

UNIVERSITE DE LAUSANNE

Faculté des Sciences Sociales et Politiques

Institut de psychologie (IP)

Mémoire de Master en psychologie clinique

**Étude exploratoire sur les processus psychiques en jeu lors de la
réception d'une œuvre d'Art Brut**

Mémorantes : Isabelle Bès et Marie Dufour

Sous la direction du Professeur Pascal Roman

Expert : Dr. Jérémy Marro

Juin 2023

Table des matières

1. Introduction	4
1.1) Problématique	5
1.2) Cadre théorique	6
1.2.1) « Espace transitionnel » propice à la liaison et à l'intégration	6
1.2.2) Processus dynamique et intersubjectif, résultat de va-et-vient	8
1.2.3) « Fonction alpha »	10
1.2.4) Lieu de transfert	11
1.2.5) Rencontre-événement avec l'oeuvre	12
1.2.6) Exploration dans l'après-coup	13
1.2.7) Processus de création	14
2. Méthodologie	16
2.1) Hypothèse de recherche	16
2.2) Recrutement et population	16
2.3) Déroulement de l'expérience et collecte des données	17
2.4) Méthode d'analyse: IPA	19
2.5) Critique de la méthodologie: influence de l'étape d'écriture sur le choix de l'oeuvre	20
3. Thèmes et sous-thèmes	23
3.1) Vue d'ensemble	23
3.2) Points d'accroche	28
3.3) Question du sens	36
3.4) Ce qui est possible	41
3.5) Espace-Temps	45
4. Discussion	50
4.1) La rencontre, l'événement et la confrontation des limites	50
4.2) Le travail de symbolisation ou la compulsion à l'intégration	54
4.3) Le dialogue, une source d'ouverture des possibles	57
4.4) L'écriture ou le corps des mots	61
4.5) L'écriture sous l'angle du processus de création	63
4.6) Le travail du négatif (Green, 2020)	69
4.7) Le travail du jeu: lieu du semblant, du « comme si » (Roman, 2001)	74
4.8) A la rencontre du principe de réalité, du « cycle de la vie » (A,P107)	80

5. Processus de réception de l'œuvre	86
5.1) Rencontre, saisissement perceptif et ouverture de l'entre-œuvre	87
5.2) Résonance et dialogue: liaison dans l'entre-œuvre	87
5.3) Confrontation des limites et transformation: le pouvoir de transformation de l'art	89
6. Conclusion	90
7. Limites et perspectives	92
Remerciements	93
Bibliographie	94

« C'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne à un texte sa singularité. C'est l'inconscient du lecteur non pas qui retrouve cette vie et cette singularité, mais plutôt qui apporte une nouvelle vie, une autre originalité » (Anzieu, 1981, p.12)

1. Introduction

Notre travail s'inscrit dans la clinique des processus psychiques liés à la réception d'une œuvre d'art. Si le travail de création a été assez largement thématiqué par plusieurs psychanalystes, à commencer par son fondateur, Sigmund Freud, les processus liés à la réception sont plus rarement abordés. Pour notre travail de mémoire, nous avons choisi l'Art Brut comme terrain de jeu pour explorer la rencontre avec une œuvre chez nos participants car c'est une forme d'art qui nous touche particulièrement et que nous avons la chance de bénéficier de la Collection d'Art Brut à Lausanne.

Les œuvres d'Art Brut peuvent être considérées, de façon tout à fait caractéristique, comme des œuvres « ouvertes » au sens d'Eco (Eco, 1965). Par opposition aux œuvres classiques, qui ont tendance à représenter des motifs clairement identifiables, elles laissent en effet le champ libre à l'interprétation subjective du « regardeur », terme emprunté à Marcel Duchamp qui met le « regardeur » dans une place centrale à travers sa célèbre citation « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (Duchamp, 1975).

Les signifiants contenus dans les œuvres d'Art Brut sont destinés à être compris par chacun en fonction de son histoire de vie, de son organisation psychique et de ses particularités. Une telle œuvre fera ainsi sens à chacun en venant le rencontrer dans son individualité, de façon souple et ouverte. Peut-être à la manière d'une mère dont la capacité de rêverie permettrait de détoxifier l'environnement (Bion, 2003), l'œuvre se prêterait à recevoir les décharges pulsionnelles du « regardeur », à résister à leur destructivité, à les contenir puis à les lui renvoyer transformées.

Notre travail, en adoptant une approche inductive et en se basant sur l'analyse qualitative de l'expérience intérieure rapportée par les participants de notre étude, propose des pistes de

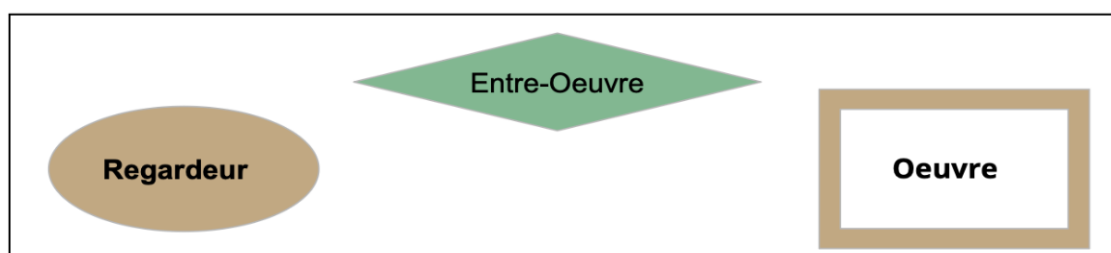
réflexion sur la nature et les enjeux du processus de réception d'une oeuvre d'Art Brut. Il montre comment ce processus, en réactivant des traces archaïques non symbolisées, offre une possibilité de symbolisation de ces dernières. Il ouvre le « regardeur » à de nouvelles perspectives dans l'appréhension de sa réalité, dans la manière dont il se vit au présent et dans l'avenir dans lequel il peut se projeter. Le processus de réception de l'oeuvre, en créant sens et lien, en restructurant les représentations, ouvre ainsi des possibles.

1.1) Problématique

Les oeuvres et les auteurs d'Art Brut représentent un « observatoire privilégié pour aborder une compréhension des processus de création » (Roman, 2021, p.26) ». Cette place privilégiée s'explique sûrement par la forme non conventionnelle de ces oeuvres qui sont créées par des personnes dénuées de culture artistique.

Les oeuvres d'Art Brut interrogent sur la notion d'art, de beau et de création au sens plus large. En effet, l'aspect brut de certaines oeuvres rend compte de la profondeur à partir desquelles les pulsions ont été mobilisées. Selon Dubuffet (1949), les auteurs d'Art Brut puisent dans leur « propre fond » et leurs « propres impulsions » pour créer et c'est précisément pour cette raison que l'Art Brut intéresse la psychologie et plus particulièrement la psychanalyse qui entretient des liens étroits avec l'art en général et les processus qui sous-tendent la création.

Au vu des particularités des oeuvres d'Art Brut, nous supposons que la « rencontre sensible de l'oeuvre » (Roman, 2021, p.110) invitera le « regardeur » à un processus de symbolisation pour rendre compte de cette rencontre à travers le langage. Ce processus amènera le « regardeur » à entreprendre une création singulière que nous nommerons « l'entre-oeuvre », lieu de rencontre entre le « regardeur » et l'oeuvre.



1.2) Cadre théorique

Avant de pouvoir identifier les processus liés à la production de l'entre-œuvre dans le récit des participants, nous avons élaboré un cadre théorique qui nous a permis de mieux définir ce concept. L'ensemble de notre cadre théorique fait référence à la théorie des pulsions, à l'appareil psychique et à ses processus primaires et secondaires introduits par Freud à travers la proposition d'une métapsychologie (Freud, 1915/2003) et repris par plusieurs auteurs que l'on pourrait qualifier de postfreudiens.

1.2.1) « Espace transitionnel » propice à la liaison et à l'intégration

L'entre-œuvre est tout d'abord à comprendre comme un espace transitionnel, une aire intermédiaire ou une troisième aire (Winnicott, 2002). Cet espace est une création singulière du « regardeur » qui intègre l'œuvre choisie dans un espace privilégié au sein duquel son monde interne peut communiquer avec celle-ci. Selon les travaux de Winnicott, la créativité de l'enfant se déploie au sein de l'espace transitionnel qui est une sphère privilégiée dans laquelle le jeu amène l'enfant à l'exploration. L'espace transitionnel est alors un espace d'expérience au sein duquel l'enfant peut explorer une nouvelle forme de rapport à soi, à autrui et au monde (Winnicott, 1971).

L'entre-œuvre, en tant qu'espace, tout comme l'espace transitionnel de l'enfant, n'appartient pas complètement à la réalité extérieure (œuvre) ni à la réalité intérieure (appareil psychique du « regardeur ») mais se situe entre les deux, entre l'objectif et le subjectif. La capacité à créer cet espace intermédiaire dépend des premières expériences de chacun, l'entre-œuvre et la créativité au sens plus large seraient donc tributaires du développement psychique. « L'aire intermédiaire d'expérience subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif » (Winnicott, 1971, p. 49). Duchamp nommait l'écart entre le message d'une œuvre et celui qui la reçoit, le « coefficient d'art » et la fonction de cet espace transitionnel est de réduire l'écart à zéro dans un lieu où l'œuvre se confond presque avec le « regardeur » (Duchamp, 1975).

Cet espace pourrait amener le participant à refaire l'expérience du « trouvé-crée » (Winnicott, 1971). Selon la théorie de Winnicott, la mère « suffisamment bonne » donnera l'illusion au bébé qu'il a créé le sein de sa mère si elle répond à ses sollicitations avec le juste temps de latence. Le choix de l'œuvre pourrait être ainsi vu comme un « créé-trouvé » (Winnicott, 1971) du matériel pulsionnel du « regardeur » activé par la rencontre qui cherche à s'apparier, à se lier, au juste moment (Freud, 1915/2003).

En sus de la création de l'entre-œuvre-espace, le « regardeur » est appelé à effectuer un travail de réception qui se déploie dans cette aire intermédiaire d'expérience propice au travail de liaison et de transformation de l'œuvre. Ce travail de réception amènera le « regardeur » à créer une entre-œuvre-objet qui persistera aussi longtemps que le matériel pulsionnel activé par la rencontre cherchera à se lier. L'entre-œuvre-objet intervient dans une volonté d'appropriation du matériel, à savoir de l'œuvre mais aussi des traces mnésiques réactivées. Elle prendra alors la forme d'un objet transitionnel et endossera le rôle de substitut de l'œuvre et des mouvements internes du « regardeur ».

L'espace transitionnel offre le cadre propice à la création singulière du « regardeur » : l'entre-œuvre-objet. Nous considérons ici la création au sens large. Roussillon, dans son livre, *L'art psychanalyste*, en donne une définition : « je propose de réfléchir à la place de la création au cœur du processus psychique lui-même, comme l'un de ces axes essentiels et en particulier dans le processus d'intégration psychique » (Roussillon, 2023, p.3). L'intégration désigne les éléments que le « regardeur » va pouvoir assimiler suite à sa rencontre avec l'œuvre. Il s'agit du travail de symbolisation dont la qualité reflétera la créativité du « regardeur » qui peut être compris comme « un mode créatif de perception » (Winnicott, 1971, p. 127). Le travail de symbolisation étant la voie royale du destin de la pulsion, « dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés » (Laplanche et Pontalis, 2007, p. 465).

Face à une œuvre d'art, les sens du « regardeur » sont sollicités et imprègnent sa rencontre. Il devra ensuite entreprendre un travail de transformation, de mise en représentations pour parler en place du Moi de cette expérience sensorielle. On pourrait donc envisager ce travail comme

un processus d'intégration sensorielle en premier lieu, qui porte la voix de la réception de la rencontre à travers la transformation d'une symbolisation primaire à secondaire (Roussillon, 2018). Ainsi, l'entre-œuvre pourrait être envisagée comme le lieu d'articulation entre une rencontre primaire et une rencontre secondaire avec l'œuvre. En d'autres termes, l'entre-œuvre hébergerait un « processus de transformation psychique » par lequel le sujet passe du « registre pulsionnel » au « registre représentationnel » (Roman, 2021, p.29), en ce sens, l'entre-œuvre logerait alors le travail de la représentance, de la mise en représentation.

D'une façon analogue au travail entrepris lors des tests projectifs, l'œuvre rencontrée pourrait se présenter comme un « dispositif à symboliser » (Roman, 2009, p.35).

Le travail de symbolisation, dans son aboutissement final, permettra au « regardeur » de parler en place du « moi-sujet » du matériel activé par le Ça et donc sera parvenu à la transformation de la pulsion vers une représentation-mot, en passant par le système perceptif qui inclut la représentation-chose (Roussillon, 2008).

Le Moi est une instance à différencier du Surmoi et du Ça, selon la seconde théorie de l'appareil psychique de Freud (1920/2010), le Moi opère une fonction défensive, le Surmoi un système d'interdits et le Ça est le pôle pulsionnel. Bien que le Moi soit « en grande partie inconscient » (Laplanche et Pontalis, 2007, p.250), le « regardeur » qui parlera en place du Moi se réfère à la partie consciente de celui-ci. Peut-être pouvons-nous affiner encore un peu la notion de Moi en s'appuyant sur les notions de « moi-plaisir » et « moi-réalité » qui font référence à l'opposition entre le principe de plaisir et le principe de réalité. Les pulsions répondent en premier lieu au principe de plaisir et en cherchant à se lier vont se confronter au principe de réalité. Nous tenterons d'identifier les instances et les principes dans le discours de nos participants.

1.2.2) Processus dynamique et intersubjectif, résultat de va-et-vient

Le « regardeur » effectuera des va-et-vient avec l'entre-œuvre comme cheminement du travail de symbolisation. Dans ce travail de transformation, l'entre-œuvre intervient en lieu et place de l'œuvre parce que, tout comme pour le travail du deuil, la « symbolisation suppose à la fois une liaison et une séparation d'avec l'objet » (Roman, 2021, p.31). Ainsi, le travail de

symbolisation du « regardeur » se passe en grande partie dans une pseudo-séparation avec l'œuvre, au sein de l'entre-œuvre. La relation dynamique que le « regardeur » aura avec l'entre-œuvre reflétera la construction non linéaire du travail de liaison qui sera composé de processus projectifs et introjectifs. Il y a en effet à la fois une introjection de certains éléments de l'œuvre dans l'entre-œuvre et une projection de certains éléments de la vie psychique du « regardeur » qui entrent dans un processus dynamique de liaison, de mise en sens. Nous nous trouvons donc dans un espace d'intersubjectivité qui implique « la rencontre d'un sujet, animé de pulsions et d'une vie psychique inconsciente, avec un objet, qui est aussi un autre-sujet, et qui lui aussi est animé par une vie pulsionnelle dont une partie est inconsciente » (Roussillon, 2004), à ceci près que la rencontre s'élabore autour d'une œuvre, donc d'un objet, mais nous supposons que les mêmes mécanismes s'opèrent.

Ce serait alors dans la rencontre intersubjective avec l'œuvre que le processus de subjectivation pourrait naître, selon Colignon (2020), c'est à partir des éléments que l'œuvre « donne à voir » que « nous (le spectateur) sommes capables de les faire agir de manière réelle ou illusoire et que nous avons toute liberté de les déformer, de les flouter, de n'en retenir qu'un détail pour l'appréhender subjectivement » (2020, p.14). La rencontre ne peut pas opérer sans une ouverture à l'autre mais est à considérer dans un espace subjectif dans la mesure où elle fait sens pour celui qui la reçoit.

Le processus de symbolisation suppose un « certain public » (Anzieu, 1981), si l'œuvre d'Art Brut en constitue une partie, les expérimentatrices viendront la compléter et l'enrichir.

Dans la mesure où l'entre-œuvre viendra faciliter le travail de représentation du « regardeur » pour qu'il puisse parler en place du Moi, elle (l'entre-œuvre) remplit également la fonction d'ouverture à l'autre. Le « regardeur » pourra écrire puis parler de sa rencontre, ainsi cet espace est à considérer comme un espace d'articulation à l'autre ayant pour vocation de communiquer ce que sa rencontre dit de lui.

Brillon parle d'un espace qu'elle nomme « l'entre », comme un « lieu d'accueil des différences et qui devient fécond quand il n'est plus une ligne-frontière mais un lieu de passage d'entre les mondes » (Brillon, 2020, p.42).

D'un point de vue économique, l'entre-œuvre pourrait avoir la fonction de vouloir réduire la tension *entre* le « regardeur » et l'œuvre, régi ainsi par le principe de plaisir.

La rencontre avec autrui peut être abordée sous l'angle du dialogisme et de sa « dynamique intersubjective » (Roman, 2021). Chaque œuvre d'art est porteuse d'un message plus ou moins complexe que le spectateur pourra interpréter à l'infini. En effet, l'œuvre d'art porte un contenu latent mis en forme dans un contenant manifeste.

L'entre-œuvre est le lieu de réception des contenus manifestes et latents de l'œuvre par l'ouverture d'un espace dialogique qui permettra au spectateur de tisser des liens et de communiquer de façon dynamique avec ceux-ci.

« L'espace dialogique ouvert par la rencontre de l'œuvre d'art initie donc une (nouvelle) œuvre de création, que l'on peut considérer comme une extension de l'œuvre initiale » (Roman, 2021).

1.2.3) « Fonction alpha »

La notion de contenant est fondamentale en psychanalyse et a été théorisée par plusieurs auteurs. Nous nous concentrerons sur Wilfred Bion qui a créé le concept « Contenant-contenu » en s'appuyant sur la fonction contenante de la mère pour le contenu de son bébé. En effet, « le nourrisson projette une partie de son psychisme, notamment ses émotions incontrôlables qui fonctionnent comme un « contenu », dans le bon sein « contenant », pour les recevoir en retour, désintoxiquées, et pouvoir les supporter » (Frédéric-Libon, 2001). C'est en appui sur la contenance de la mère que l'enfant peut petit à petit symboliser les expériences qu'il vit. Les éléments qu'il n'est pas en mesure de supporter seront appelés par Bion les « éléments bêta », ceux-ci vont utiliser la fonction contenante (fonction alpha) de la mère que l'enfant recevra en retour en « éléments alpha » (Bion, 2003).

Pour le « regardeur », les éléments bêta se rapportent à ce qu'il ressent mais qui ne peut pas être utilisé en l'état tandis que les éléments alpha peuvent être pensés et participer au processus de mise en sens qu'il traverse. L'entre-œuvre pourrait faciliter alors le travail du « regardeur » à transformer les éléments bêta activés par la rencontre avec l'œuvre en éléments alpha en endossant le rôle de « fonction alpha ». Ainsi, la capacité de penser du

« regardeur » se verrait améliorée grâce à l'expérience vécue. Les éléments alpha du regardeur pourraient être activés en rencontrant les éléments alpha de l'artiste, présentés dans l'œuvre. Il se pourrait que la rencontre de l'œuvre passe par une reconnaissance du matériel bêta, permettant alors au regardeur de bénéficier d'un contenant au travail psychique convoqué. Comme le dit Anzieu, tout surgissement pulsionnel doit être soutenu par une présence et un environnement contenant pour pouvoir être symbolisé (Anzieu, 2012).

Puisque nous concevons le travail de réception du « regardeur » de façon indissociée d'un travail de création, la notion de crise et de décharge libidinale s'invite et demande à être contenue.

Aussi, nous tenterons d'explorer le concept du « Moi-Peau » de Didier Anzieu dans sa fonction contenante mais pas uniquement et explorerons son éventuel lien avec l'œuvre et l'entre-œuvre.

Le « Moi-Peau » remplit huit fonctions pour le sujet : « une fonction de maintenance », « une fonction contenante », une fonction de « pare-excitation », « une fonction d'individuation », « une fonction d'intersensorialité », « une fonction de soutien de l'excitation sexuelle », « une fonction de recharge libidinale » et une enfin « une fonction d'inscription des traces sensorielles » (Anzieu, 1995).

1.2.4) Lieu de transfert

Le registre pulsionnel activé chez le « regardeur » serait-il une réception de celui de l'auteur d'Art Brut ? Freud écrivait en 1914 que « la situation affective, la constellation psychique qui chez l'artiste a fourni la force de pulsion nécessaire à la création est censée être de nouveau suscitée en nous » (Freud, 1914/2016), ainsi nous supposons que l'entre-œuvre serait le lieu d'un transfert pulsionnel par lequel l'inconscient du « regardeur » communiquerait avec l'inconscient de l'artiste. Cette notion de communication d'inconscient à inconscient a souvent été abordée pour parler du contre-transfert dans la cure analytique. De façon analogue au travail du rêve, lors de la création de son œuvre, l'artiste effectuerait un déplacement ainsi qu'une condensation affective qui serait ensuite transmise à son « regardeur » par la voie primaire. Cette transmission pourrait avoir lieu s'il y a reconnaissance dans l'œuvre, si le «

regardeur » y trouve « un écho ou une résonance avec ses propres expériences » (Roman, 2021).

Bien que nous ne soyons pas du tout dans le même registre que celui d'une cure analytique, l'inconscient du « regardeur » devra être disponible devant l'œuvre, tout comme celui de l'analyste « au point de se faire l'instrument de réception du message du patient » (Blanchet, s.d). Cette communication invisible se retrouve également dans le dispositif de l'art-thérapie au sein duquel « l'art-thérapeute se saisit ou est saisi par les images que le patient fait naître mais qui lui sont encore inaccessibles » (Colignon, 2020, p.21).

