs niveaux dans les œuvres de Marc Moret et Magali Herrera. Les éléments sont inclus mais dissimulés, à la manière du jeu du coucou/caché, aux yeux des auteurs-même. La séparation avec ces éléments qui, dans le cas des œuvres présentées, symbolisent les qualités de relation à des êtres chers, est reproduite tout en les retrouvant ensuite au sein des œuvres. Leur présence est finalement assurée. Une autre dimension du caché/montré peut cependant être ajoutée à celle-ci.

Comme évoqué précédemment, les éléments qui composent l'œuvre sont à la fois montrés et cachés au *regardeur* de l'œuvre. L'œuvre étant vécue comme un prolongement de soi par les auteurs (Herrera, 1968/06/03 ; Sautereau, 2017), l'exposition de l'œuvre, comme l'évoque Marc Moret, revient à s'exposer soi-même (Bertschy, 2004). Cette ambivalence entre le montré et le caché questionne sur l'utilisation de l'œuvre comme une « [mise] en jeu [de] la matrice du regard de l'autre » (Roman & Lempen, 2013) et sur la contribution de ce regard au travail de symbolisation de ce qui est contenu dans l'œuvre (Roman, 2017, 2018).

6. Conclusion

Le parcours réflexif de ce travail s'inscrit dans le questionnement du rapport avec l'objet – de création ainsi que relationnel- en relation avec l'élaboration d'une expérience traumatique. Pour ce faire, l'étude a porté sur l'analyse clinique d'œuvres et des discours de deux auteurs d'Art Brut, Magali Herrera et Marc Moret. Les analyses ont permis d'examiner le processus de création et l'importance de la matière de l'œuvre pour pouvoir constituer un objet symbolisant les qualités de la relation à l'autre. Dans la discussion des

résultats, je suis revenue sur l'importance de cette matérialité de l'œuvre pour l'élaboration des expériences de perte vécues par les auteurs. En m'appuyant sur les travaux de Roussillon (2009a), j'ai également souhaité souligner le croisement, présenté à plusieurs reprises par Roman (Roman & Lempen, 2013 ; Roman, 2017, 2018), qui s'opère entre l'élaboration des expériences non symbolisées et le travail de création, au cours duquel le processus de symbolisation permet la représentation et la subjectivation du sujet. Enfin, je développe une réflexion sur la question du montré/caché qui se retrouve dans l'analyse des deux auteurs, après avoir considéré la thématique du corps au sein du travail de création, étayée par Anzieu (1981). Ainsi, l'investissement de soi dans l'œuvre, permet d'élaborer une autre forme de réalité contenue dans l'objet créé. Ce dernier sert à une nouvelle représentation de l'environnement, de l'objet investi pour sa création mais également d'une nouvelle représentation de soi (Chouvier, 1998). La création ouvre un espace transitionnel où les limites du dehors et du dedans sont floutées et où l'exploration de ces dernières est possible. Il semble cependant utile de nuancer cette affirmation en revenant sur la théorisation de Roussillon (2009b, 2012) à propos de ces objets-symbolisants et de l'importance de l'approbation du choix de l'objet matériel à investir, par l'environnement maternant, afin qu'il puisse contenir les ses caractéristiques. Cette approbation n'est pas toujours explicitée, mais pourrait, potentiellement, être introjectée dans la figure du public intérieur constituant le « bon objet » (De M'Uzan, 1964).

Il existe, finalement, quelques limites inhérentes à ce travail qui se doivent d'être relevées. Tout d'abord, l'analyse clinique des œuvres s'est effectuée à partir de ma propre rencontre sensible des travaux de Magalí Herrera et Marc Moret. Celle-ci est relative à la façon dont j'ai été travaillée par l'œuvre (Anzieu 1981) et, ainsi, aux éprouvés, affects et mouvements identificatoires et projectifs en résultant (Roman, 2021). La sélection des théories au sein de la littérature ainsi que l'approche choisie pour ce travail, observant à partir des processus de symbolisation et de transitionnalité, auront encadré et guidé l'analyse des résultats. De plus, le contexte de phase de crise (Anzieu, 1981) et, plus particulièrement celle de la perte comprenant le travail de deuil, implique des mécanismes psychiques spécifiques. Des études ultérieures du rapport à

l'objet créé qui ne concerneraient pas de rapport d'expérience de perte pourraient constituer un éclaircissement aux éléments relevés par ce travail. Enfin, les données des discours rapportés des deux auteurs d'Art Brut sur lesquelles s'appuie l'analyse sont toutes des sources secondaires et, pour la plupart, partielles. Pour toutes ces raisons, les résultats abordés en discussion ne se prétendent donc pas généralisables à l'ensemble des travaux d'Art Brut et servent davantage à proposer une piste de réflexion et d'observation invitant à approfondir les recherches sur cette problématique.