1.2.5) Rencontre-événement avec l'oeuvre

La disponibilité du « regardeur » est une des conditions fondamentales de la rencontre, que l'on peut ici envisager en lieu d'événement, dans le sens où Henri Maldiney, philosophe et phénoménologue ayant beaucoup travaillé sur l'art, le conçoit.

L'événement fait référence aux premières expériences sensorielles de notre rencontre avec le monde alors que nous n'avions pas de connaissances objectivables mais que nous étions saisis par des expériences sensorielles. L'art aurait la faculté de produire l'événement chez le « regardeur » dans la mesure où il est inattendu et convoque donc le réel.

L'événement peut avoir lieu grâce à la transpassibilité de l'être qui fait référence à un état d'ouverture au monde. La transpassibilité est une « capacité infinie de sentir » et se rapporte à l'être et ici au « regardeur ». Grâce à cette ouverture infinie, se produit ensuite ce que Maldiney appelle la transpassibilité et qui désigne une « capacité infinie de faire – de pouvoir-être infini » (Boissière, 2018). C'est à une capacité de transformation « au-delà de tout possible » (Jacquet, 2016) du « regardeur » et plus largement du sujet qu'Henry Maldiney fait référence.

L'appel du réel, ou l'événement, a été largement décrit par Maldiney dans ses œuvres en réponse à des bouleversements sensoriels, devant les oeuvres de Cézanne, par exemple : « chaque tache de couleur surgit comme un événement, et les tensions entre ces événements picturaux donnent lieu au tableau lui-même, qui naît ainsi selon un rythme singulier »

(Maldiney, 1974). Bodio souligne également le fait que « si elle (la rencontre) fait événement, peut-être parle-t-elle de transformation » (Bodio, 2020, p.4).

L'idée même de transformation suppose donc un avant et un après, ce qui nous mène à la dimension temporelle de la rencontre.

1.2.6) Exploration dans l'après-coup

L'après-coup désigne, selon Freud, « des expériences, des impressions, des traces mnésiques qui sont remaniées ultérieurement en fonction d'expériences nouvelles » (Laplanche et Pontalis, 2007, p.33). Ce concept psychanalytique est central dans le processus de réception de l'œuvre et dans le modèle d'exploration de celui-ci que nous avons prévu. Comme le dit Lista, « c'est uniquement après-coup que l'œuvre devient exploration et questionnement, rencontre et connaissance » (Lista, 2009). Le « regardeur » pourra intégrer et trouver un sens dans la rencontre avec l'œuvre dans l'après-coup, une fois le travail psychique entrepris. Ainsi, la création de l'entre-œuvre-objet se poursuivra dans l'après-coup de la rencontre au sein de l'entre-œuvre-espace, une fois la visite de la Collection terminée. De plus, une autre temporalité intervient ici car le « regardeur » pourra intégrer à la rencontre un autre travail psychique lors duquel certains affects du passé pourront être remaniés au présent. Ceux-ci seront projetés dans l'entre-œuvre et pourront bénéficier d'un travail de symbolisation qui était en panne.

Le travail psychique, au sens large, est traversé par des effets d'après-coup puisqu'il opère des tentatives d'articulations de l' « informe pulsionnel » à des représentations-choses ou des représentations-mots par le travail de la représentance (Chervet, 2013). Dans le mot représentation, entendons bien la re-présentation.

Dans cette perspective-là, nous tentons d'appréhender l'entre-œuvre comme le négatif à partir duquel le « regardeur » entreprend un travail ou une transformation de la rencontre. Le négatif est à comprendre ici comme le troisième sens dont parle André Green, à savoir celui qui « se réfère à l'état d'une chose qui, contrairement aux apparences, continue d'exister même quand elle n'est plus perceptible par les sens, non seulement dans le monde extérieur mais aussi dans le monde intérieur » (Green, 2020, p.32). C'est aux notions de « latence » et d'absence que

Green renvoie ici. Nous supposons que les remaniements psychiques inconscients que le « regardeur » pourra introjecter dans le travail de transformation de la rencontre seront un effet du travail du négatif, dans l'après-coup. Le travail du négatif pourrait non seulement être convoqué lors des mises en représentations mais également à l'étape qui les précède, à savoir au moment de choisir l'œuvre. Si le choix de l'œuvre sera sûrement abordé par des processus conscients, nous supposons que des processus inconscients seront également impliqués.

1.2.7) Processus de création

Bien que le concept de l'entre-œuvre ait été pensé autour du processus de réception de l'œuvre, il se trouve être une création singulière comme nous l'avons déjà mentionné. Les deux processus sont dès lors étroitement intriqués.

Ainsi, nous supposons que le « regardeur » sera pris par les mêmes étapes de création décrites par Didier Anzieu (Anzieu, 1981). Anzieu séquence le processus de création en cinq étapes :

- « Le saisissement créateur » : cette étape correspond à un moment de crise, à une régression vers un fonctionnement plus archaïque. Ici, nous pouvons supposer que le « saisissement créateur » se confond avec un saisissement récepteur qui provoque un état de crise chez le « regardeur » également.

- « La prise de conscience de représentations psychiques inconscientes » : le créateur reprend le contrôle et passe du registre inconscient au préconscient. Ici, nous pouvons imaginer que le « regardeur » prend petit à petit conscience des affects liés aux éléments de l'œuvre qui l'ont attiré.

- « Instituer, élit un code » : c'est le moment de la préconception artistique qui précède l'étape de la mise en forme matérielle. Ici, le « regardeur » élabore l'entre-œuvre, commence la mise en sens.

- « La composition proprement dite » : cette étape désigne la composition matérielle de l'œuvre qui correspondrait au travail d'écriture que nous proposons (méthodologie).

- « Produire l'œuvre au dehors » : cette étape désigne le moment où l'œuvre est finie et exposée. Nous pensons peut-être retrouver des éléments de cette étape dans l'entretien qui succèdera au travail d'écriture.

L'acte de création du « regardeur » est suscité par la réception de l'œuvre, ainsi, face à l'œuvre et à sa puissance, (le « regardeur ») éprouve sa propre capacité de créer.

Selon le dictionnaire Larousse (Larousse en ligne, s.d.), l'antre est une « excavation naturelle, qui peut servir d'abri aux hommes ou aux animaux » ou encore un « lieu, pièce où on s'isole des autres pour pouvoir travailler, réfléchir, lire ». L'entre-œuvre n'est-elle pas l'antre dans lequel le « regardeur » pourra faire émerger la rencontre avec l'œuvre qu'il aura choisie ? Ce lieu de travail, comme nous l'avons théorisé plus haut, est à comprendre comme lieu de l'avènement du travail psychique auquel le spectateur a été convoqué suite à cette rencontre-événement.

2. Méthodologie

Afin de réaliser la partie empirique de recherche sur l'entre-œuvre, nous avons suivi la méthodologie décrite ci-dessous.

2.1) Hypothèse de recherche

Notre hypothèse porte sur l'existence d'un processus de création chez le « regardeur » d'une œuvre d'Art Brut, lui permettant de penser l'œuvre puis de restituer sa rencontre à travers le langage.

Ce processus symbolisant se développerait dans un mouvement de va-et-vient entre sa réalité interne et la réalité externe et aboutirait à la formation d'une entre-œuvre à l'intérieur du psychisme du « regardeur ».

Le but de ce travail est de saisir quelque chose de la qualité, de la consistance et de la fonction de l'entre-œuvre.

2.2) Recrutement et population

Les participants ont été recrutés à travers notre entourage, à l'aide d'un message diffusé sur un réseau social, au travers duquel nous présentions brièvement notre étude, son but et la manière dont la partie expérimentale se déroulerait.

Les conditions de participation étaient d'être de langue maternelle française, d'être à l'aise à l'écrit sans pour autant être écrivain professionnel et de ne pas avoir suivi de formation artistique ou en histoire de l'art, ceci afin d'arriver face à l'œuvre avec le moins de cadre théorique possible.

Nous avons ainsi recruté trois hommes et trois femmes adultes, entre vingt et cinquante ans (dans le cadre de l'anonymisation des données, le masculin sera utilisé pour tous lorsqu'ils seront mentionnés dans le cours de ce travail, bien que le féminin ressorte de temps en temps

dans le corps de certaines citations). Au niveau socio-professionnel, notons que cinq d'entre eux étaient de formation universitaire en sciences sociales ou en Lettres. Nous leur avons envoyé une version informatique du feuillet d'information et du formulaire de consentement, afin qu'ils puissent les consulter et nous poser des questions au besoin. Les versions papier leur ont été données et ont été signées le jour de l'expérience.

2.3) Déroulement de l'expérience et collecte des données

Pour découvrir les caractéristiques de l'entre-œuvre, nous avons proposé une expérimentation inductive en trois étapes, dans une optique d'étude qualitative. Ce dispositif a la particularité de présenter plusieurs emboîtements entre réception et production d'une œuvre.

Visite de la Collection et travail d'écriture:

L'expérimentation a commencé par une visite de la Collection de l'Art Brut de Lausanne. Lorsque les participants sont arrivés, nous les avons accueillis devant le musée, leur avons rappelé le déroulement de l'expérience et leur avons montré où nous retrouver à la fin de leur visite pour la rédaction de leur texte. Les participants ont visité librement la Collection, individuellement et à leur rythme. Ils avaient comme consigne d'y choisir une œuvre, sur laquelle ils auraient ensuite à écrire, et de la prendre en photo pour que nous puissions l'identifier et pour faciliter leur travail de maturation au moment de l'écriture.

Le matériel utilisé a été le suivant : un billet d'entrée à la Collection.

Travail d'écriture:

A la fin de la visite de la Collection, les participants sont venus à l'endroit qui leur avait été précédemment indiqué, à savoir à l'Auberge de Beaulieu, sur la terrasse de laquelle nous les attendions. Nous leur avons alors donné le matériel nécessaire pour rédiger leur texte, soit un stylo ainsi que des feuilles. Afin de faciliter le démarrage du travail d'écriture, nous leur avons proposé d'utiliser une consigne que nous avons préparée : « Alors que vous vous promenez seul en pleine nature, vous rencontrez un personnage sous la forme de l'œuvre que

vous avez choisie. De la manière que vous désirez, décrivez ce personnage et racontez l'histoire de votre rencontre ainsi que la suite de votre promenade. Laissez libre cours à votre imagination ! » Cette consigne - et le phénomène de déplacement qu'elle encourage - a été pensée comme une suggestion destinée à aider les participants à lever d'éventuels freins et à encourager le sujet à passer, comme l'écrit Nahoum (Nahoum, 2020, p. 23), « de la sensation de cécité première jusqu'au processus d'incorporation, des dimensions de projection imaginaire et de qualités de présence jusqu'à l'émergence d'une nouvelle ambiance interne » et à représenter cette ambiance interne à travers le texte. Cependant, il a été précisé à plusieurs reprises que la consigne n'était pas obligatoire et qu'ils pouvaient l'ignorer. Les participants avaient au maximum une heure pour produire leur écrit. Chacun s'est isolé dans un endroit calme, sur une table à l'ombre, durant une durée moyenne de quarante-cinq minutes. Nous avons offert à chacun une collation pendant ce moment d'écriture.

Le matériel utilisé a été le suivant : feuilles lignées avec un en-tête demandant au participant d'indiquer son nom et l'œuvre choisie, un stylo avec quatre couleurs, une boisson, ainsi qu'un petit sachet de friandises pour les remercier de leur participation.

Les participants ont signé le formulaire de consentement lors de cette journée à la Collection.

Entretien semi-directif:

Une semaine plus tard, nous avons mené un entretien semi-directif avec chaque participant. Le but de cet entretien était de permettre d'explorer le vécu des participants lors de leur visite de la Collection et de la composition du texte d'une part, et leur vécu actuel d'autre part. Nous espérions pouvoir aborder ainsi l'évolution de la symbolisation et mettre en évidence un éventuel processus itératif, un dialogue intérieur, reflet du va-et-vient de l'entre-œuvre. Bien entendu, de façon plus globale, cet entretien était destiné à comprendre comment la rencontre avec l'œuvre s'était opérée. Par ailleurs, lors de chaque entretien, la chercheuse a lu au participant le texte qu'il avait produit la semaine précédente, lui donnant ainsi l'occasion de recevoir sa propre œuvre. Afin de mener les entretiens de façon homogène, nous avons préparé un guide d'entretien en nous inspirant de celui qui avait été utilisé dans la recherche de Roman et al. (2014) pour mettre en évidence les caractéristiques de l'expérience vécue lors d'une rencontre avec une œuvre d'Art Brut, en y ajoutant des éléments que nous estimions

pertinents pour les spécificités de notre étude. Les entretiens se sont déroulés durant la semaine suivant la visite à la Collection, à la convenance de chacun. Les lieux et les horaires des entretiens ont donc sensiblement varié. Ces derniers se sont cependant tous déroulés dans des lieux publics calmes. Ils ont duré entre trente minutes et une heure et quinze minutes.

Le matériel utilisé a été le suivant : le guide d'entretien et un téléphone portable ou un ordinateur comme outil d'enregistrement. Un rafraîchissement a été offert aux participants.

2.4) Méthode d'analyse: IPA

Les six entretiens ont été analysés selon la méthode qualitative IPA (Interpretative Phenomenological Analysis, Smith (1996). Nous avions à l'origine prévu d'analyser également les textes. Il nous a cependant finalement semblé plus pertinent de nous concentrer sur le récit du vécu subjectif des participants et de conserver les textes pour appuyer certains thèmes et pour la partie discussion de ce mémoire. Les textes et les entretiens peuvent être consultés en annexe.

La méthode IPA est une méthode d'analyse qualitative basée sur une approche phénoménologique qui permet de rendre compte le vécu individuel. Elle s'attache ainsi à faire ressortir le contenu d'expériences singulières. Pour le chercheur, il s'agit de rester au plus proche du discours de la personne afin d'en faire ressortir le sens qui lui est donné par cette dernière. Lors de l'analyse des verbatims, la tâche consiste premièrement à extraire le sens de chaque élément du discours en attribuant des codes aux mots et aux phrases utilisées par le participant. Des thèmes récurrents sont ainsi progressivement apparus, au sein de chaque entretien puis ces thèmes ont pu être généralisés à l'ensemble des entretiens. Ces thèmes sont ensuite regroupés en un petit nombre de catégories ou de plus générales les englobant. Dans notre étude, nous avons nommé « thèmes » ces grandes catégories générales, et « sous-thèmes » leurs constituants.

Le processus d'analyse passe par une double herméneutique : premièrement, le participant commence par expliciter son vécu, puis le chercheur retranscrit ce qu'il a compris de ce que le

participant a transmis, à travers l'extraction des thèmes du discours. Deux étapes sont ainsi à franchir entre le vécu et sa description en thèmes. Afin de limiter la perte d'information et les erreurs au cours de ces étapes, une rigueur particulière d'analyse est requise et plusieurs relectures sont nécessaires. Dans notre cas, chacune des chercheuses a commencé par réaliser de manière individuelle l'analyse des entretiens puis une discussion et une confrontation des résultats a ensuite eu lieu, pour arriver enfin à un accord inter-juges. Nous avons parfois eu recours à une tierce personne pour nous conseiller dans cette démarche, à savoir notre Directeur de mémoire, le Professeur Pascal Roman. Cette manière de procéder avait pour but de diminuer les biais de subjectivité et de confirmation dans l'interprétation des discours.

Par nature, la méthode IPA s'adresse à des études portant sur le vécu d'un petit nombre de personnes. Elle n'a pas comme prétention d'aboutir à la mise en évidence de processus universels et généralisables. Les résultats qu'elle propose sont au contraire destinés à être des témoins en profondeur de vécus particuliers et à inviter, en cas d'intérêt, à des études complémentaires à plus grande échelle.

Dans le cadre de notre recherche, la confidentialité a été assurée par l'anonymisation des participants, nommés participants A, B, C, D, E et F sur les fichiers d'analyse ainsi que dans ce travail.

2.5) Critique de la méthodologie: influence de l'étape d'écriture sur le choix de l'oeuvre

Les participants savaient qu'ils auraient à écrire sur l'oeuvre choisie. A travers leur réponse à notre question « Auriez-vous choisi cette oeuvre si vous ne deviez pas réaliser un travail d'écriture après ? », nous avons pu mettre en évidence le fait que cette information a grandement influencé leur choix, au point que cinq participants sur six ont même reconnu qu'ils auraient choisi une autre oeuvre s'ils n'avaient pas dû écrire ensuite à son sujet. Les facteurs d'influence suivants ont été relevés :

Les participants ont tout d'abord voulu s'assurer de ne pas rendre feuille blanche lorsqu'ils auraient à produire leur texte. Ils nous ont en effet souvent confié une crainte de ne pas être capables de trouver quelque chose à écrire. Au sujet de l'œuvre qu'il a choisie, le participant C confie ainsi que « c'était pas celle-là qui m'a attiré l'œil (...) mais il y avait moins de choses à raconter, c'était plus de l'ambiance, y avait pas vraiment de personnage, c'était géométrique et du coup je me suis rabattu sur celle-là (...) » (C,P6). Le participant F explique de son côté qu'« il y a un moment, je l'ai aussi choisie parce que je savais que ce serait celle où j'aurais le plus de facilité à écrire dessus» (F,P15). Le participant E confirme encore cette influence du besoin de s'assurer d'avoir matière à écrire : « c'est vrai que je me suis dit, je pense que, là-dessus, je, je vais pouvoir écrire quelque chose » (E,P28). Et enfin, A : « je n'ai peut-être pas pris quelque chose de viscéral, j'ai pris quelque chose d'un peu plus intellectuel où je pouvais écrire » (A,P66).

La présence d'un éventuel biais lié à l'attente des chercheuses a été abordée avec les participants lors de l'entretien, à travers la question « Avez-vous été influencé par l'attente des chercheuses ? » Dans la plupart des cas, ce biais ne semble pas avoir été significatif. Nous avons en effet pris soin de préciser aux participants qu'ils avaient une totale liberté pour rédiger leur texte. Le participant E cependant a confié avoir eu le souci que son texte soit utile aux expérimentatrices dans le cadre de leur travail : « je pense que j'ai été influencé par ça aussi, ouais, de, de vouloir faire quelque chose qui soit euh utilisable » (E,P148).

Un filtre sur le contenu a également été posé par certains, qui ont volontairement laissé de côté certaines œuvres parce qu'ils ne désiraient pas aborder les thèmes qu'elles leur évoquaient. Le participant D, par exemple, décrit le choix de son œuvre de la manière suivante : « je me disais ouais mais oublie pas qu'après tu devras écrire dessus (...) ça suscitait des trucs un peu trop négatifs ou graves quoi disons dans dans ce que ça faisait résonner (...) et du coup je pense que j'aurai choisi autre chose » (D,P11).

Cela témoigne également du fait que le contenu des textes a probablement été déjà pensé, au moins partiellement, avant de recevoir la consigne d'écriture, qui suggérait de se représenter une rencontre avec un personnage représentant l'œuvre. Cela explique peut-être pourquoi un seul des six participants a suivi la consigne à la lettre. Cela n'empêche cependant naturellement pas qu'une expérience de rencontre à un niveau plus fondamental ait pu influencer le contenu des textes, comme nous le verrons plus loin. La consigne d'écriture n'était donnée que pour faciliter le travail d'écriture et nous avons insisté sur ce fait afin qu'ils ne se sentent pas obligés de l'utiliser.


Les participants ont accepté de participer à un travail d'écriture et comme nous l'avons mentionné plus haut et dans la discussion également, le choix de l'œuvre s'est fait en fonction de ce travail. Nous aurions préféré pouvoir contrôler ce biais de sélection mais il nous était impossible de ne pas informer les participants du déroulement de l'expérience au préalable.

Bien que notre hypothèse de départ soutienne que la réception d'une œuvre engendre un processus de création à travers l'entre-œuvre, nous avons un emboîtement entre la réception et la création au sein de notre expérience. Le travail d'écriture invite à parler de la rencontre à travers une création et c'est à partir de celle-ci et des entretiens que nous l'avons analysée. Il est donc important de souligner que les processus de réception et de création sont largement intriqués mais cela ne nous empêche absolument pas d'en séparer les contenus. De plus, l'entre-œuvre doit être créée dans tous les cas, que ce soit pour l'entretien ou pour le travail d'écriture puisqu'elle constitue le point de rencontre.

3. Thèmes et sous-thèmes

3.1) Vue d'ensemble


L'analyse IPA a mis en évidence quatre thèmes ayant chacun cinq ou six sous-thèmes :




Points d'accroche

- On voit
- Dialoguer
- Je me suis vu
- Ça faisait écho
- Quelque chose de viscéral
- Au niveau des émotions

- Certaines idées auxquelles tu t'accroches
- Intelligible
- Contradiction
- Territoire Inconnu
- Une grande volonté de comprendre
- Matérialiser quelque chose d'informe



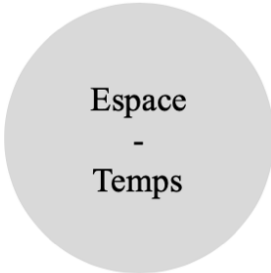
Question du sens



Ce qui est possible

- Y a des codes
- Qui ne correspondent pas forcément à des règles établies
- Limité
- J'arrive pas
- C'est possible

- Avoir l'espace
- Histoire personnelle
- Cycle de vie
- Choses qui se répètent
- Marqueurs temporels



Espace - Temps

« Points d'accroche » et ses sous-thèmes

Sous-thèmes	Verbatim
On voit	« claire » (A,P54), foncée » (A,P54), « un peu noir » (A,P58), « sombre » (A,P96), « lumineux » (E,P12), « violettes » (E,P19), « rouges » (E,P19), « coloré », « multicolores » (E,P44), « des couleurs assez vives, chaudes » (E,P45), « noircir » (E,P135), « teinté de » (E,P176), « contraste entre le jaune et le noir » (A,P25), « on peut pas la louper (F,P11) », « on voit pas très bien (B,P42) », « je voyais ça comme un ensemble (B,P61) », « spontanément ça m'a attiré l'œil » (B,P7), « ce côté un peu bleu blanc (F,P11) », « y a pas des milliers de palettes de couleurs » (C, P15), « qui coule un peu » (A,P38), « sur un socle, comme figée » (A,P10), « fragiles, tout fins » (E,P47), « découvre par couches » (F,P39)
Dialoguer	« conversation » (E,P33), « m'a interpellé » (E,P28), « qui parle de » (E,P33), « quelque chose qui me parle énormément » (E,P33), « le fait de... de dialoguer avec cette œuvre » (E,P89), « qui a l'air de me dire » (A,P106), « une œuvre qui parlait » (C,P57), « tout peut me parler » (D,P52), « je me suis dit mon Dieu » (E,P39), « je discute plutôt avec ce que représente l'œuvre » (E,P101)
Je me suis vu	« le fait de voir ça chez lui ça m'a attiré » (C,P19), « je me suis vu » (C,P18), « je me suis vu un peu en miroir » (C,P20), « qui renvoient à des choses » (E,P12), « ça fait penser » (B,P14), « ça fait vraiment penser aux » (B,P22), « les idées auxquelles ça renvoie » (B,P84), « je me retrouve » (D,P24), « je ne suis pas la seule à vivre ce, ces moments-là euh peut être que ben ce peintre il a peut-être perdu quelqu'un » (A,P22)
Ca faisait écho	« ça résonne avec certaines choses personnelles » (D,P6), « ça faisait écho à certaines choses qui faisaient écho à d'autres choses et cætera » (D,P49), « qui résonnait beaucoup en moi » (E,P66), « amplifier » (E,P72), « ça m'évoquait vraiment » (E,P22), « je pouvais relier directement à un épisode que je vis actuellement dans ma vie » (A,P18), « ça fait peut être écho à mes opinions » (B,P22), « je le relie à ma maman » (A,P81), « ce que cette œuvre avait généré en moi » (F,P53), « a réveillé beaucoup de choses » (E,P133), « pas mal de choses qui sont revenues » (A,P19), « me rappelait beaucoup » (C,P8)
Quelque chose de viscéral	« une espèce de gêne » (F,P8), « j'avais ressenti des trucs assez spéciaux » (D,P5), « quelque chose de viscéral » (A,P66), « c'était viscéral j'étais vraiment attiré par les formes » (B, P21), « qui me foudroient » (C,P71), « ça m'a fait bizarre » (F,P155), « ça m'a beaucoup attiré l'œil » (E,P66), « une petite pression » (E,P153), « solaire » (A,P45)
Au niveau des émotions	« je l'aime beaucoup » (A,P98), « j'adore ça » (D,P50), « passionnée » (F,P20), « admirative » (D,P5), « tranquillité » (E,P48), « joie » (E,P48), « satisfait » (C,S64), « frustré » (E,P135), « fâchées » (B,P36), « ça me stresse beaucoup » (E,P79), « souffrantes » (E,P124), « anxieuse » (D,P38), « j'avais peur » (D,P40), « pas supportable » (E,P155), « vivre quelque chose de difficile » (E,P44), « une sorte d'apaisement dans un inconfort » (B,S66), « perturbant » (C,P36), « réconfortant » (A,P24), « protecteur » (E,P186), « ce sentiment de ne pas être seule » (A, P59)

« Question du sens » et ses sous-thèmes

Sous-thèmes	Verbatim
Certaines idées auxquelles tu t'accroches	« certitudes » (C,P44), « objets de la connaissance » (C,P40), « bagage culturel bagage familial » (A,P85), « opinions (...) actuelles » (B,P22), « trucs philosophiques » (C,P38), « bien », « mal », « vrai », « faux » (C,P40), « philosophie » (C,P41), « connaître » (C,P40), « appréhender » (C,P43), « certaines idées auxquelles tu t'accroches » (D,P36), « je ne suis pas une grande connaisseuse » (A,P5)
Intelligible	« intelligible » (C,P43), « cohérence » (E,P149), « compréhensible » (E,P151), « conscient » (E,P163), « comprendre » (C,P40), « discerner le vrai du faux » (C,P40), « faut que ce soit quelque chose de cohérent » (E,P149), « logique » (C,P45), « structuré » (B,P29), « réfléchi » (B,P29; B,P32), « c'est très construit » (B,P31), « y a quand même des constantes dans le truc » (B,P33), « lumière de notre intelligence » (C,P40), « rationnel » (C,P44), « raison » (C,P43), « intelligence » (C,P43; C,P52)
Contradiction	« dans tous les sens » (E,P137), « les significations s'embrouillaient » (E,P126), « y a tout ça qui s'est un peu télescopé » (E,P101), « toutes ces différentes facettes qui me venaient un petit peu en même temps » (E,P110), « bordélique » (B,P77), « n'a aucun sens » (B,P50), « ambiguïté » (B,P66), « à la fois » (B,P10), « espèce de contradiction qui revient tout le temps » (B,P22), « a l'air d'être séparé mais en même temps ça se rejoint et ça se confond » (B,P64), « contradictoire » (D,P5), « des contraires qui se conjuguent » (D,P5), « dilemme » (B,P75)
Territoire inconnu	« territoire inconnu » (C,P53), « une sorte un peu d'inconnu » (B,P39), « mystère! » (B,P77), « un peu perdu » (E,P120), « ténèbres » (C,P49), « néant » (C,P38), « pas circonscrit » (C,P38), « ne s'appréhende pas » (C,P41), « s'intelligibilise pas » (C,P41), « ça échappe » (C,P43), « on peut pas l'appréhender » (C,P43), « je sais pas comment dire » (D,P6, P27, P31, P36, P49), « y a pas de vocabulaire pour décrire ce truc » (B,P61), « y avait pas les mots » (B,P62), « j'ai pas un mot à poser » (B,P62), « pas avoir trouvé les mots » (B,P72)
Une grande volonté de comprendre	« grande volonté de comprendre » (B,P80), « dans ma tête » (E,P151), « j'ai réfléchi » (E,P178), « je me questionnais » (D,P41), « appréhender » (C,P43), « me préoccupe beaucoup » (E,P74), « me prend la tête » (E,P88), « je pense » (p.ex. E,P116), « essayer de décrypter » (B,P75), « on n'arrive pas à savoir » (B,P36), « je comprends pas » (B,P28), « j'arrive pas à comprendre » (B,P39), « tentative d'analyse rationnelle » (B,P69), « j'ai pas du tout compris » (B,P39), « incompréhensible » (B,P64), « observer » (C,P7, P70), « regarder » (C,P7), « discerner » (C,P40)
Matérialiser quelque chose d'informe	« essaie de rationaliser » (B,P75), « malaxer un petit peu » (E,P178), « articuler un raisonnement » (C,P40), « organiser » (E,P148), « agencer » (E,P110), « structurer le tableau » (A,P78), « tenter de matérialiser et de cristalliser » (E,P133), « matérialiser une espèce de quelque chose d'informe » (E,P133), « écrire des mots tracer des lignes pour en faire des mots » (E,P135), « ça s'est décanté » (E,P164), « sédimenter » (E,P129), « mettre des mots dessus » (D,P49), « mis en lien » (D,P15)

« Ce qui est possible » et ses sous-thèmes

Sous-thèmes	Verbatim
Y a des codes	« norme esthétique » (B,P54), « c'est pas de l'art (...) c'est pas un Picasso ou un Gauguin » (E,P186), « on ne pouvait pas faire ça comme ça euh n'importe comment euh y a des codes il faut connaître faut savoir faut prendre des cours » (E,P91), « je suis pétri de normes, de « il faut » » (E, P151), « dirigés » (E,P38), « ce que j'ai le droit de faire ou pas ce que je m'accorde de faire ou pas ce que j'ose ou pas enfin voilà » (E,P96), « corvée de devoir » (A,P52), « ça nous oblige » (A,P78), « les choses à porter » (A,P85), « ce qu'on devait accomplir » (A,P54), « très très maîtrisé » (C,P17), « règles » (C,P45), « il faut que ce soit » (E,P149)
Qui ne correspond pas forcément à des règles établies	« qui ne correspond pas forcément à des règles établies » (B,P61), « sans discours ni réflexion » (C,P5), « folie » (B,P32, C,P44), « atypique » (B,P32), « délires » (C,P9), « pas de technique » (C,P15), « fou » (C,P44), « non académique » (C,P5), « pas réaliste » (E,P67), « créent sans se soucier des codes (...) de création standard ou classiques » (E,P91), « font pas ça pour être exposés » (E,P91), « affranchi des limites » (C,P45), « spontané » (C,P5 2x), « irrationnel » (C,P44)
Limité	« forme » (C,P6; C,P7; C,P9; C,P15; C,P21; C,P22; C,P70), « traits » (C,P9; C,P15), « petits points » (F,P22), « lignes » (C,P15), « angle » (C,P21), « construit » (C,P21), « fermé » (A,P70), « limité » (C,P38), « circonscrit » (C,P38), « circonscrire » (C,P44), « catégories » (C,P44), « mandala » (F,P28), « enchaînés » (F,P22), « ADN » (F,P24), « format » (D,P13), « surface » (D,P13)
J'arrive pas	« j'arrive pas à entreprendre » (E,P91), « c'était pas possible d'y rester » (E,P121), « c'était pas possible » (E,P91), « sur un socle comme figée » (A,P10), « comme une statue figée dans le marbre » (A,P20), « impotente » (F,P77), « je suis limité » (C,P45), « je sais pas faire » (D,P26), « piégé » (B,P61), « pessimiste » (C,P22), « désespérant » (C,P24)
C'est possible	« c'est possible de créer (...) comme on veut (...) juste parce que ça fait du bien et puis parce que c'est bien pour soi » (E,P91), « c'est possible de créer » (E,P101), « indépendance » (A,P52), « ce que je pouvais faire » (F,P80), « j'expérimente des choses » (E,P186), « vas-y écris et puis tu verras bien » (E,P114), « je découvre de nouveaux trucs » (B,P79), « on a envie de » (B,P32), « envie de créer » (B,P58), « enthousiaste » (C,P57), « motivé » (C,P57), « ça m'a donné envie de, de refaire de la photo » (F,P57)

« Espace-Temps » et ses sous-thèmes

Sous-thèmes	Verbatim
Avoir l'espace	« on a l'impression de rentrer comme ça un peu dans... cette œuvre » (F,P11), « impression d'être dans, dans, au fond des océans » (F,P22), « plonger dans la création » (C,P58), « plongée (...) dans le tableau » (A,P10), « l'impression de rentrer un peu dans le dans le grenier d'un enfant » (B,P14), « on est dans un tableau » (B,P61), « il y a la liberté de pouvoir se projeter à l'intérieur » (A,P19), « avoir l'espace un peu pour (...) que ça résonne avec certaines choses personnelles » (D,P6), « terrain de jeu » (F,P74)
Histoire personnelle	« Quand j'étais petit je voulais tout le temps avoir un aquarium » (B,P15), « ma maman elle est en soins palliatifs » (A,P19), « on est en train de déménager (A,P95) », « j'ai fait beaucoup de musique, j'ai fait de la danse, j'ai, j'ai fait beaucoup de choses dans cette, dans cette voie-là » (E,P91), « je fais moi-même un peu de fusain pour m'amuser de temps en temps » (C,P15), « le souvenir d'enfance » (D,P6), « cette analogie aux petits dessins que je fais sur les post-it » (F,P14)
Cycle de vie	« c'est trois étapes, le, la mort, la résurrection et puis après la réincarnation » (A,P46), « il y a la, la vie, la mort, d'un côté il y a la jeunesse, la, le, l'âge adulte, euh la jeunesse la vieillesse, c'est un peu le, le cycle euh d'une vie (A, P52) », « elle est en train de se, de se figer sur son socle et puis euh elle va être peut être un oiseau solaire (...) et ensuite elle va ben disparaître » (A,P53), « apocalyptique » (B,P24), « fin du monde » (B,P23), « ça faisait un peu une vision infernale » (C,P22)
Choses qui se répètent	« choses qui se répètent (E,P115) », « pendant des heures et des heures et des heures » (F,P36), « voir des vies et des vies » (F,P36), « mandala » (F,P15), « quantité de détails, de petits points, de petits traits » (F,P11), « millions de petits points » (F,P22), « millions et millions et milliers de petits détails » (F,P24), « de nouveau, tout le temps » (F,P95), « c'est quelque chose que j'aime bien, la répétition, c'est quelque chose euh, je, je, pour moi c'est un peu comme de la musique » (E,P115), « comme c'était un petit peu.. dans tous les sens, je pense que j'y revenais tout le temps euh, en repassant chaque fois par ces, ces, ces grandes étendues, et tout ça », (E,P115), « je suis assez répétitif » (B, S28), « y avait pas les mots en fait c'est un peu ça le truc qui explique peut-être pourquoi je me répète autant dans le texte » (B,S62), « à des millions de de de petites vies » (E,P22)
Marqueurs temporels	« ces derniers temps (F,P59) », « il y a longtemps (D,P2) », « à certaines périodes » (D,P36), « finalement », « très actuel pour moi en ce moment » (E, P32), « un petit peu en même temps », « y passer six heures » (E, P110), « jusqu'à maintenant » (E, P178), « actuellement » (A,P95), « à tout moment » (A,P105), « de temps en temps » (C,P15)

3.2) Points d'accroche

Le thème « Points d'accroche » est le premier thème présenté car il s'agit de celui qui regroupe ce qui a fait « accroche » dans l'œuvre, puis dans l'entre-œuvre, aux yeux - et de façon plus générale à la sensibilité - du « regardeur » lors de la rencontre. Ces points d'accroche, sensoriels et affectifs, sont les éléments qui ont permis de faire émerger des résonances chez les participants. Ce sont eux qui leur ont permis de « s'accrocher » à l'œuvre qui se présentait à leurs yeux, qui ont retenu leur attention et à partir desquels la rencontre a pu émerger. Ainsi, nous retrouvons dans ce thème les premiers liens avec l'œuvre, à savoir ceux tissés au moment du choix de l'œuvre, qui correspond aux premiers instants de la rencontre.

C'est un thème qui regroupe plusieurs niveaux de symbolisation : certains points d'accroche sont en effet déliés tandis que d'autres sont liés à un affect ou à une représentation, à une expérience ou encore à un souvenir. Il y a donc ici un mélange de processus primaires et secondaires.

La notion d'accroche peut être mise en parallèle avec l'agrippement. Un des participants évoque ainsi très clairement dans son entretien : « ben on a un peu envie de s'y accrocher quoi parce que y a, y a peu de choses donc le peu on le prend » (D,S13). On retrouve presque l'instinct d'agrippement du nourrisson dans cette citation et de façon plus générale dans ce thème. L'agrippement intervient généralement au cours d'une régression, d'un abandon et peut être le signe d'une envie de faire cesser l'abandon (Nemes, 2007).

Nous constatons que ces points d'accroches ont plusieurs modalités : ils sont d'une part reliés à différents sens et ils se situent par ailleurs à différents niveaux de la structure psychique. Enfin, ils entrent en contact avec le « regardeur » à travers différents processus : l'effet miroir et la résonance. Voyons plus en détail ces caractéristiques des points d'accroche relevés dans cette recherche.

Le sens le plus directement sollicité est sans équivoque la vue. Cela nous semble n'avoir rien d'étonnant étant donné que l'œuvre en question est une œuvre plastique, se donnant à voir. Des œuvres d'une nature différente, par exemple musicale, auraient certainement mobilisé différemment la sensorialité des participants. Dans la rencontre avec l'œuvre, tout commence donc ici, par « On voit ». Ce premier sous-thème se rapporte tant à la sensorialité qu'aux sensations, qu'elles soient internes ou externes.

C'est l'œil qui est attiré par les caractéristiques du tableau : « spontanément ça m'a attiré l'œil », explique le participant B (B,P7). « On peut pas la louper », du participant F (F,P11) ainsi que « on voit pas très bien » du participant B (B,P42) témoignent également du rôle de la vision dans la découverte et l'exploration des traces de peinture déposées par l'artiste. Que voit-on, plus précisément ? Des couleurs bien sûr : que les coups de pinceau ou de crayon aient créé des taches « violettes » (E,P19), « rouges » (E,P19), ou « multicolores » (E,P44), tout est nécessairement « coloré » (E,P44). Une même couleur se décline en diverses teintes, pouvant être par exemple « claire » (A,P54), « foncée » (A,P54) ou « sombre » (A,P96). Ces couleurs semblent parfois perçues comme porteuses de certaines qualités, pouvant ainsi être par exemple « des couleurs assez vives, chaudes » (E,P45). « Figée en jaune, c'est-à-dire rayonnante », est un autre exemple, tiré de l'entretien du participant A (A,P81), qui montre une qualité associée à une couleur, dans ce cas le fait de rayonner. Une couleur n'est par ailleurs pas à considérer uniquement de façon isolée, pourrait-on dire individuelle. Les différentes teintes peuvent être non seulement mêlées entre elles, comme en témoigne « ce côté un peu bleu blanc » relevé par le participant F (F,P11), mais peuvent également, à travers leur juxtaposition, induire une dynamique interpellante, comme par exemple le « contraste entre le jaune et le noir » relevé par le participant A (A,P25).

Bien que les stimuli provenant directement de l'œuvre soient tous à proprement parler de nature visuelle, nous constatons que d'autres sens sont mis à contribution, à travers ce qu'évoquent au participant, en termes de sensorialité, les diverses propriétés matérielles perçues visuellement sur le tableau. C'est ainsi au travers de représentations associées à ces sens, et non pas par stimulation sensorielle directe, que ces aspects se révèlent. Le toucher se laisse ainsi percevoir par exemple à travers des ressentis d'un élément « qui coule un peu »

sur la femme parfaite du texte du participant A (A,P38). Ce même participant perçoit qu'une autre femme du tableau qu'il a choisi semble être « sur un socle, comme figée » (A,P10). Le participant E, de son côté, en parlant des pétales de coquelicots, décrit les trouver « fragiles, tout fins » (E,P47). L'aspect matériel de ce qui est évoqué à travers la peinture semble s'incarner à l'intérieur du « regardeur » à travers la mobilisation de son sens du toucher. Les fleurs représentées en peinture, le signifiant qu'elles sont, éveillent ainsi ici les caractéristiques physiques de leur signifié dans le psychisme du participant E. Pour le participant F enfin, l'œuvre se « découvre par couches » (F,P39), ce qui se rapporte à une propriété matérielle.

L'ouïe, enfin, n'est pas en reste. Lors de la rencontre, l'œuvre en premier lieu, puis ensuite l'entre-œuvre, semblent en effet parler au « regardeur », ce dont témoigne le sous-thème « Dialoguer ». L'œuvre, ainsi, « a interpellé » le participant E (E,P28), qui rapporte qu'elle lui « parle » (E,P33). « Je pense que cette œuvre elle est vraiment venue euh (...) me parler de tout ça en fait », explique-t-il (E,P72). Il mentionne même y trouver « quelque chose qui (lui) parle énormément » (E,P33). Le participant C évoque de son côté « une œuvre qui parlait » (C,P57), tandis que le participant A décrit qu'un personnage représenté sur un tableau « a l'air de (lui) dire » (A,P106) quelque chose. Ces éléments d'interpellation, identifiés à des éléments auditifs, se rencontrent autant comme points d'accroche, comme ci-dessus, que plus loin dans l'expérience de la rencontre, dans le déroulement d'un processus dialogique qui suivra. En effet, nous remarquons ici que l'œuvre semble prendre l'initiative de l'entrée en communication à travers les points d'accroche. Cependant, en réponse à ses sollicitations, les participants se mettent ensuite à répondre. S'ouvre alors un dialogue. Le participant E, par exemple, relate ainsi que, suite à l'interpellation perçue, pourrait-on dire même entendue, il se met à « dialoguer avec cette œuvre » (E,P89). Il entre ainsi dans une « conversation » (E,P33) et « discute » (E,P101) avec elle.

Il est intéressant de remarquer que les participants nous donnent eux-mêmes certaines clés permettant de mieux comprendre ce qui a permis à certains éléments, plutôt qu'à d'autres, de faire accroche sur eux. Les sous-thèmes « Je me suis vu » et « Ça faisait écho » rassemblent ces éléments.