Annexes

Annexe 1

Dans un vert et nonchalant après-midi de ma vie, j'ai tué la figure de la continuité de mon sang. Mais son cri démesuré pesta dedans moi, et il se moque aujourd'hui de mon assassinat.

Mes entrailles, autrefois si tendre nid, sourient maintenant d'une grimace cruelle et difforme ; c'est pour ça que mes mains, fébriles de tendresse, leurs pressent en les demandant le fils dont mon cerveau l'a dénié.

Je vois mes seins si durs, dressés mais sans sève, dans toute la plénitude de son tranchement.

Si beau corps, fouille tragique dont ton bâillement suivra jusqu'à ta mort, devant autant de beauté écho.

L'âme de mon fils, qui court et frappe par dedans mon torrent désespéré, ne retrouvera jamais la porte pour sortir à la vie, un éclair pointu l'empourpra en la fermant pour toujours et sa clé s'est perdue dans le bruit des instruments chirurgiques.

Maintenant, la voix de mon âme crie, pendant les froides nuits infinies, ses déchirants reproches. Mes mains, ivres de douleur, couronnent mon front failléante ; elles me démentent, implacables, avec quoi combler l'amour qui les torture.

Mon instinct fraudé m'entoure en demandant à mon cerveau de la justice pour cette soif infinie ; pour cet impétueux débordement matériel.

SEIGNEUR ! Quelle peur affreuse ai-je par la quiétude léthargique de mon corps pendant la nuit, et par ma solitude, si étrange !

De : Herrera, M (1967), *L'âme du fils*, Trad. par personne inconnue, (Dossier D3), Archives Collection de l'Art Brut, Lausanne

Bibliographie

American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.).

<https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596>

Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Gallimard.

Anzieu, D. (1996). *Créer, détruire*. Dunod

Assoun, P-L. (2008) La « doctrine pulsionnelle ». Dans A. De Mijolla et S. De Mijolla-Mellor (Dir.) *Psychanalyse*. (Pp. 169-177). Paris : Presses universitaires de France

Aubourg. (2003). Winnicott et la créativité. *Le Coq-Héron*, no 173(2), 21–30.

<https://doi.org/10.3917/cohe.173.0021>

Bokanowski, T. (2005a). Variations sur le concept de “ traumatisme ” : traumatisme, traumatique, trauma. *Revue française de psychanalyse*, 69,

891-905. <https://doi.org/10.3917/rfp.693.0891>

Bokanowski, T. (2005b). Le concept de *trauma* chez S. Ferenczi. Dans : Françoise Brette éd., *Le traumatisme psychique : Organisation et*

désorganisation (pp. 27-42). Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.pragi.2005.01.0027>

Bokanowski, T. (2015). Le concept de traumatisme en psychanalyse, Dans : *Sillages critiques* [En ligne], 19 | 2015 mis en ligne le 15 juillet 2015, consulté le 5 mai 2022. <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4153> ; <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4153>

Brun, A. (2014). Marion Milner Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole (1955), *Revue Française de Psychanalyse*, N° 5-6, 1979. Dans : Jean-Yves Chagnon éd., 40 commentaires de textes en psychologie clinique (pp.163-172). Paris : Dunod. <https://doi.org/10.3917/dunod.chagn.2014.02.0163>

Brun, A. (2018). *Aux origines du processus créateur*. Toulouse : Érès

Champenois, E. (2020) Origines de l'Art Brut, dans E. Champenois (dirs.) *L'art brut*, pp 7-24, Presses Universitaires de France, <https://www.cairn.info/l-art-brut--9782715403352.htm>

Chasseguet-Smirguel, J. (1965) Réflexions sur le concept de « réparation » et la hiérarchie des actes créateurs. *Revue française de psychanalyse*, 1(29), pp-17-29

Chemama, R. et Hoffmann, C. (2018) Chap. 5. Qu'appelons-nous traumatisme ? Dans C. Roland et C. Hoffman (dir.), *Trauma dans la civilisation. Terrorisme et guerre des identités* (pp. 51-59.). Toulouse : Érès,

Chouvier, B. (1998). Chap. 7 : Le paradoxe intimiste et la création. Dans B.Chouvier, *Symbolisation et processus de création : sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse* (pp. 127 à 156). Paris : Dunod.