« Je me suis vu » renvoie à la fonction réfléchissante de l'œuvre, à sa capacité de faire miroir. L'effet miroir est d'ailleurs provoqué aussi bien par l'œuvre que par l'artiste lui-même. Un des participants s'est reconnu à travers la biographie de l'artiste, ce qui lui a permis de tisser un pont entre des centres d'intérêts communs, à savoir la science et la littérature. Un autre, tout en lisant également la biographie, a découvert que l'artiste passait beaucoup de temps dans la nature, tout comme ce participant qui s'est vu en lui. Notre conception de la fonction miroir se réfère ici à celle de Françoise Dolto pour qui le miroir est une surface psychique omniréfléchissante. Il n'est pas que scopique mais comprend toute forme sensible susceptible de provoquer une autoréflexivité. Il y a ici un phénomène projectif qui va au-delà de celui de la résonance, il s'agit d'une projection indissociée du moi, à savoir que ce sont des éléments qui touchent à l'identité qui sont projetés et renvoyés par l'œuvre. Il se peut d'ailleurs que la projection soit inconsciente mais que seul le renvoi, la fonction réflexive de l'œuvre soit consciemment perçue.

La rencontre avec l'œuvre semble être ainsi liée d'une part à une expérience de reflet : « je me suis vu un peu en miroir » confie ainsi le participant C (C,P20), reconnaissant des aspects de lui dans la biographie de l'artiste. « Je me retrouve dans ce que j'ai fait », dit de son côté le participant D (D,P24) au sujet de son texte. Le participant A, de son côté, confie : « je ne suis pas la seule à vivre ce, ces moments-là euh peut-être que ben ce peintre il a peut-être perdu quelqu'un » (A,P22). Il apparaît ainsi clairement que des points communs semblent avoir été retrouvés par les participants entre eux et un ou plusieurs éléments liés à l'œuvre. Précisons ici que s'il ne fait pas de doute que les participants ont reconnu à l'extérieur, que ce soit dans l'œuvre ou la biographie de l'artiste, des éléments correspondant à leur propre vécu, ils en ont également certainement perçu d'autres par un processus de projection : « La lecture projective semble alors une issue pour combler l'embarras dans lequel nous plonge la peinture » (Nahoum, 2020, p.25). Les caractéristiques d' « œuvre ouverte » (Eco, 1965) des œuvres d'Art Brut les rendent en effet particulièrement propices à la projection, sur elle, d'éléments propres au « regardeur ».

Outre l'effet miroir dans lequel le participant retrouve des éléments de soi qu'il reconnaît, nos analyses ont mis en évidence un second phénomène expliquant le processus de l'accroche, qui nous semble tout aussi fondamental : la résonance, dont vient témoigner le sous-thème « Ça faisait écho ». Ce sous-thème se rapporte aux points de résonance qui ont émergé face à l'œuvre. Cette dernière a pu raviver des points de tension internes qui étaient enfouis ou qui avaient besoin de se « relier ». Ainsi il y a l'idée d'un écho, d'une forme de va-et vient entre l'œuvre et les participants. C'est ici que les éléments peuvent être introjectés et projetés pour permettre un nouveau travail de symbolisation interne. C'est le cœur de ce que nous avons conceptualisé comme l'entre-œuvre. Nous voyons dans certains entretiens comment un thème prend de plus en plus d'ampleur : un élément perçu, ou une combinaison d'éléments, peut ainsi venir « amplifier » certains aspects internes au « regardeur » liés à son vécu (E,P72). En nous permettant un parallèle entre la rencontre entre deux individus et la rencontre entre un individu et une œuvre ou son entre-œuvre, nous pouvons comprendre ce phénomène de résonance, mutatis mutandis, au regard de la conceptualisation proposée par Mony Elkaïm. Cet auteur constate que lors d'une interaction, « différents systèmes (...) semblent entrer en résonance sous l'effet d'un élément commun, tout comme des corps peuvent se mettre à vibrer sous l'effet d'une fréquence déterminée » (Elkaïm, 1989). « Cette fonction a comme propriété d'amplifier un élément de notre histoire, une croyance qui nous est propre », précise-t-il (Elkaïm, 2010). La résonance serait par ailleurs liée aux représentations internes des deux protagonistes de la rencontre : « un système humain n'est pas simplement un système d'individus en relations, mais bien un système de constructions du monde en relation » (Elkaïm, 2010). Nous verrons plus loin que le questionnement des représentations est en effet un élément central du processus initié par la rencontre avec l'entre-œuvre.

Le phénomène de résonance se laisse à voir à plusieurs reprises dans les entretiens : « ça résonne avec des choses personnelles » (D,P6), « ça m'évoquait vraiment » (E,P22), « me rappelait beaucoup » (C,P8), « qui résonnait beaucoup en moi » (E,P66), « pas mal de choses qui sont revenues » (A,P19), en sont autant de manifestations. Ces « choses personnelles » avec lesquelles ce qui a précédemment fait accroche vient résonner, peuvent être des événements de vie, comme en témoigne le participant A à travers « je pouvais relier directement à un épisode que je vis actuellement dans ma vie » (A,P18) aussi bien que des

personnes (« je le relie à ma maman » (A,P81)) ou des éléments cognitifs (« ça fait peut-être écho à mes opinions» (B,P22)). La résonance vient « amplifier » (E,P72) certains éléments, un peu à la manière d'un écho: « ça faisait écho à certaines choses qui faisaient écho à d'autres choses et cætera» (D,P49). Nous voyons ici comme une réaction en chaîne qui « a réveillé beaucoup de choses » (E ,P133). Le participant F décrit ce réveil d'éléments internes comme un surgissement, une génération : « ce que cette œuvre avait généré en moi » (F,P53).

Outre la diversité de modalités sensorielles et de processus par lesquels le psychisme du « regardeur » se retrouve « accroché », que nous avons développés ci-dessus, nous observons également une variété de niveaux auxquels les éléments « accrochent » le « regardeur » à l'intérieur de son psychisme. En partant du plus archaïque pour arriver au plus élaboré, nous avons distingué les deux niveaux suivants : les affects du Ça (« Quelque chose de viscéral »), les affects du Moi (« Au niveau des émotions »).

Le sous-thème « Quelque chose de viscéral » regroupe ainsi ce qui touche aux éprouvés non élaborés, primitifs, essentiellement somatiques. Ces éprouvés semblent ne pas être liés ou ne l'être que partiellement. Ils se situent ainsi du côté des processus primaires.

Le participant A relate par exemple avoir été saisi par « quelque chose de viscéral » (A,P66). Cette référence aux viscères, un des centres les plus archaïques de sensorialité, se retrouve chez le participant B lorsqu'il confie : « c'était viscéral, j'étais vraiment attiré par les formes » (B, P21). Ces points d'accroche qui font appel aux éprouvés les moins élaborés font effraction dans le psychisme du « regardeur », autant par leur force que par l'impossibilité dans laquelle ce dernier se trouve de leur donner un sens, en tout cas sur le moment, et donc de traiter les excitations associées. Ce sont des éléments « qui me foudroient » (C,S71), confie le participant C. La difficulté à se représenter ces éprouvés se montre à voir à travers des descriptions vagues de ressentis. Le participant F mentionne ainsi « une espèce de gêne » (F,P8), « ça m'a fait bizarre » (F,P155) ainsi que « je suis là « ouaw » (F,P69) et le participant D rapporte de son côté avoir « ressenti des trucs assez spéciaux » (D,P5).

Le sous-thème « Au niveau des émotions » regroupe les affects que nous désignons comme les affects du Moi dans la mesure où ils sont liés, associés à une expérience et au sujet. Les affects émergent d'un travail de symbolisation de la pulsion et se rapportent au travail de la représentation. Nous nous situons dès lors déjà dans les processus secondaires, dans la représentation-mot qui peut être partagée. La dimension somatique est bien sûr encore présente mais elle semble liée à la dimension affective et n'est donc plus au premier plan comme pour les éléments du sous-thème « quelque chose de viscéral ». Le représentant est ainsi lié et semble intégré de façon plus élaborée par le participant. Nous retrouvons toute une gamme d'affects exprimés par les participants : des affects agréables, des affects désagréables et enfin des affects liées à la surprise et à la curiosité.

Au niveau des affects agréables, nous avons relevé en particulier des références au fait d'aimer quelque chose, à l'admiration, à l'apaisement, à la joie, à l'amusement, au contentement, au bonheur, au réconfort et au sentiment de protection. L'amour de quelque chose est sans aucun doute la catégorie d'affects la plus représentée dans tous les entretiens. Les « j'aime » (B,P84) , « j'aime beaucoup » (A,P98) et les « j'adore » (D,P50) ne se comptent pas. L'admiration est également bien présente, comme à travers le participant C confiant « s'extasier » (C,P70) ou le participant D se déclarant « admirative » (D,P5). Le participant F confie de son côté tout au long de son entretien éprouver une véritable « fascination » pour l'œuvre choisie (F, S4). Les affects en lien avec l'apaisement sont également très présents dans les entretiens et mentionnés dans la quasi-totalité d'entre eux : « Apaisement » (E,P48 et A,P78), « paisiblement » (A,P54), « calmes » (B,P36), « m'apaisent » (D,P50) et « peaceful » (F,P30) en sont quelques exemples. La joie est un éprouvé se retrouvant aussi à plusieurs reprises (« joie » (E,P48), « joyeux » (B,P20), ainsi que l'amusement (« rigolo » (A,P10), « drôle » (B,P22)). De la satisfaction a été également rapportée dans le discours des participants. Plusieurs d'entre eux se sont ainsi déclarés contents (« content/e » (A,P78; B,P85; C,P64; F,P74)) et heureux (« heureux/se » (B,P86; F,P69)). Plusieurs participants ont également mentionné le réconfort et le sentiment de protection: le participant A s'est en effet senti réconforté face à l'œuvre (« sentiment de ne pas être seule, m'a réconfortée, pas mal apaisée » (A,P59)) tandis que le participant E a rapporté se sentir protégé lorsqu'il se trouve en présence des œuvres d'art qu'il possède chez

lui (« protecteur » (E,P186)).

Au niveau des affects désagréables, nous notons en particulier des éprouvés liés à la colère (« frustré » (E,P135), « fâchées » (B,P36)), à la tristesse (« tristesse » (A,P24 et D,P18), « ça me rend triste » (D,P18), « mélancolique » (C,P23), « nostalgie » (D,P18)), à la peur (« anxieuse » (D,P38), « j'avais peur » (D,P40)), à la gêne (« bien sûr ça va me gêner » (F,P44)) et à la souffrance (« pas supportable » (E,P155), « vivre quelque chose de difficile » (E,P44), « un peu trop oppressant » (A,P97)).

Nous avons été frappées par des associations d'affects semblant a priori contradictoires dans leur caractère agréable versus désagréable. Ainsi, par exemple, « une sorte d'apaisement dans un inconfort » (B,P66) et une « nostalgie joyeuse » (B,P21) chez le participant B, des « ténèbres joyeuses » chez le participant C (texte C) et une sensation de « doux-amer » chez le participant D (texte D). Nous en reparlerons plus loin.

Une autre catégorie d'affects du sous-thème « au niveau des émotions » porte sur ce qui a trait à la surprise (« grande surprise » (E,P12), « surpris » (C,P67), « étonné/e » (B,P3 et D,P49) et à la curiosité (« curiosité » (C,P70), « intrigant » (B,P41), « ça m'intéressait » (A,P91)). L'étonnement, à entendre comme la réaction éprouvée face à un élément de réalité faisant mystère, est selon Aristote à la base de tout questionnement philosophique. Le philosophe de l'Antiquité grecque estimait en effet que face à une réalité dont le sens échappe à celui qui y est confronté, comme par exemple l'origine de l'Univers, l'être humain est inexorablement poussé à se poser des questions et à chercher une explication à l'énigme perçue (Métaphysique, 2014). Les éprouvés de cette catégorie peuvent ainsi provoquer un ébranlement poussant celui qui le vit à chercher à comprendre ce qui est venu le confronter. Ils sont ainsi, à leur manière, d'excellents points d'accroche.

3.3) Question du sens

Dans chacun des entretiens, la question du sens à donner à l'œuvre et à ce qu'elle faisait surgir chez les participants dans l'espace de l'entre-œuvre s'est montrée incontournable. Cette question du sens nous est apparue comme étant associée aux enjeux centraux, essentiels, du processus de réception de l'œuvre. Face à l'œuvre et lors de la construction de l'entre-œuvre, dans les innombrables aller-retours effectués auprès d'elle par les participants, le questionnement lié à la signification de ce qui est perçu et ressenti occupe en effet une place d'honneur. Le thème « Question du sens » regroupe ainsi tout ce qui touche à la représentation et à la symbolisation. Il se réfère à la recherche de mise en sens de l'expérience vécue, aux efforts de compréhension, d'organisation conceptuelle et de mise en lien des divers éléments surgissant suite à la rencontre avec l'œuvre. Ce thème contient également les références aux difficultés rencontrées dans ce processus, face à la désorganisation des éléments d'information, leurs contradictions, leurs ambiguïtés, leur manque de clarté. Il regroupe encore l'évocation des efforts fournis pour tenter de clarifier ce qui est encore flou dans la conscience, ce qui est perçu ou ressenti sans être encore compris, les traces perceptives non encore élaborées. Nous développerons cet aspect plus en détail dans la discussion.

Le « regardeur » possède un certain bagage de connaissances et de certitudes, de représentations, qui sont activées lors de sa rencontre avec l'œuvre. Elles constituent les références sur lesquelles il se base pour interpréter cette dernière. C'est également sur elles qu'il s'appuie pour entrer dans l'espace dialogique de l'entre-œuvre. Ces éléments sont réunis dans le sous-thème « Certaines idées auxquelles tu t'accroches ».

Le participant C mentionne des connaissances abstraites, des « trucs philosophiques » (C,P38), la conception du « bien », du « mal », de ce qui est « vrai » ou « faux » (C,P40), de « certitudes » (C S44). Le participant B mentionne de son côté ses « opinions (...) actuelles » (B,P22). Le participant D reconnaît avoir été confrontée à « certaines idées auxquelles tu t'accroches » (D,P36). Enfin, le participant A a conscience d'être héritier d'un « bagage culturel, bagage familial » (A,P85). Ces points de vue, ces croyances, forment une base de

représentations du monde à partir de laquelle le participant va vivre sa rencontre avec l'entre-œuvre.

Face aux éléments de l'œuvre, aux significations ressenties ou pressenties, les participants rapportent deux types de vécus en fonction de la compatibilité de ces éléments à leurs schémas internes, à l'organisation déjà existante de leurs représentations : une perception d'intelligibilité du matériau se présentant à leur psychisme, ou au contraire une impression de non-sens, d'incompréhension, de contradiction.

Dans le sous-thème « Intelligible », sont rassemblées les références à ce qui est compréhensible, compris, saisissable, logique, cohérent. Les éléments intelligibles permettent un traitement psychique de symbolisation et de représentation. Ils ne causent pas de conflit au sein de l'appareil psychique du « regardeur ». Ils sont perçus comme ayant du sens aux yeux du « regardeur », c'est-à-dire comme étant compatibles avec sa structure de pensée, à son organisation cognitive. Les termes « logique » (C,P45), « réfléchi » (B,P29), « structuré » (B,P29), « rationnel » (C,P44), « raison » (C,P43), « intelligence » (C,P52), « intelligible » (C,P43), « compréhensible » (E,P151) démontrent le fait que les éléments considérés sont inscriptibles dans les schémas de pensée. Une impression de « cohérence » (E,P149) semble alors émerger. Cette cohérence est atteinte lorsque le « regardeur » perçoit une logique interne à l'œuvre, qu'il est capable de reconnaître : « y a quand même des constantes dans le truc » (B,P33). L'intelligence est décrite par le participant C comme une « lumière » (C,P40) permettant de voir clair dans les ténèbres, de « discerner » les contours de choses qui y resteraient autrement cachées.

Les participants ont beaucoup plus élaboré sur ce qu'ils ne comprenaient pas que sur ce qu'ils comprenaient. Nous avons ainsi dégagé deux sous-thèmes précisant les difficultés rencontrées à ce niveau-là : « Contradiction » et « Territoire inconnu ». Ces sous-thèmes mettent en exergue la difficulté de mise en sens. Ils soulignent le désordre en apparence inextricable des informations perçues, qu'elles soient internes ou externes, ainsi que le vécu d'impuissance face à des éléments semblant désorganisés, flous, contradictoires ou insaisissables.

« Contradiction » s'intéresse d'une part à la perception de désordre, de désorganisation, de déliaison et d'autre part à celle de conflit, d'ambiguïté, de contradiction.

Ca va « un peu dans tous les sens » (E,P137), c'est « bordélique » (B,P77), « pas tout à fait linéaire » (A,P38) et « y a plus d'ordre » (B,P77) viennent témoigner de la question du désordre. Ce dernier semble d'une part lié à un manque de logique rationnelle, comme la description de « pas très réfléchi » (B,P33) le laisse comprendre par le participant B. Le participant E décrit ainsi que « y a tout ça qui s'est un peu télescopé » (E,P101), mentionnant encore « toutes ces différentes facettes qui me venaient un petit peu en même temps » (E,P110). Le sentiment général qui s'en dégage est que ce qui se présente au regard « n'a aucun sens » (B,P50). Il nous semble discerner ici la perception d'un manque de coordination dans les directions empruntées par les différents signifiants, ayant pour conséquence que « les significations s'embrouillaient » (E,P126).

D'autres aspects provoquent des difficultés de représentation chez les participants : il s'agit de l'ambiguïté du matériel ainsi que de la perception de contradictions. « L'ambiguïté » (B,P66) implique un manque de clarté, une possibilité de plusieurs significations simultanément, « en même temps » (B,P60), « à la fois » (B,P10). Le participant B, en parlant de « ce masque comme ça qui sort de nulle part, qui représente aucune émotion claire, là au fond » (B,P39), exprime la difficulté devant laquelle il se trouve de donner un sens à ce qu'il voit. Il déplore le manque de clarté de signifiants dont la signification est « toujours un peu entre deux » (B,P8) et qu'il se sent ainsi « à cheval » (B,P8) entre deux représentations. La notion de « contradiction » (B,P24) apparaît lorsque les signifiés sont plus clairs, mais incompatibles les uns avec les autres. Le participant D décrit par exemple « des contraires qui se conjuguent » (D,P5), quand B parle d'une « espèce de contradiction qui revient tout le temps » (B,P22) comme par exemple « ce truc un peu incompréhensible typiquement le côté humain/animal qui a l'air d'être séparé mais en même temps ça se rejoint et ça se confond » (B,P64).

La mobilisation des représentations s'est souvent retrouvée mise en échec à un niveau plus profond encore, plus archaïque, que par la désorganisation ou l'ambiguïté du matériel s'offrant aux participants. Plusieurs d'entre eux ont en effet évoqué l'existence d'éléments qui

échappent à leur capacité de symbolisation, qu'ils sont impuissants à saisir, dont ils ne parviennent pas à percevoir la forme, sur lesquels ils ne peuvent poser un mot qui leur donnerait un sens. Le participant ne dispose ainsi pas de représentations aussi élaborées que précédemment pour décrire ce qu'il éprouve. Le sous-thème « Territoire inconnu » décrit le vécu du participants qui semble, dans ce cas-là, se retrouver effectivement face à un « territoire inconnu » (C,P53), voire un « néant » (C,P38), dans lequel il peut se sentir « un peu perdu » (E,P120).

Ce territoire n'est « pas circonscrit » (C,P38), peut être perçu comme étant plongé dans des « ténèbres » (C,P49), dont le contenu « ne s'appréhende pas » (C,P41), ne « s'intelligibilise pas » (C,P41) car « ça échappe » (C,P43) à l'entendement. De façon caractéristique, les participants ont alors de la peine à décrire ce qui leur échappe : « je sais pas comment dire », confie le participant D à plusieurs reprises (D,P31) car « y a pas de vocabulaire pour décrire ce truc » (B,P61). Ne « pas avoir trouvé les mots » (B,P72) a pour conséquence que ce monde dont l'existence est partiellement perçue mais qui reste insaisissable, apparaît nimbé de « mystère » (B,P77).

Malgré ces obstacles, ou peut-être plutôt à cause d'eux, les participants ont montré une grande détermination à tirer au clair ce qui se déroulait en eux, à tenter de coordonner les diverses facettes surgissant de la rencontre. Le sous-thème « Une grande volonté de comprendre » témoigne de l'importance du désir et même du besoin de comprendre les éléments de l'œuvre et de l'entre-œuvre. Il met également en évidence l'intensité de l'investissement psychique consenti pour y parvenir. Dans le cadre de la rencontre, le « regardeur » travaille ainsi à élaborer un message cohérent à partir des traces de sens laissées par l'auteur.

Le manque de sens semble créer un état inconfortable (« du coup il y a un côté un peu ouais bizarre, dérangeant » (B,P64)), ce qui pousse les participants à effectuer des aller-retours auprès de l'entre-œuvre, la questionnant, se questionnant eux-mêmes. « J'ai réfléchi », confie ainsi le participant E (E,P178), « je me questionnais » (D,P41), déclare de son côté le participant D, au sujet de ce qu'ils avaient expérimenté lors de la rencontre. Le caractère impérieux du besoin de mise en sens transparaît à travers les termes employés pour rendre compte des efforts fournis. Le participant B reconnaît ainsi « essayer de décrypter » (B,P75)

l'œuvre avec une « grande volonté de comprendre » (B,P80), quand le participant E se « prend la tête » (E,P88) au sujet d'un aspect réveillé par la rencontre et qui le « préoccupe beaucoup » (E,P74). « J'arrive pas à comprendre » (B,P39), « on n'arrive pas à savoir » (B,P36), déplore le participant B face à l'échec d'une « tentative d'analyse rationnelle » (B,P69).

En nous basant sur les entretiens et les textes des participants, nous relevons que les efforts de mise en sens semblent consister dans le fait de travailler à donner une forme à ce qui n'en a pas encore. Le sous-thème « Matérialiser quelque chose d'informe » nous donne un aperçu de la nature de ces processus de mise en sens. Il correspond en particulier à ce qui touche au processus de représentation. Il témoigne d'un besoin de mise en forme, de mise en ordre, d'organisation et de mise en lien, pour aboutir sur une structure permettant de penser le message de l'entre-œuvre.

Le participant E utilise une métaphore matérielle pour rendre compte de son processus de mise en représentation : « quand vous, vous voulez euh savoir un peu de quoi est composé votre sol, vous prenez un bout de votre sol, vous mettez de l'eau, vous secouez, et puis vous laissez euh...sédimenter, et puis comme ça vous voyez la composition du sol » (E,P128 et E,P129). Le sous-thème « Matérialiser quelque chose d'informe » regroupe les références à ces métaphores qui nous semblent se rapporter à un travail de symbolisation. Nous développerons ce point plus loin. Notons l'évocation d'une organisation qui se révèle à la fois à travers une structure et une mise en lien. Le participant E témoigne ainsi d'un besoin d'« organiser » (E,P148) et d'« agencer » (E,P110) les « différentes facettes (...) qui (lui) venaient un petit peu en même temps » (E,P110) et dont nous avons parlé plus haut. Le participant A parle de son côté de la nécessité de « structurer un peu le tableau » (A,P78), quand le participant B « essaie de rationaliser » (B,P75) et que le participant C mentionne que la capacité à « articuler un raisonnement » (C,P40) indique que des éléments de sens sont saisis et intégrés. « Je l'ai mis en lien » (D,P15) rapporte enfin le participant D au sujet du thème de son tableau qu'il a relié à une expérience personnelle d'enfance. Soulignons que l'écriture est apparue comme un moyen puissant pour matérialiser l'informe et lui donner un sens, à travers le travail de mise en mots, comme en témoigne par exemple le participant D

qui tente de « mettre des mots dessus » (D,S49). L'apport de l'écriture dans ce processus sera détaillé plus loin dans la discussion.

3.4) Ce qui est possible

Trois aspects se dégagent du thème « Ce qui est possible ». Le premier se réfère à la question des limites. Il s'agit des règles, des codes, des normes qui nous indiquent ce que nous devons faire et de quelle manière, qui nous tracent la route à suivre. Les limites sont également évoquées comme étant tout à la fois le moyen par lequel les éléments acquièrent leur forme et deviennent définis, ainsi que des barrières limitant l'action. Le deuxième est en lien avec ce qui arrête l'élan, alourdit, fige, immobilise et rend impuissant. Il témoigne d'un vécu d'enfermement, de stagnation, d'impossibilité d'action. Enfin, le troisième s'intéresse à ce qui a trait à l'expérimentation, à la liberté, au fait d'oser se lancer, à l'ouverture de nouvelles possibilités.

Ce qui semble se jouer dans ce thème « Ce qui est possible » est la tension entre les caractéristiques présentes de ce qui existe actuellement (concepts, structures psychiques, personnalités, capacités, structures sociales, conventions, etc) et qui est défini grâce à ses contours et délimitations, et les caractéristiques et définitions différentes qui pourraient exister si ces limites se modifiaient. Cette tension s'exprime ainsi à travers la mise en évidence d'une opposition entre les limites d'un côté, nécessaires pour circonscrire, définir, donner leur sens aux éléments mais en même temps nécessairement restrictives, et les capacités de devenir d'un autre côté, les capacités de mise en mouvement, les potentialités de développement et de transformation.

La question des règles s'est présentée naturellement aux participants lorsque nous avons abordé avec eux leur rapport à l'Art Brut en début d'entretien. Une des particularités de ces œuvres consistant en effet en ce qu'elles ne sont affiliées à aucun courant esthétique officiel, il a souvent été relevé que leurs auteurs ne suivent pas de règles en les créant. Cette frontière entre art et non art ne se limitait pas à l'Art Brut mais était comprise dans une réflexion

élargie sur la reconnaissance de la valeur artistique d'une peinture. Le participant E, s'exprimant sur une œuvre se trouvant chez lui, juge ainsi que « c'est pas de l'art (...) c'est pas un Picasso ou un Gauguin » (E,P186). La question de la « norme esthétique » (B,P54) s'est trouvée être pour beaucoup de nos participants une porte d'entrée à la question des règles de façon plus générale, ce dont témoigne le sous-thème « Y a des codes ». Ce sous-thème regroupe ainsi ce qui se rapporte aux règles et aux codes ; aux règles esthétiques et techniques de l'art académique d'une part, aux règles en général d'autre part, qu'il s'agisse de devoirs à accomplir ou de manières d'agir, de penser ou encore de se représenter les choses.

Le participant E a confié avoir toujours pensé jusqu'ici que pour créer, « on ne pouvait pas faire ça comme ça euh n'importe comment euh y a des codes, il faut connaître, faut savoir, faut prendre des cours » (E,P91), pour élargir ensuite sa réflexion et reconnaître que « je suis pétri de normes, de « il faut » » (E, P151). Pour ce participant, l'entre-œuvre est venue remettre en question le rapport aux normes en faisant résonner un questionnement sur « ce que j'ai le droit de faire ou pas ce que je m'accorde de faire ou pas ce que j'ose ou pas enfin voilà » (E,P96). Chez le participant A, la question des règles a émergé davantage sous la forme de la question du devoir. Il mentionne ainsi une « corvée » (A,P52), des « casseroles » à traîner (A,P87), et des choses « qu'on devait accomplir » (A,P54). Le devoir semble prendre chez lui non seulement la forme d'actions ou de missions à accomplir au cours de sa vie, mais encore le poids d'héritages transgénérationnels, pouvant par ailleurs être positifs : « Les choses à porter ça peut aussi être un bagage euh culturel, un bagage familial » (A,P85).

En contrepoint de ces règles et obligations, le sous-thème « Qui ne correspond pas forcément à des règles établies » présente les références faites par les participants à ce qui peut être considéré comme étant hors du cadre, libre, en dehors des règles communément reconnues, à ce qui est hors norme. Il est principalement relié à la manière de créer des auteurs d'Art Brut. Par contraste avec le sous-thème précédent, il contient ce qui se rapporte au fait de ne pas suivre les règles, à la spontanéité, à une certaine liberté mais également à la folie et à un rapport non conventionnel avec la réalité extérieure.

Les artistes d'Art Brut ont ainsi été décrits comme créant « sans discours ni réflexion » (C,P5), de façon « atypique » (B,P32), « non académique » (C,P5), « pas réaliste » (E,P67), «

sans se soucier des codes (...) de création standard ou classiques» (E P91). Ils n'ont « pas de technique » (C,P15). Même leur but ne correspond pas à celui des artistes traditionnels puisqu'ils ne « font pas ça pour être exposés » (E,P91). Le lien à la folie a été relevé par le participant B : « il y a vraiment un aspect un peu de de folie derrière (B,P32) ». Pour le participant C, la folie semble porteuse d'ouverture vers une compréhension de choses inaccessibles à la raison en temps normal :

« Au-delà du connu et de l'inconnu, ne se trouve que folie. Les secrets de l'univers ne sont pas à la disposition de votre intelligence humaine. Partez, avant que le Néant et l'obscurité ne s'emparent de votre esprit ». La tentation était trop grande. Moi, qui avais cherché des réponses par tous les univers, je n'allais pas me faire barrer le chemin par une simple sommation ! Connaître ce que la Lumière de l'intelligence n'éclaire pas, voilà une aubaine inouïe ! une trouvaille savoureuse, qui me permettrait à coup sûr de me libérer de ma fringale d'absolu. Un fruit de la connaissance, pour quelqu'un de déjà dominé par tous les dieux tel que moi ! au simple et modique prix de la santé intellectuelle, qui hésiterait ? La connaissance de toutes choses sans la domination. Un supplément d'âme sans rigueur ni mortification. Toucher à l'infini par une simple transgression.... Certains se sont compromis pour moins que ça ! » (Texte C)

« Les esprits qu'on qualifierait de fous, je les vois un peu comme des esprits qui, qui perdent leurs catégories » (C,P44), ajoute-t-il pour préciser sa pensée. S'affranchir des normes, en procurant une liberté de penser différemment, permettrait d'avoir accès à de nouveaux univers et même à l'« infini ».

S'affranchir des normes, mais également des limites, dont témoigne le sous-thème « Limité ». Ce dernier fait référence en effet à tout ce qui fait limite : la forme que prennent les choses, les traits et les lignes dont un élément graphique est formé, le fait d'être circonscrit. La question des limites est clairement évoquée par le participant C, qui explique que « je

comprends pas parce que je suis limité » (C,P45). Les limites sont soulignées par ce participant à la fois au niveau des capacités cognitives et au niveau des formes graphiques représentées sur des œuvres plastiques. La folie, comme mentionné plus haut, consisterait selon lui à avoir moins de limites intérieures gardant l'esprit « circonscrit » (C,P38) dans un espace régi par des « catégories » (C,P44) à travers lesquelles il percevrait et comprendrait le monde. Ce sont ces limitations intérieures qui empêcheraient donc d'accéder à quelque chose qui « échappe justement au raisonnement et à la, à la, comment dire, à la, à la raison, à l'intelligence mais pourtant ça existe. C'est juste qu'on peut pas l'appréhender » (C,P43) parce que « ça a échappé aux règles de la logique et puis de la rationalité » (C,P45). Au niveau graphique, les limites sont ce qui définit les contours d'un objet et lui donnent ainsi son sens : « C'est de la surenchère (...) de formes, de d'entrelacs, de traits (...) et ce que j'ai vu derrière c'était surtout les symboles » (C,P9), donc des signifiants qui, à travers leurs délimitations, transmettent un sens précis. Faire éclater ce carcan de règles apporterait-il ainsi d'autres types de compréhension, de connaissances ?

Les limites forment ainsi une frontière entre ce à quoi nous avons accès ou pas, les actions que nous pouvons poser ou pas, ce qui nous est possible ou ce qui nous est impossible. Elles sont questionnées à travers les vécus d'impuissance exprimés par les participants. Ces derniers ont témoigné à plusieurs reprises s'être sentis empêtrés dans de tels sentiments, auxquels s'intéresse le sous-thème « J'arrive pas ». Ce sous-thème regroupe les notions de figement, de limitation et d'impossibilité d'action. Il est le témoin des expériences d'impuissance dans l'action.

« J'arrive pas à entreprendre », a confié ainsi le participant E au sujet d'un projet qu'il aimerait mener à bien à l'étranger. « C'était pas possible » (E,P121) de rester proche de certaines représentations, ajoute-t-il plus loin. Le participant B s'est senti quant à lui « piégé » (B,P61) lorsqu'il lui a voulu donner du sens aux œuvres qu'il avait choisies. Le participant A a éprouvé un ressenti de figement face à la femme en jaune, la décrivant comme étant « sur un socle comme figée » (A,P10), ou encore « comme une statue figée dans le marbre » (A,P20). « Je sais pas faire » (D,P26), du participant D, vient encore témoigner du sentiment d'être retenu à un endroit donné, face à un obstacle (ou un fossé) empêchant d'aller de l'avant.

Surmonter ces obstacles ou combler ces fossés permet d'ouvrir tout un champ de possibles, dont témoigne le sous-champ « C'est possible ». Ce dernier se réfère à la mise en mouvement suite à la prise de conscience de l'existence de nouvelles possibilités. Il regroupe ainsi les références aux nouvelles expériences, à la découverte d'éléments nouveaux, à la possibilité d'action, à une certaine liberté et indépendance dans ses choix, à l'autodétermination.

Le travail psychique au travers duquel l'ouverture des possibles se réalise sera développé plus loin, dans la discussion, et est intimement lié aux enjeux de la « Question du sens ». Nous notons cependant dès à présent la présence de prises de conscience : le participant E nous a ainsi confié avoir réalisé que « c'est possible de créer (...) comme on veut (...) juste parce que ça fait du bien et puis parce que c'est bien pour soi » (E,P91). Un élément favorisant l'ouverture des possibles semble également être le fait de se retrouver dans l'expérimentation : « j'expérimente des choses », confie encore ainsi le participant E (E,P186), qui s'encourage par ailleurs à se lancer dans son travail d'écriture en se disant « vas-y écris et puis tu verras bien » (E P114). En se lançant, en expérimentant, en se laissant prendre par le processus de réception de l'œuvre, le participant B relate qu'il « découvre de nouveaux trucs » (B,P79). Une notion de découverte semble ainsi également présente. Une reviviscence de désirs oubliés se manifeste encore chez certains, comme chez le participant F qui confie que l'expérience vécue « m'a donné envie de, de refaire de la photo » (F,P57). De manière plus générale, une notion de mouvement semble se dégager de ces verbatims, ou plus exactement de (re)mise en mouvement, qui permet de s'engager dans un espace nouveau, plus vaste.

3.5) Espace-Temps

Les participants témoignent d'une inscription de leur expérience de rencontre avec l'entre-œuvre-objet au sein d'un cadre spatio-temporel psychique. Ce thème se rapporte ainsi à tout ce qui a trait à l'espace et à la temporalité. Les participants semblent en effet se mouvoir à l'intérieur d'un certain espace ouvert par la rencontre et interagir avec ce que cette rencontre suscite en eux. La temporalité se retrouve de son côté aussi bien dans le rythme du

discours que plus généralement dans la question de cycles de vie, ainsi que dans les interventions qui se réfèrent à l'histoire du participant. La notion de répétition y est fréquemment abordée et nous a semblé importante car elle permet de rythmer le discours mais aussi les mouvements de va-et-vient entre le « regardeur » et l'entre-œuvre. La dimension temporelle est directement liée à celle de l'œuvre d'art dans la mesure où elle représente la cristallisation d'une pensée, d'un moment, d'une expérience du passé mais se vit au présent par le « regardeur ». Cependant, le présent se mêle également avec le passé et le futur à venir pour le « regardeur » qui s'intègre au sein de la création elle-même.

La rencontre semble se dérouler dans un espace. C'est ce que le sous-thème « Avoir l'espace » vient mettre en évidence. Cet espace que l'entre-œuvre semble offrir aux participants leur permet de s'y immerger, de s'y projeter, d'y évoluer, d'avoir un lieu où expérimenter des choses dans le cadre de la rencontre. Il se laisse percevoir comme étant tridimensionnel.

La sensation d'immersion est particulièrement frappante dans les commentaires du participant F: « on a l'impression de rentrer comme ça un peu dans... cette œuvre » (F,P11), on a l'« impression d'être dans, dans, au fond des océans » (F,P22), décrit-il. Les autres participants semblent témoigner du même vécu. Ainsi, le participant C parle de façon similaire de se « plonger dans la création » (C,P58), quand A reconnaît s'être « plongée (...) dans le tableau » (A,P10). Le participant B a de son côté été très sensible à la dimension spatiale de l'environnement dans lequel les œuvres qu'il avait choisies étaient exposées. Cet espace a joué un rôle déterminant dans le choix des œuvres, lui qui a eu « l'impression de rentrer un peu dans le dans le grenier d'un enfant » (B,P14). Il s'immerge également dans chaque tableau en particulier, comme il nous l'indique par l'expression « on est dans un tableau » (B,P61). Cet espace permet au participant d'y vivre des expériences. Le participant F évoque ainsi un « terrain de jeu » (F,P74). Nous pouvons identifier certains effets produits par cet espace. Le participant A apprécie par exemple avoir « la liberté de pouvoir se projeter à l'intérieur » (A,P19) des œuvres d'Art Brut car elles ont les caractéristiques des œuvres ouvertes au sens d'Eco (Eco, 1965). Le participant D, de son côté, explique que l'espace « vide » proposé par l'œuvre lui a permis d'« avoir l'espace un peu pour (...) que ça résonne avec certaines choses personnelles » (D,P6). Plus loin dans ce travail, nous discuterons du lien

entre cet espace et l'aire transitionnelle de Winnicott (Winnicott, 1971), le concept de l'entre-œuvre ainsi que celui d'espace dialogique.

En ce qui concerne les aspects liés à la temporalité du cadre spatio-temporel de la rencontre, ceux-ci semblent être en rapport avec l'histoire personnelle des participants ainsi qu'avec la notion de cycles de vie.

L'histoire personnelle des participants est en effet mobilisée chez chacun lors de la rencontre. Le sous-thème « Histoire personnelle » regroupe les passages lors desquels les participants parlent de leur vécu, présent ou passé. Nous pouvons envisager ce sous-thème comme une mise en contexte, un partage de leur histoire de vie, d'un bout de leur identité. Les souvenirs qui sont ravivés par la rencontre y sont également présents.

Le participant B, en évoquant les aquariums de Paul Amar, se rappelle par exemple qu'il voulait « tout le temps avoir un aquarium » (B,P15) quand il était petit. Le participant D évoque de son côté un « souvenir d'enfance » (D,P6) au sujet du champ représenté sur la photo qu'il a choisie, ce dernier lui rappelant des vacances passées autrefois avec sa famille dans un cadre similaire. Le participant F mentionne quant à lui que les motifs de l'œuvre lui rappellent « des petits dessins que je fais sur les post-it » (F,P14) depuis l'enfance. Le participant C a également reconnu une relation entre sa pratique artistique et celle de l'auteur : « je fais moi-même un peu de fusain pour m'amuser de temps en temps » (C,P15). Enfin, pour le participant A, l'œuvre est venue principalement évoquer sa période de vie actuelle, avec d'une part la maladie de sa mère (A,P19) et d'autre part, un déménagement en cours (A,P95). Passé et présent semblent ainsi fournir des repères à partir desquels la rencontre se déploie.

La question des cycles est également ressortie de plusieurs entretiens. Le sous-thème « Cycle de vie » se rapporte aux références au temps qui passe selon une courbe qui lui est propre et sur laquelle il est impossible à l'humain d'avoir prise. La vie et la mort y sont présentes, bien que sous des formes différentes : la perspective abordée peut en effet être cyclique, comme une mise en relation de la naissance avec la mort puis de la mort avec une renaissance ouvrant sur une nouvelle vie limitée dans le temps. Elle peut également comporter un aspect linéaire,

comme en témoignent par moment des considérations eschatologiques, des références à la fin du monde et l'évocation de symboles s'y rapportant.

Les étapes d'un cycle de vie ont été en particulier évoquées par le participant A. « C'est trois étapes, le, la mort, la résurrection et puis après la réincarnation (A,P46) », dit-il et plus loin « il y a la, la vie, la mort, d'un côté il y a la jeunesse, la, le, l'âge adulte, euh la jeunesse la vieillesse, c'est un peu le, le cycle euh d'une vie (A, S52) ». Il évoque encore ce cycle par « elle est en train de se, de se figer sur son socle et puis euh elle va être peut être un oiseau solaire (...) et ensuite elle va ben disparaître » (A,P53). Passé, présent et futur semblent ici se lier et former un ensemble d'éléments liés les uns aux autres, comme s'engendrant mutuellement. La question de la fin d'un cycle peut également être reconnue chez le participant B, qui mentionne une « fin du monde » (B,P23) « apocalyptique » (B,P4) ainsi que, dans le même ordre d'idée, par le participant C qui évoque une « vision infernale » (C,P22).

Dans le cadre spatio-temporel, nous avons encore inclus ce qui concerne le rythme, en particulier la question des répétitions. Le sous-thème « Choses qui se répètent » vient en témoigner. Nous y retrouvons des répétitions qui marquent les points de fixation en jeu au sein de l'entre-œuvre ainsi que des mouvements de répétition évoqués à partir des récits de vie des participants. Il est intéressant de mettre ce sous-thème en lien avec la tentative de symbolisation qui est elle-même, selon Roussillon, à considérer comme un processus répétitif d'intégration (Roussillon, 2023). Nous y reviendrons plus loin dans la discussion.

Le participant F confie par exemple qu'il pourrait rester contempler son œuvre « pendant des heures et des heures et des heures » (F,P36) et y « voir des vies et des vies » (F,P36). Il perçoit un même motif, sans cesse répété, tel un « mandala » (F,P15). Il souligne la « quantité de détails, de petits points, de petits traits » (F,P11), les « millions de petits points » (F,P22), les « millions et millions et milliers de petits détails » (F,P24). Le bercement induit par la répétition des motifs semble le faire entrer dans une sorte de « fascination » (F,P17). Le participant E mentionne de son côté des « choses qui se répètent » (E,P115) dans son texte. Tout en précisant que « c'est quelque chose que j'aime bien, la répétition, c'est quelque chose euh, je, je, pour moi c'est un peu comme de la musique » (E,P115), il explique que c'est une difficulté

à symboliser qui l'a fait revenir sans cesse sur les mêmes éléments: « comme c'était un petit peu.. dans tous les sens, je pense que j'y revenais tout le temps euh, en repassant chaque fois par ces, ces, ces grandes étendues, et tout ça ». « Je suis assez répétitif » (B,P28), observe encore le participant B. Évoquant les répétitions se trouvant dans son texte, il analyse que « y avait pas les mots en fait c'est un peu ça le truc qui explique peut-être pourquoi je me répète autant dans le texte » (B,P62). La compulsion à la répétition semble avoir un lien avec le processus de symbolisation. Nous y reviendrons plus loin.

Enfin, nous relevons que les récits des participants sont rythmés par des marqueurs temporels qui permettent d'inscrire leurs interventions dans l'espace et le temps. Repère temporel, succession, fréquence, simultanéité et durée, sont des exemples des diverses notions, en lien avec le temps, qui sont exprimées au fil du discours et regroupées dans le sous-thème « Marqueurs temporels ».