De M'Uzan, M. (1977). Aperçus sur le processus de la création littéraire. In M. De M'Uzan, *De l'art à la mort* (pp. 3-27). Paris : Gallimard. Texte original de 1964.

Freud, S. et Laplanche, J. (2010). Au-delà du principe de plaisir. Payot & Rivages. Texte original publié en 1920.

Hall-Clark, B. et al. (2017) Ethnoracial differences in PTSD symptoms and trauma-related cognitions in treatment-seeking active duty military personnel for PTSD. *Psychological trauma : theory, research, practice and policy*, 9(6), 741–745. <https://doi.org/10.1037/tra0000242>

Hollifield, M. et al. (2002) Measuring trauma and health status in refugees: a critical review. *JAMA*, 288(5), 611–621. <https://doi.org/10.1001/jama.288.5.611>

Klein, M. (1929), Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur, in *Essais de psychanalyse (1925-1945)*, trad. M. Derrida, Paris, Payot, 254-262

Janin, C. (2004). *Figures et destins du traumatisme* (2e éd. Corrigée, 2e tirage). Paris : Presses universitaires de France. Ouvrage original publié en 1996.

Joubert, M.L et Dozio, E. (2020). Chapitre 1 : Aspects Historiques dans *Le Traumatisme psychique chez l'adulte* (pp. 13 -27). In Press.

Pedinielli, J-L. et Mariage, A. (2015). *Psychopathologie du traumatisme*. A. Colin.

Peiry, L. (2016). *L'art brut* [Nouvelle éd. Revue et augmentée]. Flammarion.

Roche-Meredith, J. (2001). Magalí Herrera. *Fascicule de l'Art Brut, 1(21)*, pp 5-29.

Roman, P. et Lempen, O. (2013) Traumatismes et restes à symboliser : une contrainte à créer ? Dans. N. Dumet (Dir.) *De la maladie à la création* (pp. 93-107) Toulouse : Érès

Roman, P. (2017) L'Art Brut, un observatoire pour les processus psychiques de la création, Dans *L'art brut : actualité et enjeux critiques*. (Pp..43-57) Lausanne : Antipodes.

Roman, P. (2018). Art brut et psychanalyse : une exploration du processus de création. Gollion : Infolio.

Roman, P. (2021) L'œuvre et le « regardeur » : de la rencontre sensible à l'espace dialogique. Dans Dos Santos Mamed, M. et Muller Mirza, N. (Dir.), *Sur les frontières de la pensée* (pp.281-302) Lausanne : Antipodes

Roussillon, R. (2009a). Chap.9. La capacité à créer et la contrainte à créer. Dans : *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité* (pp. 151-174). Paris : Dunod. Consulté le 5 mai 2022 sur <https://www.cairn.info/le-transitionnel-le-sexuel-et-la-reflexivite--9782100523085-page-151.htm>

Roussillon, R (2009b). Chap. 2. L'objet « médium malléable » et la réflexivité Dans : *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité* (pp. 37-50). Paris : Dunod. Consulté le 10 septembre 2022 sur <https://www.cairn.info/le-transitionnel-le-sexuel-et-la-reflexivite--9782100523085-page-151.htm>

Roussillon, R. (2012). Chap. 11. La fonction symbolisante de l'objet, dans *Agonie, clivage et symbolisation* (pp. 167 à 185) Paris : Presses Universitaires de France. Consulté le 2 octobre 2022 sur : <https://www.cairn.info/agonie-clivage-et-symbolisation--9782130608837-page-7.htm>

Smolak, D., & Brunet, L. (2017). Interprétations psychanalytiques du traumatisme : une synthèse théorico-clinique. *Revue Québécoise de Psychologie*, 38(3), 99. doi: 10.7202/1041840ar

Stein, J. Y., Wilmot, D. V., & Solomon, Z. (2016). Does one size fit all? Nosological, clinical, and scientific implications of variations in PTSD Criterion A. *Journal of anxiety disorders*, 43, 106–117. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2016.07.001>

Vuaillet-Mathieu, S. (2009). Ferenczi entre réalité psychique et réalité du traumatisme : pertinence et butées de son œuvre dans la clinique. *Perspectives Psy*, 48, 363-374. <https://www.cairn.info/revue--2009-4-page-363.htm>.