C'est ainsi que « ces derniers temps » (F,P59), « il y a longtemps » (D,P2), « en ce moment » (E,P32), « actuellement » (A,P95), « jusqu'à maintenant » (E,P178) et « à certaines périodes » (D,P36) permettent par exemple d'inscrire les éléments mentionnés sur la ligne du temps et de les positionner les uns par rapport aux autres. La fréquence d'événements se montre à voir de son côté à travers des expressions telles que « à tout moment » (A,S105) ou « de temps en temps » (C, P15). « Un petit peu en même temps » (E,P110) évoque de son côté la simultanéité, tandis que « y passer six heures » (E,P110), la durée.

4. Discussion

Lors de cette discussion, nous tenterons de mettre en évidence la rencontre avec l'œuvre et les différentes voies de symbolisation que les participants ont utilisées. Les entretiens des participants ainsi que les écrits qu'ils ont produits juste après la visite de la Collection de L'Art Brut seront utilisés et mis en lien avec des éléments théoriques. Nous aborderons en premier lieu la thématique de la rencontre sous l'angle phénoménologique, dans un deuxième temps, nous nous centrerons sur le processus de symbolisation et d'intégration et nous aborderons les différentes formes de travail psychiques entrepris par les participants et dans un troisième temps sera abordée la confrontation aux limites temporelles, au principe de réalité et plus particulièrement à la mort. Parmi les formes de travail psychique, nous développerons le travail d'écriture sous l'angle du processus de création d'Anzieu (1981), le travail du négatif sous l'angle de Green (1993) et le travail du jeu en nous appuyant sur la théorie de Winnicott (1971) et de Roman (2021).

Comme nous l'avons posé en hypothèse a priori, l'entre-œuvre est à considérer comme une expérience issue de la rencontre avec l'œuvre. Elle est à la fois un espace créé par les participants ainsi qu'une création et nous tenterons de rendre compte de son implication lors de cette discussion puis dans la dernière partie consacrée aux processus de réception de l'œuvre.

4.1) La rencontre, l'événement et la confrontation des limites

Pour illustrer le moment propre de la rencontre avec l'œuvre, nous avons choisi de nous appuyer sur le corpus théorique phénoménologique d'Henri Maldiney présenté plus haut.

Une rencontre avec une œuvre, si elle est réelle, sous-entend que le participant se trouvait dans un état de « passivité ouverte », de « transpassibilité » (Maldiney, 2001, p.103). Ainsi, la rencontre fait événement pour celui qui la vit, dans la mesure où il y a un avant et un après : « l'événement par excellence, c'est la rencontre, tout particulièrement la rencontre de l'autre » (Maldiney, 2001, p.103). L'autre étant à la fois l'œuvre et ce qui se révèle à travers elle, par le

biais de l'entre-œuvre. La rencontre avec l'œuvre emprunte d'abord les processus primaires puisqu'elle se fait par le biais de la sensorialité et dans un deuxième temps, elle se lie aux processus secondaires par le biais du langage qui permet de penser et de conceptualiser.

Nous avons tenté de rendre compte de cette rencontre à travers les écrits et les entretiens des participants, quand celle-ci était formulée. Par exemple, ici, le participant F dit : « l'impression de pouvoir voir cette impulsion, ce premier trait de vie, suivi d'une multitude de petits points, de petits traits... de petits « riens » » (Extrait de Texte participant F). Nous retrouvons chez ce participant les mêmes mots utilisés par Henri Maldiney à propos de l'événement, qui fait référence aux premières expériences sensorielles de notre rencontre avec le monde (Jacquet, 2016). Nous pouvons lire ici que le participant a rencontré l'œuvre à partir d'une « impulsion » et à partir d'un « premier trait de vie » qui a sûrement fait écho à des expériences précoces de sensorialité infinie, dans la période qui précède l'acquisition du langage. Selon Maldiney, chaque événement aurait cette capacité de nous ramener à un vécu archaïque lors duquel la symbolisation n'était pas possible car nous étions dénués de toute connaissance. Lorsque le participant F parle du « premier trait de vie », nous supposons qu'une sensation analogue à son vécu archaïque ait été vécu face à l'œuvre. L'événement de la rencontre a pu se produire chez elle à partir de ces « petits points » qui lui ont permis de créer l'entre-œuvre.

Le participant C a rencontré une créature à partir de l'œuvre : « Cette créature qui me barrait la route de l'Océan, aussi flasque et molle qu'autoritaire, observait de ses yeux exorbités les confins du globe entier. Mais c'est sur mon âme que son regard pesait le plus », (Extrait de Texte participant C). Ici nous comprenons la profondeur de la rencontre qui est à la fois thématifiée par « l'Océan, le globe entier » et le poids du regard porté sur son « âme ». C'est une rencontre qui est abordée de manière totalement différente mais les deux exemples cités évoquent une rencontre intersubjective dans laquelle le sujet est appelé à quelque chose. Ce quelque chose peut être mis en relation avec la notion de transpossibilité de Maldiney. La transpossibilité, qui ne succède pas forcément la transpassibilité mais qui ne peut pas avoir lieu de manière dissociée, renvoie à ce qui se révèle à travers la rencontre, à la « capacité infinie de faire – de pouvoir-être infini » (Boissière, 2018). Nous avons pu retrouver cette

notion d'ouverture des possibles à travers certains récits de texte. Par exemple, le participant C commence son texte par une interdiction de passage : « Halte ! voyageurs et pèlerins de l'orient, l'occident est fermé, clôturé et interdit d'accès » et discute de cet accès tout au long de son travail d'écriture. Nous comprenons ici qu'il interroge les limites et qu'elles se redéfinissent petit à petit. A la fin de son texte, toujours dans ce dialogue avec cette créature, il lui dit « Ôte-toi de mon chemin, et laisse-moi me baigner dans cet Océan où vient mourir le Soleil. Moi, j'y vivrais au milieu des monstres marins, de la folie et du Néant ». L'idée d'un nouveau monde émergent est omniprésente dans ce texte et si le début commence par une route barrée, il s'achève sur une ouverture : « et la créature s'écarta dans la nuit, me laissant seul face à l'océan et aux ténèbres joyeuses ».

Le participant E a lui aussi abordé le travail d'écriture, reflet de la rencontre, sous la forme d'un dialogue avec la nature qui aborde d'emblée l'ouverture des possibles : « Alors c'est possible ? Ouais, c'est possible. Dingue... Et n'importe quand ? N'importe quand » (Extrait de texte, participant E).

Ici aussi, c'est au sein de cet espace de rencontre, au sein de l'entre-œuvre, que les limites du réel et de sa place dans celui-ci sont interrogées.

Maldiney parle beaucoup dans son œuvre de l'étant, qui se rapporte à notre manière d'être au monde. C'est précisément ce qu'un artiste tente de rendre dans son œuvre, à savoir sa manière à lui d'être au monde. Cette manière d'être au monde semble être remise en question ou peut-être même transformée par les participants C et E qui finissent leurs textes par une ouverture vers l'inconnu, promesse de nouveaux horizons : « les grands espaces, les nuits voie-lactée, les chemins de traverse, les petits ruisseaux, les sources d'eau, les feux de bois n'en sont pas exempts, que ce soit ici ou là-bas. Alors on verra. Je verrai. Tu verras Merci ! Merci à toi » (Extrait de texte, participant E).

Ce dialogue semble refléter une rencontre porteuse de sens car elle interroge, sous forme de va-et-vient, deux points de vue qui viennent se compléter, se confronter et se lier au fur et à mesure pour former une réalité intermédiaire qui pourra ensuite être intégrée, ce qui met en lumière la « transpossibilité ».

La notion de transpossibilité (Maldiney, 2001) se retrouve non seulement dans les textes des participants mais également dans les entretiens.

Lors de nos analyses, nous avons créé un sous-thème qui porte le nom « c'est possible », tant cette thématique était présente et récurrente. Nous l'avons identifié comme la mise en mouvement suite à la découverte de nouvelles possibilités, ce qui semble rejoindre la notion de transpossibilité. Nous supposons que les œuvres d'Art Brut aient pu renforcer l'interrogation des limites puisqu'elles sont créées par des personnes en marge de la société. C'est une forme d'art qui est qualifiée d'hors-norme, de non conventionnelle et qui par conséquent interroge sur ce qu'est l'art en général. La rencontre de ces œuvres a sûrement interrogé nos participants sur le champ des possibles puisque nous avons souvent retrouvé dans les entretiens des interrogations sur la création et ses formes et sur le fait qu'il est en fait possible de créer sans avoir de bagage artistique. Voici des extraits qui illustrent ces propos : « Je suis fascinée par euh cette créativité, (...) j'aime beaucoup le, l'idée de, je ne sais comment expliquer, que les gens qui ont créé ça l'ont fait mais pas dans un but forcément artistique euh... » (F,P4); « ce qui est de l'art ou pas de l'art » (F,P8); « je pense qu'un truc qui m'a énormément touché dans cette Collection d'Art Brut, c'est que, euh, c'est des gens qui créent, euh, sans se soucier des codes euh... de création euh standard euh ou classiques » (E,P91); « en fait j'étais très étonné de voir que on considérait ça un peu comme de l'art qui était fou alors que en fait oui il est un peu particulier mais je trouve pas plus que d'autres en fait (B,P3); « Oui, c'est quelque chose un peu moins figé, quelque chose un peu plus euh hors du cadre en fait » (A,P7) ; « on se dit que que l'art peut se trouver dans n'importe quel recoin et puis qu'il y a donc en fait c'est accessible à tout le monde et qu'il y a aussi des gens qui ont du talent sans même sans même le savoir eux-mêmes » (C,P5). Ces extraits d'entretien mettent en lumière le remaniement des limites internes et externes qui ont été suscitées par la rencontre avec les œuvres et à travers les artistes. Le dépassement de quelque chose est au cœur de tous ces exemples cités qui a pu se dérouler à la découverte de nouveaux univers et ainsi interroger les participants sur leur propre créativité. Ce concept sera développé plus loin dans le travail du jeu.

4.2) Le travail de symbolisation ou la compulsion à l'intégration

Le travail de la symbolisation occupe une place centrale dans les processus en jeu chez nos participants dans leur rencontre avec l'œuvre. Il a lieu à chaque étape de celle-ci et les participants ont utilisé plusieurs manières d'effectuer ce « processus de transformation psychique » (Roman, 2021, p.29). Nous avons émis l'hypothèse que l'entre-œuvre pourrait être envisagée comme le lieu d'articulation entre une rencontre primaire et une rencontre secondaire avec l'œuvre en faisant référence aux processus de symbolisation primaires et secondaires (Roussillon, 2018) et nous pouvons rendre compte de ces transformations à travers les entretiens et les travaux d'écriture.

Le travail de symbolisation a pu opérer grâce à l'entre-œuvre que chaque participant a créée. Il est opportun de souligner, comme déjà évoqué dans la partie théorique, que cet espace est à envisager comme un espace intermédiaire ou transitionnel comme Winnicott l'a théorisé (Winnicott, 1971) et qu'il s'agit d'une enveloppe intermédiaire nécessaire au travail de liaison dans lequel chaque participant s'est engagé.

L'espace transitionnel qu'offre l'entre-œuvre est donc un terrain d'exploration au sein duquel le participant peut déployer le travail de la représentation. Cette aire ne se situe ni dans l'appareil psychique interne du participant, ni en dehors de celle-ci, du côté de l'œuvre. Elle se situe entre ce que le participant observe de manière subjective et ce qui est objectivement présenté. L'entre-œuvre est donc un espace de liaison qui permet la création d'un nouvel objet interne qui sera ensuite projeté à l'extérieur lors de la mise en forme à travers sa représentation-mot.

L'aire intermédiaire, ou l'entre-œuvre, contient donc une « fonction alpha » (Bion, 2003) pour le « regardeur » qui y déploie certains « éléments de matière première psychique » (Freud, 1900/1998) activés face à l'œuvre et soumis à processus d'intégration psychique décrit par Roussillon (Roussillon, 2018).

Le participant C évoque de manière particulièrement expressive la composition informelle de la « matière première psychique » présente à la base du travail de symbolisation, qui renvoie à des parties archaïques de celui-ci et à son besoin de se lier. Cet informel se trouve dans un «

territoire inconnu » dont il sera « difficile de sortir » (C,P53) si on y pénètre. « Il se trouve au-delà de ce qui est éclairé par la conscience ».

« Le soleil est couché, vous ne trouverez rien passé cet océan. Ici s'arrête le monde connu et inconnu. Les lumières n'illuminent que le Vrai et le Faux ; pas de Lumière, pas de limite, pas de vie ni de mort : seulement le Néant ».

Au-delà de tout « ce que nos esprits raisonnables se sont affairés à bricoler, avec leur médiocre Raison », au-delà de ce qui appartient à la réalité concrète qui nous entoure, se trouve ce territoire qui n'est « pas circonscrit » (C,P38), dans lequel on court le risque de se perdre. S'y aventurer se ferait au risque d'y laisser « la santé intellectuelle » mais peut permettre d'obtenir « un supplément d'âme », par la découverte des merveilles terrifiantes qui y sont cachées.

« Laisse-moi me baigner dans cet Océan où vient mourir le Soleil. Moi, j'y vivrai au milieu des monstres marins, de la folie et du Néant (...) Je veux goûter à ce qui n'a pas de limite, à ce que rien n'éclaire avec certitude, avec ce qu'il y a de plus brut et de premier dans l'existence ».

Les éléments psychiques non symbolisés, « ce qu'il y a de plus brut et de premier », font entendre leur chant de sirène au voyageur poussé vers eux par le vent d'une rencontre significative, rencontre dont la résonance a éveillé et ravivé la compulsion à l'intégration. Tyranniquement, ils n'auront alors de cesse de tourmenter leur hôte tant qu'ils n'auront pas trouvé leur forme et leur lien avec le reste des éléments psychiques, tant qu'ils n'auront pas achevé leur processus de symbolisation.

Ces éléments renvoient à ce que Winnicott nomme le « chaos originnaire » (Winnicott, 2000, p.44). Ce chaos demande à être organisé, comme l'évoque l'extrait de texte du participant C, dans lequel ce qui n'est « pas circonscrit » semble dangereux et pourrait être entendu du point de vue économique comme une énergie libre ayant besoin de se lier pour ne pas être dévastatrice. C'est une métaphore du travail de symbolisation qui transforme la matière

psychique du « registre pulsionnel » au « registre représentationnel » (Roman, 2021, p.21). Ce processus de symbolisation se fait ainsi en donnant forme à l'informe de la « matière première psychique ». La question de la forme est évoquée telle quelle dans le discours du participant C: « celle qui m'a attiré, elle m'a vraiment, c'était viscéral, j'étais vraiment attiré par les formes - je crois que j'ai une photo là - c'est ce qui m'avait attiré c'était surtout le, l'angle, les formes, la manière dont c'était, dont c'était construit ».

Le participant E relate avoir également expérimenté la question de l'informe, auquel il s'agissait de définir ses contours. Il confie ainsi le vécu suivant : « l'expérience que j'ai vécue, c'est à dire autant la visite que l'exercice d'écriture (...), a réveillé beaucoup de choses que l'écriture est venue un petit peu tenter de, de matérialiser et de cristalliser un peu » (E,P133). Pour lui, il s'agissait de « matérialiser des choses » encore non définies, partant « un peu dans tous les sens » et qui étaient « mouvantes » (E,P133).

« C'est pas facile de, de, de matérialiser un espèce de, de, de quelque chose d'informe ». La métaphore avec l'organisation de la matière est ce que le participant a utilisé pour transmettre la manière dont il a vécu le processus de symbolisation qui est une véritable « métabolisation » psychique selon le terme d'Aulagnier (1975, p.28) : « c'est comme quand vous, vous voulez euh savoir un peu de quoi est composé votre sol, vous prenez un bout de votre sol, vous mettez de l'eau, vous secouez et puis vous laissez euh sédimenter, et puis comme ça vous voyez le composition du sol » (E,P128 et P129). Puis il continue : « c'est un peu la même idée, c'est que du coup en, en s'apaisant comme ça euh on voit mieux euh les différentes couches, les différentes euh ce qui constitue tout ce... tout ça » (E,P130). La référence à la sédimentation fait écho à la manière dont Freud conçoit les identifications du Moi, qui « est constitué par la sédimentation des anciennes relations objectales » (Freud, 1923b/2011). C'est en effet aux objets perdus que Freud fait référence et peut-être également le participant qui essaie de comprendre de quoi son Moi est composé, à l'aide du travail de l'entre-œuvre.

L'événement de la rencontre a provoqué le réveil chaotique d'éléments dormants encore non intégrés relevant du « stade primaire de non-intégration » (Winnicott, 2000, p.44), ce qui avait secoué le psychisme du participant, puis ensuite, au cours de la semaine qui s'est écoulée entre la visite et l'entretien, ça a « sédimenté », « ça a décanté » (E,P127) ». Du « ça » avait

pris forme, avait été symbolisé et s'était intégré et lié à d'autres éléments, et était vécu comme une expérience subjective. Nous avons émis l'hypothèse que l'entre-œuvre servirait d'espace de liaison pour parler en place du Moi. Comment ne pas penser à la célèbre expression de Freud (1933/1984) : « Wo es war soll ich werden », pouvant être traduit par « où était le Ça doit advenir le Moi » ?

La compulsion à ce travail de liaison se montre à voir de diverses manières dans les entretiens et les productions des participants. Le participant B, qui a peut-être eu plus de difficulté que les autres à donner du sens à ce qui a émergé de la rencontre avec l'œuvre, n'a de cesse d'« essayer de décrypter » (B,P75), avec une « grande volonté de comprendre » (B,P80), l'œuvre qui persiste à lui rester mystérieuse, tandis que le participant E se « préoccupe beaucoup » (E,P74) et se « prend la tête » (E,P88). Dans ces efforts qui reflètent l'intensité du travail psychique de transformation entrepris, nous pouvons y déceler encore une fois la dimension économique qui cherche à se décharger qui a pu se déployer à travers différents supports et forme de travail psychique que nous abordons dans les parties suivantes.

4.3) Le dialogue, une source d'ouverture des possibles

Comme nous l'avons vu, la rencontre avec l'œuvre se déroule dans un certain espace. Dans cet espace, qui correspond à l'espace transitionnel de l'entre-œuvre, un dialogue se déploie entre le « regardeur » et l'entre-œuvre objet, nourri par la multiplicité de sens que les œuvres ouvertes d'Art Brut peuvent suggérer. C'est pourquoi nous pouvons dire que cet espace peut être identifié à l'espace dialogique d'Edmond Cros (Cros, 2005). Roman pose l'hypothèse que « la rencontre sensible de l'œuvre » (Roman, 2021) contiendrait les conditions de possibilités de l'ouverture de cet espace dialogique, « au prix de l'engagement du témoin de l'œuvre ». De manière évidente, les participants ont effectivement tous été d'abord happés par des caractéristiques matérielles qui ont agi comme les premiers points d'accroche ayant capté leur attention. Nous nous contenterons ici de mentionner de façon représentative le commentaire du participant C sur ce point, qui relate que « spontanément ça m'a attiré l'œil » (B,P7). L'espace est alors à ce moment-là proposé à l'exploration. C'est en faisant le pas de « plonger

» dans l'œuvre que les participants font preuve de l'engagement qui leur permet d'entrer ensuite en dialogue avec des éléments de l'œuvre, dans l'espace proposé par l'œuvre elle-même.

Dans cet espace, à l'initiative de l'œuvre, toute une dialectique se déploie et peut être observée, comme nous l'avons déjà souligné plus haut dans la description du sous-thème « dialoguer ». Le dialogue semble nourri, à la base, par la présence dans l'œuvre d'éléments contraires, qui forment une polarité autour de laquelle s'organise le discours intérieur. « C'est un tableau qui est très euh en fait euh binaire » (A,P52), explique le participant A. C'est de la confrontation de ces contraires que le dialogue, voire la dialectique, semble émerger et tirer son énergie. Chaque participant, sans exception, nous a en effet fait part de contradictions l'ayant interpellé et ayant déclenché confusion et efforts d'élaboration. B est ainsi troublé par l' « espèce de contradiction qui revient tout le temps » (B,P22) dans les œuvres choisies. Quant au participant A, le signifiant graphique du sac à main l'emmène vers des significés contraires : « il y avait cette histoire de sac qui peut être vu en fait de deux manières. On peut le voir ben justement comme l'indépendance, la liberté, euh l'âge adulte, mais on peut aussi le voir euh comme euh une corvée de devoir toujours le porter, de, après d'avoir certaines choses (...) dedans qu'on doit transporter » (A,P52). Et encore : « d'un côté il y a la, la vie, la mort, d'un côté il y a la jeunesse, la, le, l'âge adulte, le jaune et le noir, euh la jeunesse la vieillesse, le, le tissu social et puis le, la solitude » (A,P52).

Ces contradictions provoquent des éprouvés simultanés contradictoires. Pour le participant B, « il y a un côté un peu ouais bizarre, dérangeant et en même temps il y a un côté apaisant » (B,P64). « D'un côté il y a un inconfort et d'un côté un apaisement et une sorte d'apaisement dans un inconfort » (B,P66), précise-t-il encore.

Nous remarquons que ces contraires se présentent souvent sous la forme d'éléments perçus comme positifs, à côté d'éléments perçus comme négatifs comme la « nostalgie joyeuse » (B,P21), les « ténèbres joyeuses » (texte C) ou le « doux-amer » (texte D). Nous notons une référence particulièrement fréquente à l'opposition ténèbres et lumière pour exprimer ces

aspects négatifs versus positifs. « La mort (...) tantôt claire, tantôt foncée » (texte A), « le contraste entre le jaune et le noir » (A,P25) ou encore « le soleil, la luminosité et puis le, le noir, l'obscurité » (A,P27) viennent en témoigner à travers la bouche du participant A. Il nous semble voir ici au travail un dialogue entre pulsion de mort et pulsion de vie. Nous développerons cet aspect plus loin.

Ce conflit provoque un besoin d'élaboration et un travail de liaison, dans une tentative de résolution. Ces oppositions jouent ainsi un rôle essentiel dans le processus de symbolisation. En effet, le « binaire » peut être compris comme une modalité constitutive du sens (Hiernaux, 2001). Puisque toute la rencontre est motivée par une recherche de sens, cette étape paraît nécessaire, tant elle semble être un des moyens organisateurs de la pensée humaine. Nécessaire au point que le conflit engendré nous semble déclencher la compulsion à l'intégration (Roussillon, 2012).

Mugny et Doise (1978), de l'Ecole de Genève, en reprenant l'expérience des trois montagnes de Piaget (Piaget et Inhelder, 1948), ont mis en évidence l'importance du conflit socio-cognitif dans le développement cognitif chez l'enfant : lorsqu'il est confronté à des opinions divergentes exprimées par des pairs, l'enfant apprend mieux et développe même de nouvelles compétences opératoires. « L'interaction sociale est (...) apparue comme un lieu privilégié de développement cognitif, des instruments cognitifs nouveaux pouvant surgir de la recherche d'une solution au conflit socio-cognitif », écrivent Carugati et al. (1981). Les auteurs montrent de plus que ce développement se fait non par imitation, par exemple d'un enfant de stade de développement piagétien plus élaboré ou même d'un adulte. Il s'agit plutôt de restructuration cognitive. « Les déstabilisations (...) sont bénéfiques pour les apprentissages », ajoutent encore ces auteurs, qui écrivent encore que « la controverse entraîne des bénéfices motivationnels, interpersonnels et cognitifs (Johnson et Johnson, 1993, 1995, 1999 ; Johnson et al., 1990 ; Johnson et al., 2000). (...) elle augmente la curiosité épistémique (la motivation pour comprendre et acquérir de nouvelles connaissances), la recherche d'informations supplémentaires sur la thématique étudiée (Lowry et Johnson, 1981 ; Smith, Johnson et Johnson, 1981) et favorise une attitude positive envers la thématique mais également envers

les autres apprenants (Johnson et al., 1985) ». Ainsi, c'est en opposant les catégories que nous pouvons accéder à leurs sens et jouer avec elles. La résolution du conflit émergent de leur opposition peut être constructive et ouvrir de nouveaux horizons.

Ces conséquences positives du conflit ne se produisent toutefois qu'à certaines conditions, que des recherches ultérieures ont permis de clarifier. Carugati et al. (1981) soulignent ainsi que le progrès n'a pas lieu lorsque « les comportements sont centrés sur l'effacement de la différence, et non sur une intégration des divers points de vue en un système cognitif plus avancé ». L'intégration des points de vue est ainsi au cœur du processus de changement. Pour qu'il puisse y avoir intégration, « une relation coopérative favorable à l'apprentissage », plutôt que compétitive, est nécessaire, précisent encore Buchs et al. (2008). Pour s'engager dans une résolution active du conflit, une certaine égalité de statut est encore préférable, ont montré Carugati et al. (1981). La dynamique interpersonnelle est ainsi essentielle, toute compétition ou sentiment d'attaque du soi inhibant l'implication et la créativité personnelle (Buchs et al., 2008).

Les recherches menées par l'Ecole de Genève mentionnées ci-dessus portent sur le développement des capacités cognitives des enfants, dans le cadre de la théorie des stades de développement de Piaget. Nous ne pouvons cependant nous empêcher d'établir un parallèle avec le vécu de nos participants et les processus que nous pouvons qualifier de cognitifs qui ont manifestement été mobilisés lors de la rencontre avec l'œuvre. Bien qu'il ne soit ici pas question de développement de capacités cognitives opérationnelles, de nombreuses similitudes peuvent être relevées. Nos participants sont face à un conflit entre des représentations contradictoires voire contraires, au sujet d'un même objet, d'un même signifiant. Ils témoignent d'un besoin de résolution de ce conflit. Le conflit n'a certes pas lieu entre deux individus différents, mais entre le « regardeur » et l'œuvre, ou même encore davantage entre des éprouvés ou représentations contraires au sein même du « regardeur ». Ce dernier se décentre en adoptant plusieurs points de vue et en les comparant entre eux. Ainsi en témoigne le participant F, lorsqu'il mentionne que « plus on s'approche de l'œuvre, on se rend compte du détail, et plus on s'en écarte, plus on voit l'œuvre différemment, elle se transforme

en fait, elle se transforme un peu avec nous par rapport à l'endroit où, où on se trouve » (F,P28).

Les conditions dans lesquelles ce conflit se déroule semblent par ailleurs favorables à une résolution constructive si l'on se réfère aux travaux cités plus haut : l'œuvre présente en effet d'une part un support non jugeant, non menaçant pour l'identité de l'individu, agissant au contraire comme une fonction contenant. Par ailleurs, nous pouvons considérer qu'elle peut être assimilable à un pair pour le « regardeur », ce statut étant favorisé par le faible « coefficient d'art » (Duchamp, 1975) que permettent de façon caractéristique les œuvres « ouvertes » (Eco, 1975). Ainsi, les points d'accroche ayant permis d'entamer une conversation correspondent à des caractéristiques de ce dernier, que ce soit au niveau de son histoire personnelle (« je fais moi-même un peu de fusain » (C,P15), « souvenir d'enfance » (D,P6)) ou de son vécu du moment (« je pouvais relier directement à un épisode que je vis actuellement dans ma vie » (A,P18)). Ces éléments agissent comme un pont permettant au « regardeur » une certaine identification avec l'œuvre et avec l'auteur (« je me retrouve » (D,P24), « je me suis vu un peu en miroir » (C,P20)). Les conditions semblent donc optimales pour favoriser une croissance psychique, croissance qui se manifeste par de nouvelles élaborations de certains aspects de la réalité, un nouvel équilibre des représentations psychiques. Le participant A, par exemple, résout le conflit lui apparaissant entre la vie et la mort, la jeunesse et la vieillesse, en concluant que « c'est un peu le, le cycle euh d'une vie en fait » (A,P52).

4.4) L'écriture ou le corps des mots

« Travailler un bloc de pierre ou travailler sur les mots, c'est une manière d'intervenir sur soi-même, de se sculpter intérieurement, de pétrir sa pulpe. » (Juliet, 2001, p.131).

Le travail d'écriture représente une étape clé du processus de symbolisation qui a pu se concrétiser et avancer avec pour but de noircir une page tout en rencontrant une œuvre et des parties archaïques dormantes. « En écrivant (...) ça m'a ouvert les yeux », confiait ainsi le participant C (C,P65). Comme le souligne Munari (2004) dans sa réflexion sur le processus

psychanalytique de l'écriture, « lorsque nous écrivons, nous assistons à une transformation de la pensée ». L'auteur développe sa pensée en précisant que « parfois il arrive que, précisément lorsque nous sommes en train d'écrire, notre pensée aille au-delà, trouve d'autres voies, d'autres solutions, notamment d'autres parcours ». On retrouve ici le fait de donner forme à l'informe à travers la matérialité des lettres, qui se lient en mots, qui eux-mêmes forment ensuite des phrases qui sont porteuses de sens. Des phrases qui se succèdent, chacune répondant à la précédente, tricotant une maille supplémentaire à chaque fois et témoins d'étapes du processus d'élaboration psychique. Là où « y avait pas les mots » (B,P62), dans un « territoire inconnu » (C,P53) où on se sent « un peu perdu » (E,P120), parvenir à « écrire des mots, tracer des lignes pour en faire des mots » (E,P135), afin que ce qui « échappe » (C,P43) et « ne s'appréhende pas » (C,P41) devienne « quelque chose de cohérent » (E,P149) et ouvre sur de nouveaux possibles: « vas-y écris et puis tu verras bien » (E,P114).

L'écriture, tout comme la parole, a donc une fonction de liaison, elle permet de lier une pensée à un mot, de lier un geste moteur à une idée, un signifiant à un signifié et tout cela pour pouvoir ensuite créer un lien avec autrui, ce qui lui donne le pouvoir de s'inscrire dans une expérience commune.

Elle a permis aux participants de se saisir de leur expérience pour la retranscrire dans une épreuve de vérité, révélant ainsi une part de leur intimité (Lavelle, 2005). L'écriture a contenu les idées flottantes émergeant de la rencontre avec l'œuvre dans un espace et une méthode porteuse de sens et de règles. Le langage, tout comme l'écriture, dispose de ses propres règles, si chacun en propose une version singulière, c'est sur une base commune qu'ils s'appuient. C'est un exercice structurant qui peut servir également de contenant au processus de symbolisation dans la mesure où les règles qu'il impose permettent de contenir une décharge pulsionnelle.

Ainsi, à travers l'usage du langage, les idées prennent forme en partant d'une rencontre sensible en les ramenant à des concepts partagés et intelligibles par tous. Tout se passe comme si les participants tentaient de ramener ce qu'ils ont vécu à travers la rencontre sensible à des concepts se rapprochant du monde immuable des Idées, réconciliant ainsi presque Aristote et

Platon! Le langage a donc la particularité d'« être sensible et abstrait tout à la fois » (Lavelle, 2005, p.75).

Pour finir, l'écriture fixe une pensée dans le temps, elle est la transcription d'un passé dans un avenir qui nous échappe encore. Elle fixe un passé tout en invitant celui qui l'écrit à choisir ses mots, ce qui revient à « choisir parmi les possibles » (Lavelle, 2005, p.175).

4.5) L'écriture sous l'angle du processus de création

Nous avons tenté d'analyser le travail d'écriture sous l'angle du processus de création. Pour ce faire, nous nous sommes appuyées sur les cinq phases du travail créateur développées par Anzieu dans *Le Corps de l'Œuvre* (Anzieu, 1981, p.93).

1. « Éprouver un état de saisissement »

Une fois l'angoisse de la page blanche dépassée, nous parvenons à identifier assez clairement le « saisissement créateur » chez certains participants, qui est la première des cinq étapes de création (Anzieu, 1981). Nous comprenons, à travers le récit, le saisissement comme une force qui a tantôt « poussé à écrire avec plaisir » (C,P57) ou alors qui a emporté le participant dans le travail de création. Un participant mentionne qu'il a « pu partir » (F, P57) dans sa rédaction, un autre a pu « plonger dans la création » (C,P58) et dans la même idée un participant indique qu'il s'est « un peu perdu » (E,P108). Il y a ici l'idée que la création est un moment lors duquel le créateur est hors de contrôle. Selon Didier Anzieu, « produire une œuvre, c'est s'ex-pulser de soi-même » (Anzieu, 2012, p.34). Le registre pulsionnel est ici abordé par les participants, la pulsion étant étymologiquement ce qui pousse, comme point de départ du travail de création et de symbolisation. La régression est ici nécessaire pour entrer dans les autres étapes, il s'agit de laisser les « idées rationnelles, la pensée verbale, les concepts élaborés pour les images, la pensée figurative, les modes de communication primaire » (Anzieu, 1981, p.99). Ce moment de régression est caractérisé par la survenue d'éléments archaïques réactualisés et mobilisés dans le processus de création.

Le saisissement peut être vécu comme un moment de dissociation partielle ou l'auteur « se dessaisit de lui-même » pour se laisser porter par ses forces pulsionnelles. Bien que le sujet soit porté par le Ça, le « Moi-conscient » reste présent, c'est en ce sens qu'Anzieu parle de régression partielle car une partie du sujet créateur reste « vigilante et prend conscience » (Anzieu, 1981, p.99).

2. « Prendre conscience d'un représentant psychique inconscient »

C'est à cette étape que débute le dialogue avec l'œuvre, et avec l'entre-œuvre.

Le « Moi-conscient » reprend ici les rênes et va déplacer le matériel jusqu'ici inconscient dans le préconscient. Nous pensons que c'est à ce moment précis que l'entre-œuvre est créée et que commencent les va-et-vient entre le « regardeur », l'œuvre et l'entre-œuvre. A cette étape, le questionnement du spectateur débute, il se demande pourquoi cette œuvre a provoqué un événement. A quoi renvoie-t-elle ? Un des participants a détaillé de façon plus prononcée le cheminement par lequel il est passé lors de son travail d'écriture et nous comprenons qu'il prend conscience que des mouvements inconscients sont en jeu : « c'est pas facile de, de... de matérialiser une espèce de, de de quelque chose d'informe, en fait (...) qui part un peu dans tous les sens, qui est mouvante » (E,P133). Il s'agit bien d'un mouvement, comme nous l'avons d'ailleurs retrouvé dans les thèmes. Comme le dit Maldiney, « c'est ce mouvement qui rend le style, c'est-à-dire le rythme et la spatialisation de l'œuvre » (Maldiney, 2001, p.50). Pour illustrer la notion de rythme, le participant F, dans son texte, parle du mouvement de l'œuvre regardée qui semble refléter ses mouvances internes : « puis lentement les formes émergent, prennent corps pour se noyer à nouveau » (Extrait de Texte participant F). Anzieu, en parlant de cette étape de création explique que « le représentant psychique saisi régressivement par le créateur est une forme très particulière de représentation de chose », qui se situe « à la limite du psychique et du corporel » (Anzieu, 1981, p.111). C'est une étape lors de laquelle le créateur est envahi par des doutes concernant la valeur de ces représentants psychiques. Les doutes et les hésitations se sont largement retrouvés dans les entretiens de nos participants et nous les avons rassemblés dans le sous-thème « Un

peu dans tous les sens ». Par exemple : les significations s'embrouillaient (E, P126), « je ne sais pas, je ne savais plus trop, j'ai beaucoup hésité » (E, P32).

3. « L'ériger en code organisateur de l'œuvre et choisir un matériau apte à doter ce code d'un corps ».

C'est le moment de la préconception artistique qui précède l'étape de la mise en forme matérielle. Il s'agit d'un travail de liaison qui permet d'organiser un code afin de « décoder » certaines réalités psychiques internes ou externes et de les encoder en vue de les insérer dans l'œuvre de création. Les représentants psychiques saisis lors de la deuxième phase sont ici remaniés et investis par les sujets, ils sont liés et organisés. C'est une étape de transformation des processus primaires en processus secondaires. Le thème « Sens » regorge d'exemples de transformations, de liaison, en voici quelques-uns : « écrire des mots, tracer des lignes pour en faire des mots » (E,P135), « essayer de décrypter » (B,P75), « essaie de rationaliser » (B,P75), « malaxer un petit peu » (E,P178), , « articuler un raisonnement » (C p40), « organiser » (E,P148) ou encore « agencer » (E,P110). Les participants se sont vu imposer un mode (ou code) de création artistique qui était l'écriture mais chaque participant a abordé celui-ci à sa manière. La mise en corps se réfère donc au choix du style d'écriture et la forme de retranscription de la rencontre avec l'œuvre.

4. « Composer l'œuvre dans ses détails »

Cette étape désigne la composition matérielle de l'œuvre qui correspondrait au travail d'écriture que nous proposons. Anzieu apparente cette étape à la « névrotisation de l'œuvre » (Anzieu, 1981, p.94) car le Surmoi vient imposer ses limites. Nous supposons donc que les participants ont vécu un moment de négociation interne sur la forme de leur travail.

Deux participants ont choisi d'écrire sous la forme de dialogue et il est intéressant d'aborder ceux-ci comme un dialogue interne avec leur « Surmoi » respectifs car ils parlent avec des personnages qui imposent des limites et qui contraignent. Cependant, les contraintes ici semblent remaniables, discutables et permettent donc de poursuivre

la création. Le participant C se voit interdire des choses sans réelles explications : « Au-delà du connu et de l'inconnu, ne se trouve que folie. Les secrets de l'univers ne sont pas à la disposition de votre intelligence humaine. Partez, avant que le Néant et l'obscurité ne s'emparent de votre esprit », (Extrait de texte, participant C).

Le saisissement des représentants psychiques inconscients décrits lors de la deuxième étape du processus de création est souvent illustrée par la rencontre d'un double selon Anzieu (Anzieu, 1981), et le Surmoi pourrait donc ici être envisagé comme un double. Le participant A en fait également l'expérience dans son travail car il rencontre une autre femme : « je rencontre une dame en jaune qui semble figée comme une statue sur un socle, immortalisée avec un sac dont l'importance semble très forte pour elle. Elle me raconte la chute ou la fin de sa jeunesse : de sa liberté, des robes légères et des pieds nus, de son tissu social ». Il semble donc aussi être confronté à un alter ego qui lui parle de « liberté » et de fin de vie, ce qui renvoie également à un éventuel dialogue avec son Surmoi.

5. « Produire l'œuvre au dehors »

Cette étape correspond à la réception du travail d'écriture.

A travers le dispositif que nous avons mis en place pour rendre compte de la réception de l'œuvre, nous avons la possibilité d'explorer une double réception dans la mesure où le travail d'écriture a été lu à chaque participant pendant l'entretien. Ainsi, le participant porte une double casquette, tantôt de « regardeur », tantôt de créateur. La dépersonnalisation retrouvée lors du saisissement créateur se retrouve également au moment de la réception du texte, qui a parfois provoqué un effet de surprise. Trois participants nous ont mentionné avoir oublié certaines parties de leur texte : « euh bah en fait, je me souvenais même pas de tout ce que j'avais écrit ! Rires (D,P23). « Je ne me souvenais pas de tout. Silence » (B,P27), « Euh (grattement gorge) j'avais oublié certaines euh certains passages en fait par rapport à la, à la, (grattement de gorge) la femme parfaite qui est euh euh je crois en haut à droite de la femme en jaune » (A,P32). Tout se passe comme si les participants découvraient une partie de leur travail, devenant alors spectateurs avant de pouvoir en intégrer les éléments qui ont été

mis de côté. Ces oublis reflètent le « lâcher-prise » nécessaire à tout acte créateur (Roussillon, 2007). Le sentiment d'étrangeté face à leur production a pu être verbalisé par des « ça fait bizarre (...) c'est assez perturbant » (C,P37), affects qui témoignent d'un dérangement quasi-corporel. Nous relèverons également le « ça » qui permet d'éclairer sur l'instance qui est aux commandes et d'appréhender ses oublis sous la forme d'un « un moment psychotique non pathologique » induit par le saisissement créateur qui renvoie à la phase de dépersonnalisation de la première étape.

Recevoir sa propre création, « c'est une expérience du tout-autre qui peut être menaçante (...) permettant au sujet de découvrir ce que son travail est en mesure d'infléchir et de délivrer » (Colignon, 2020, p. 19).

La menace de cette expérience s'est retrouvée chez tous les participants qui étaient « gênés » à l'idée de recevoir leur texte une semaine plus tard et en plus par le biais des expérimentatrices tenant place de témoin de création. Avant la lecture du texte : « alors ça me stresse beaucoup que, de, de, de, d'entendre mon texte mais mais ça peut être une expérience (...) intéressante F,P46) », « non, oui bien sûr ça va me gêner, mais c'est pas grave » (F,P43), « ah, c'est embarrassant » (C,P27). Certains participants n'ont pas verbalisé cette gêne mais elle était lisible sur leur visage au moment des entretiens. Cette appréhension à recevoir son œuvre à travers autrui peut être mise en relation avec les « résistances narcissiques » formulées par Didier Anzieu. Le créateur peut formuler, à propos de son œuvre, et cela dès les premières étapes de création, de fortes résistances en réaction au surinvestissement de leur création (Anzieu, 2012, p.38). Il nous a semblé retrouver ces résistances chez certains participants qui ont eu du mal à se mettre dans le travail d'écriture au départ « le travail d'écriture, c'est... ouais, c'est pas évident sur commande en fait » (F,P50), bah au début j'ai eu un peu de peine à commencer en fait (D,P25), ou qui ont par la suite dévalorisé une partie de leur travail lors de l'entretien : « c'est très mièvre mais c'est eux » (F,P46), On peut également retrouver le couple « idéalisation-persécution » (Anzieu, 2012, p.39) chez le créateur qui souhaite tout de suite accéder à la perfection de son travail. Des participants nous ont témoigné des réactions allant dans ce sens : « je me suis senti euh (silence) un

peu... frustré » (F,P35) ou encore « j'étais (...) un peu troublé de pas avoir trouvé des mots », (B,P71) et finalement, pour justifier le côté répétitif de son travail : « y avait pas les mots en fait c'est un peu ça le truc qui explique peut-être pourquoi je me répète autant dans le texte » (B,P62). Cependant, la majorité des participants n'a pas laissé transparaître ce genre de résistances et nous supposons que le cadre bienveillant de l'expérience a permis de les éviter. Nous retrouvons donc ici la fonction contenante du cadre de l'expérience qui permet au créateur de poursuivre son travail de création. De plus, comme nous l'avons thématiqué dans le cadre théorique, Anzieu parle de la nécessité d'être accompagné d'une présence lors du travail de création, aussi discrète soit-elle. Les expérimentatrices étaient présentes à toutes les étapes de leur travail pour en assurer le soutien et la facilitation.