Winnicott D.W. (1970) Vivre créativement, Dans Winnicott, & Bost, B. *Conversations ordinaires*. (pp.43-59) Paris : Gallimard.

Winnicott D.W. (2015) *Jeu et réalité*, Paris : Folio essais, Première parution en 1975.

Reportages/Documentaires :

Lespinasse, P. et Alvarez, A. (2008) *Les Reliquaires acérés* [DVD] Parti de l'Art Brut/Lokomotiv films

Sautereau, A. (2017) *Art Brut : une marginalité créatrice* [Vidéo en ligne].
 Consulté le 15 novembre 2022 sur
<https://www.reformes.ch/culture/2017/11/art-brut-une-marginalite-creatrice-art-brut-faut-pas-croire-rt-spiritualite>

Site web :

Arte Otro en Uruguay. (2014), *100 años de Magalí Herrera*. Consulté le
 21.07.2022 sur arteotroenuruguay.blogspot.com/2014/11/100-anos-de-magali-herrera.html

Documents issus des Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne :

Article (1968) paru dans *El Diario* (Dossier D.4. Revue de presse) Archives de
 la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Bertschy, P. (2004, 8 novembre) dans *La Liberté* (Dossier D6- Doc.
 Artiste), Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1967, 30 juillet). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1.
 Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1967, 1 juillet). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1.
 Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1968, 3 juin). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1968, 24 juin). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1969, 30 décembre). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1970, 3 juin). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1970, 12 septembre). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1971, 25 juillet). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1972, 5 juin). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1972, septembre). [Lettre à J. Dubuffet]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Herrera, M. (1985, 29 avril). [Lettre adressée au directeur du musée de l'Art Brut]. (Dossier A1. Correspondances) Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Peiry, L. (2007, 25 septembre). [Notes de visite à Marc Moret] (Dossier D6- Doc. Artiste), Archives Collection de l'Art Brut, Lausanne

Peiry, L. (2008, 30 janvier). [Notes de visite à Marc Moret] (Dossier D6- Doc. Artiste), Archives Collection de l'Art Brut, Lausanne

Peiry, L. (2008, 17 décembre). [Notes de visite à Marc Moret] (Dossier D6- Doc. Artiste), Archives Collection de l'Art Brut, Lausanne

Pssel, Monique, (2001, 2 mars) dans La liberté (n°43), (Dossier D6- Doc. Artiste), Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Retranscriptions d'entretiens :

Entretien n°1, (2021, 2 décembre), Entretien entre Caroline Schuster (vice-directrice du Musée d'art et d'histoire de Fribourg), Christophe Mauron (conservateur au Musée Gruérien), Mégane Rime (conservatrice adjointe au Musée gruérien), Marie-Ange Rey (sœur de Marc Moret) et Bernard Rey (Mari de Marie-Ange Rey), Colombettes, Suisse

Entretien n°2 (2022, 17 janvier), Entretien avec Daniel Savary, peintre et enseignant à la retraite, notes de Christophe Mauron (Conservateur au Musée gruérien)

Références iconographiques :

Fig. 1

Magalí Herrera, *Mi testamento afectivo*, 1966, encre de Chine sur papier à dessin, 65 x 50,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Photographie de : Claude Bornand

Collection de l'Art Brut, Lausanne, no inv. cab-3023

Fig. 2

Magalí Herrera, *El alma del hijo*, 1967, encre de Chine sur papier à dessin., 65 x 50 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Photographie de : Margot Roth, Atelier de numérisation –Ville de Lausanne

Collection de l'Art Brut, Lausanne, no inv. cab-3023

Fig. 3

Marc Moret, *L'Eurasienne*, vers 1997 – 1998, Concrétion de verre pilé et tamisé, colle de peau, pigments, et objets de récupération, sur un plan de bois chemisé de papier, 33 x 72 x 82,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Photographie : Danielle Caputo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne

Collection de l'Art Brut, Lausanne, no inv. cab-17056

Fig. 4

Marc Moret, *Collage à maman*, entre 1998 et 2001. Colle, verre pilé, matériaux divers. 41 x 75 x 85 cm, Musée gruérien, Bulle

Photographie de : Arnaud Conne, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne / Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne

Fig.5

Marc Moret, *Collage aux Grands-Papas*, entre 2001 et 2002, colle, verre pilé, matériaux divers, 120 x 75 x 85 cm, Musée d'art et d'histoire de Fribourg

Photographie de : Francesco Ragusa (Copyright) / Musée d'art et d'histoire de Fribourg