La fonction structurante de ce travail a pu être mise en mots par un participant qui a été surpris par la clarté dont il avait parlé de ses tourments internes : « ben euh je sais pas, tout d'un coup ça m'apparaît assez clair en fait euh (rires) » (E,P88). Ici, c'est dans l'après-coup que le participant comprend pleinement son travail d'écriture. Il est en mesure d'en saisir les enjeux et la profondeur de sa signification. Est-ce le résultat du travail de symbolisation d'expériences précoces ? Dans la même idée, le participant A nous parle directement de structure : « voilà l'écriture après ça nous oblige en fait à structurer un peu la le tableau » (A, P78). Peut-on lire et comprendre ici que c'est d'une part le tableau qui a été structuré mais aussi et surtout ce que la rencontre a permis de remanier ? Roussillon, lors d'une conférence sur son livre *L'Art Psychanalyste*, évoque que les expériences traumatiques les plus archaïques, celles qui se sont passées avant l'acquisition du langage, se verraient remaniées à travers le processus de création. Ces expériences archaïques sont en quête de sens, de symbolisation tout au long de la vie et chaque crise représente une opportunité de symbolisation (Roussillon, 2023). En ce sens, la création et ces processus sont envisagés sous une forme de crise passagère et nous retrouvons ici l'idée d'Henri Maldiney selon laquelle crise et création sont liées dans leur pouvoir de rompre la quiétude de l'être.

C'est donc à travers des crises à répétition que l'être humain parviendrait à donner sens à des vécus archaïques traumatisants et chacun serait soumis à une contrainte d'intégration qui se confond souvent avec une contrainte de répétition.

Lors de l'entretien, nous avons demandé aux participants de se remémorer l'état dans lequel ils se trouvaient au moment où ils avaient terminé le travail d'écriture. Les réponses ont été assez variables, une participante se rappelle avoir été « un peu anxieuse en fait » (D,P38), un autre rapporte s'être « senti léger » (C,P62), et le participant F se dit « heureuse (...), c'était chouette (...) de renouer alors même si c'était pendant une heure avec le papier et la plume » (F,P70). L'expérience a été vécue différemment par chacun bien que le corpus théorique d'Anzieu nous ait permis de faire ressortir des mouvements communs, issus du processus de création. Il est en effet très intéressant de constater que ces travaux d'écriture aient pris des formes très différentes pour en rencontrer un fond commun.

Le travail de symbolisation a été entrepris de plusieurs manières, par des axes qui ont tous permis de faire avancer le travail de mise en sens. Nous avons choisi de le développer dans les parties qui suivent, sous l'angle du travail du négatif puis sur celui du travail du jeu.

4.6) Le travail du négatif (Green, 2020)

« Anzieu en avait proposé l'hypothèse, à l'origine du processus créateur il y a l'activation d'une expérience subjective antérieure qui n'a pas pu être historiquement mise au présent du Moi » (Roussillon, 2007). A partir de cette hypothèse, que nous avons placée au cœur de nos analyses, nous supposons donc que c'est à partir d'un clivage, d'une expérience qui n'a pas pu aboutir à une symbolisation porteuse de sens que le processus de création s'est mis en place. Le processus de création renvoie à la fois à celui de l'auteur d'Art Brut, mais surtout à celui du « regardeur » qui a créé une entre-œuvre et un travail d'écriture au service de la rencontre de l'œuvre. En réponse à l'hypothèse d'Anzieu, le participant E, à propos du travail d'écriture, dit : « c'était vraiment un, un texte qui n'avait que pour but d'exprimer quelque chose en lien euh avec une expérience que j'avais vécue avant » (E,P137). Nous retrouvons dans cette

intervention une prise de conscience du travail de l'inemployé ou de l'« incréé » comme le nommait Anzieu (1981) qui est intervenu dans le processus de symbolisation : « la principale fonction de l'œuvre est, pour l'auteur, de faire quelque chose non pas de rien mais de l'inemployé » (Anzieu, 2012, p.27). C'est en effet à partir d'un noyau traumatique resté en marge de la symbolisation que le processus créateur prend naissance et se meut dans un mouvement d'inscription, cherchant à lier les « restes à symboliser » (Lempen et Roman, 2016). L'œuvre rencontrée représente le support sur lequel le noyau traumatique va tenter de se déployer à partir de l'entre-œuvre, qui est une tentative d'appropriation de ce matériel. Elle offre ainsi une distance nécessaire à la symbolisation qui permettra au participant de rejouer l'expérience traumatique de façon distanciée et sécurisante.

Le travail du négatif apparaît donc comme un travail psychique qui s'organise autour de « l'absence de l'objet d'investissement » qui « pousse le sujet à la fantasmatisation » (Roman, 2021, p.31). C'est ainsi que le désir de créer intervient pour pallier l'objet perdu. C'est bien en appui sur la forme de l'œuvre choisie puis dans la forme de l'écriture que le fond peut se déployer dans la création. Green parle du troisième sens du négatif comme « l'état d'une chose qui, contrairement aux apparences, continue d'exister même si elle n'est plus perceptible par les sens, non seulement dans le monde extérieur mais aussi dans le monde intérieur » (Green, 2020, p.32). Nous avons tenté de rendre compte de ce travail chez les participants qui semblent avoir été convoqués à plusieurs étapes, du moment de choisir l'œuvre à celles de mises en représentations.

Le choix de l'œuvre représente une étape importante tant il sert de support à l'intégration des éléments inconscients. Les passages que nous avons pu retirer des entretiens sur le choix de l'œuvre ne sont pas très clairs et nous supposons que cela vient confirmer qu'il a pu se faire de manière inconsciente, tant les participants peinent à expliquer comment il s'est produit. Par exemple : « Et puis euh c'est vrai que j'ai choisi celle-là parce que c'était une des œuvres qui m'a, qui m'a... qui m'a interpellé euh... et puis parce que, je sais pas, pour moi c'était peut-être la, la. C'est vrai que c-, c-, c'est vrai que je me suis dit, je pense que, là-dessus, je, je vais pouvoir écrire quelque chose, effectivement » (E,P30). Le participant montre ici deux mouvements, le premier est celui d'une interpellation, puis il y a la décision de travailler sur cette rencontre-là, décision qu'il a prise parce qu'il s'est senti capable d'écrire dessus. On

pourrait aussi lire qu'il s'est senti capable d'effectuer un travail psychique à partir de cette œuvre puisque le fait d'écrire sous-entend un travail de symbolisation. Le participant F a évoqué un mouvement similaire : « oui, je pense qu'à, je pense qu'il y a un moment je l'ai aussi choisie parce que je savais que ce serait celle où j'aurais le plus de facilité à écrire dessus » (F,P15). Nous n'avons pas les raisons évidentes pour lesquelles les participants F et E ont choisi leurs œuvres et cela laisse à penser que ce n'est pas le contenu manifeste qui a permis de prendre la décision mais bien le contenu latent de celles-ci.

Le participant C a hésité entre deux œuvres, il y en avait une qui le touchait de façon « viscérale» (C,P21) et qui lui évoquait tout un univers qu'il semblait déjà connaître mais son choix s'est porté sur une autre œuvre dont il parle en ces termes : « voilà ce qui m'a plu c'était la simplicité en termes de matériaux et de d'outils parce que c'est y a pas des milliers de palettes de couleurs y a pas de techniques de peinture c'était assez simple enfin du dessin assez simple et le fait que ce soit simple comme ça moi ça m'a plu» (C,P15). Encore ici, ce n'est pas du contenu manifeste de l'œuvre qu'il parle mais de la « simplicité » de celle-ci, de son côté invisible peut-être.

C'est aussi à partir de l'absence que le participant D semble avoir choisi l'œuvre : « l'absence de bâtiment, de personnage, d'objets, permet de projeter cette œuvre dans n'importe quelle époque » (D, Extrait de texte). L'absence vient de la figurativité de l'œuvre qu'il a choisie et se retrouve dans la perte évoquée dans son texte : « je sais que ce temps n'existe désormais que dans mes souvenirs » puis quelques lignes plus tard, la perte se prononce, tant le souvenir semble insuffisant à la combler : « je recherche le temps perdu tout en sachant que rien ne peut y ressembler » (extrait de texte, participant D). Ce que le participant évoque à ce moment-là renvoie au quatrième sens du négatif de Green « l'ayant été n'étant plus » (Green, 2020, p.33). Il est aussi intéressant de relever que ce participant nous a communiqué qu'il avait mis du temps à commencer à écrire car il était dérangé par la consigne d'écriture que nous avions proposée : « bah au début j'ai eu un peu de peine à commencer en fait parce que vu que dans la consigne il y avait un truc par rapport à un personnage » (D,P25). Cela confirme qu'il a eu besoin de rencontrer l'œuvre et de produire sa propre création à partir d'une absence de consigne pour y déployer librement sa part d'inemployé. Ce même participant, lors de l'entretien, formalise son choix en disant : « je crois que j'aimais bien en

fait ce ce vide (...) ça laisse un peu enfin ça m'a permis de de ressentir des trucs et de d'avoir l'espace » (D,P6). Nous retrouvons dans cette citation la notion d'espace que nous envisageons comme l'espace intermédiaire, besoin fondamental du processus de mise en sens convoqué par la rencontre avec l'œuvre que nous avons déjà abordé et celui du vide qui lui a permis de créer. Un autre participant évoque également le choix de l'œuvre comme ceci : « et ce que j'ai vu derrière c'était surtout les symboles avec le soleil » (C,P9). Ici, c'est le terme « derrière » que nous relevons qui renvoie au négatif de l'œuvre, au contenu latent, à ce qui n'est pas présenté de manière positive, manifeste ou visible. Le participant A a évoqué un travail psychique entrepris à partir d'un support qui offre la possibilité de créer : « on se retrouve face à quelque chose où on peut créer notre propre histoire face, face à un tableau, face à une sculpture, sans avoir toutes les clés en main » (A,P6). « Sans avoir toutes les clés en main » se réfère à la part de vide, de négatif qui ouvre les portes de la création car elle pousse le sujet à trouver ou à retrouver les clés manquantes.

Le travail psychique de transformation, depuis sa matière d'« informe pulsionnel» jusqu'à des représentations-choses et des représentations-mots par le travail de la re-présentance (Chervet, 2013) pourrait être envisagé sous le prisme du négatif. L'informe pouvant être entendu comme « ce qui n'est plus présent à l'esprit et qui existe à l'état de virtualité » (Green, 2020, p.32). Le terme d'informe, employé par un participant comme nous l'avons déjà abordé, renvoie à un rêve qu'une patiente de Winnicott lui avait rapporté. Il s'agit du passage que Winnicott nomme « l'aire de l'informe » (Winnicott, 1971, p.77), qui se réfère au matériel avant d'être et plus largement à l'espace dédié à l'analyse. Winnicott explique que sa patiente pourra matérialiser quelque chose de cet informe si et seulement si l'espace de l'analyse lui apporte la sécurité suffisante. En d'autres termes, si l'environnement s'avère être propice à la symbolisation. Nous retrouvons ici une analogie directe avec le dispositif de la rencontre et la tentative de « matérialiser une espèce de, de de quelque chose d'informe » (E,P133). Le participant E évoque une certaine difficulté de matérialisation, de symbolisation mais cette difficulté semble avoir été dépassée, dans le dialogue entrepris avec l'entre-œuvre, à savoir la création de son aire intermédiaire singulière.

L'absence, à comprendre comme complément de la présence (Green, 2020), évoquée par les participants vient se mettre en écho à celle qui est inhérente aux auteurs d'Art Brut qui créent à partir d'une indifférence aux règles de l'art, d'une absence de connaissances artistiques. C'est dans l'isolement, dans l'absence de l'autre que l'auteur d'Art Brut créé, soit en repli chez lui, soit emprisonné ou interné. Peiry évoque les trois S pour caractériser la marginalité des auteurs : « le secret, le silence et la solitude » (Peiry, 2016, p.30). C'est donc dans l'absence de bruits, de présence et de public que l'auteur d'Art Brut créé.

Masson, qui a beaucoup travaillé sur certains auteurs d'Art Brut, envisage la création à partir d'une confrontation à une « fissure, cette fissure du moi qui renvoie à un manque insaisissable creusé par l'angoisse » (Masson, 2009). Pour le créateur, comme pour le « regardeur », la part de négatif dont nous parlons ici renvoie à ce qui agit l'œuvre d'art (Gagnebin, 2011) et à ce qu'elle fait agir chez l'autre.

L'œuvre agit en déclenchant un travail de symbolisation entrepris par les participants pour rendre compte de leur rencontre par le mouvement d'un « manque à symboliser » (Roussillon, 2018). Ce manque transmet « en négatif » ce qui cherche à se lier, à s'intégrer. Il s'agit bien d'une tentative d'intégrer ce qui n'a pas pu être symbolisé jusqu'ici. Il ne s'agit plus, dans l'épreuve de réalité, de trouver un objet correspondant au représenté, mais de « retrouver » l'objet perdu (Bruno, 2022). C'est dans la projection de cet objet dans l'œuvre, par le biais de l'entre-œuvre et dans la projection de celui-ci sur le papier lors du travail d'écriture qu'il peut être en partie retrouvé et introjecté sous une forme symbolisée et porteuse de sens.

Dans la toute première page de la traduction de *Jeu et réalité* des Éditions Gallimard, Pontalis, qui en a écrit la préface, a choisi d'insérer une citation de Michel Leiris : « Cette capacité peu commune... de muer en terrain de jeu le pire désert » (Winnicott, 1971, p. 7). Cette citation nous permet de faire le lien entre le travail du négatif que nous venons d'aborder et celui du jeu, qui a été utilisé par les participants.

4.7) Le travail du jeu: lieu du semblant, du « comme si » (Roman, 2001)

Comme nous l'avons déjà mentionné, la matière psychique n'étant pas saisissable dans sa forme initiale, doit nécessairement être matérialisée dans un objet pour être (ré)-appropriée. Ainsi, elle doit être reprise et transformée pour être éprouvée subjectivement.

Dans ce processus, nous retrouvons beaucoup de similitudes avec le « trouvé-crée » de Winnicott qui représente une des premières formes de jeu ou de symbolisation expérimentée par le nourrisson. En effet, l'objet reçoit la décharge pulsionnelle de la matière psychique première sous forme d'hallucination de manière à ce que l'objet trouvé soit confondu avec une propre création. Cette hallucination nécessite, cependant, que l'objet dans lequel l'hallucination a lieu, soit sensiblement analogue à l'objet halluciné pour qu'il y ait symbolisation de l'expérience et intégration subjective de la rencontre. Il faut donc que l'écart ne soit pas trop grand pour que l'hallucination fonctionne et c'est ici que l'entre-œuvre intervient pour réduire cet écart pourtant nécessaire à l'établissement d'un jeu pulsionnel et du maintien de la fonction « comme si » (Roman, 2001). Nous supposons donc que l'œuvre choisie par les participants ait rempli une fonction de « trouvé-crée », dans la mesure où elle s'est prêtée le temps de l'exercice à recevoir les décharges pulsionnelles qui ont mené vers une symbolisation et une appropriation subjective de celle-ci.

Ces étapes se sont réalisées sous la forme d'un jeu, qui est à comprendre ici dans le sens d'un travail de la métaphore. La métaphore « désigne une chose par une autre qui lui ressemble ou partage avec elle une qualité essentielle » (Larousse en ligne, s.d.). C'est ce même mouvement qui est envisagé par le jeu, à savoir reproduire ou produire une scène qui lui ressemble et qui partage avec elle des caractéristiques essentielles.

Fedida désigne le jeu comme « la métaphore corporelle de l'écriture » (Fedida, 2005, p.165). Si l'écriture permet de matérialiser une pensée, comme nous l'avons déjà évoqué, le jeu permet de la vivre, de l'incorporer et même de la laisser advenir car le jeu est un espace de transformation « où tout est libre d'advenir » (Fedida, 2005, p.165). Beaucoup d'auteurs d'Art Brut semblent utiliser le travail du jeu dans leurs œuvres (Roman, 2021), à l'instar des enfants qui utilisent le jeu comme une opportunité de rejouer les scènes, les rôles en y intégrant la nécessaire distanciation que nécessite ce processus (Winnicott, 1971). Le jeu permet de

répéter des expériences qui n'ont pu être symbolisées, non pas dans une répétition compulsive destructrice mais dans une répétition guidée par le principe de plaisir.

Le participant B a eu la particularité de choisir plusieurs œuvres du même artiste pour réaliser l'expérience. Celui-ci a choisi les œuvres de Paul Amar, qui est un artiste qui réalise des œuvres en trois dimensions à partir de coquillages ramassés par ses soins. L'artiste peint, découpe et colle les coquillages afin de les intégrer dans ses œuvres qui sont très colorées. Dans la Collection de l'Art Brut, les œuvres de Paul Amar se trouvent au dernier étage, dans une sorte d'alcôve et « en rentrant dans ce truc de galetas on a l'impression de rentrer un peu dans le dans le grenier d'un enfant qui a voulu reconstituer la nature » (B,P15). La rencontre se fait donc directement dans un espace qui ramène à l'enfance. Le participant continue la description de cet espace : « en fait on a l'impression de rentrer dans la salle de jeux de quelqu'un qui a voulu reconstituer des trucs en fait et ouais c'est ça donne un peu cette sensation-là ouais » (B,P16). Dans les deux phrases, il y a le mot « reconstituer » qui est employé et celui-ci a été relevé six fois au cours de l'entretien, la semaine suivant la rencontre. Dans la reconstitution, il y a le mouvement de destruction puis de création qui est à entendre car l'artiste casse parfois les coquillages pour en obtenir de nouvelles formes. Le jeu de l'auteur d'Art Brut est axé sur la transformation de la matière initiale qu'il utilise.

Lors du travail d'écriture, ce participant s'est voué à un travail rédactionnel qui est resté très proche de l'œuvre et essentiellement descriptif. Nous sentons tout au long de l'entretien et dans son texte également la confusion entre le semblant, le faire comme si et le réel, comme s'il ne parvenait pas à saisir pleinement le mouvement ludique en arrière-plan. « En effet, il représente des scènes naturelles avec des objets naturels (coquillages, fleurs) mais ceux-ci sont peints avec des couleurs très vives et tout semble être complètement en plastique. On a donc une œuvre très naturelle et très sophistiquée à la fois » (Extrait de texte, participant B). Ici, nous relevons les termes « représente », « semble » et « plastique » qui renvoient à la fonction de « faire comme si » que le jeu offre. Il semblerait que la dialectique naturel/sophistiqué constitue le cœur de sa rencontre et de son intrigue avec l'œuvre. Plus tard, dans le texte, il dira de cette confusion : « c'est justement ce qui est amusant avec cette œuvre

». Lors de l'entretien, il utilisera à cinq reprises le terme « enfant », il parlera de « jouets » et d'« espèces » d'objets plusieurs fois également.

Le participant a donc rencontré le terrain de jeu de l'artiste qui s'amuse du « monde réel » au sein de ses œuvres qui représentent son monde imaginaire. Masson, en parlant des images, relève qu'elles sont composées d' « un temps visuel dans un lieu du semblant » (Masson, 2009). Les œuvres de Paul Amar sont « un lieu du semblant » et le participant semble troublé par la simulation et le factice qui s'oppose à la réalité que veut reproduire l'œuvre qui se présente à lui.

Le participant B donne l'impression de découvrir un nouveau terrain de jeu dont il tente de comprendre les règles, il les remet en question et veut à tout prix en comprendre le fonctionnement. En d'autres termes, il cherche à s'approprier ce qui est mobilisé dans l'espace de rencontre avec l'œuvre, à savoir l'entre-œuvre. Ce qui semble déranger le participant B est aussi la question de l'animisme. Si Paul Amar s'amuse à donner vie de la même manière aux animaux, aux objets et aux personnes dans ses œuvres, cela a provoqué « un sentiment d'étrangeté » chez le participant qui n'avait pas dépassé celui-ci la semaine suivant la rencontre de l'œuvre, au moment de l'entretien. Peut-être est-ce parce que le participant n'a pas réussi à jouer lui-même de cette rencontre et à en symboliser les éléments en place du Moi ?

Ainsi, le « trouvé-crée » s'est peut-être arrêté à l'étape du « trouvé ». L'objet n'a pas réussi à être créé, « c'est-à-dire représenté et signifié au-dedans de soi » ? (Joulain, 2012). Cette étape d'intégration fait référence à la créativité au sens winnicottien.

La créativité peut être entendue comme la capacité de créer, d'explorer, de jouer avec différentes représentations, avec des mots, avec des scènes, avec des objets, faire des erreurs et recommencer pour trouver une issue qui fait sens pour chacun. C'est aussi la créativité que le jeu et l'espace psychothérapeutique ont en commun et car ces espaces permettent l'interprétation et la réinterprétation qui va lier ce qui n'était pas lié ou ce qui était mal lié jusqu'ici.

Elle est ce qui permet à tout un chacun de jouer tout au long de sa vie afin de maintenir un écart acceptable et non pathologique entre la réalité interne et la réalité externe et de parvenir

à la découverte de soi dans toute sa potentialité (Winnicott, 1971). La potentialité étant tout ce qui peut advenir dans le jeu, tout comme dans la cure, ou l'objet peut se rejouer (Fedida, 2005).

D'ailleurs, l'expérience que nous avons proposée aux participants, celle de participer activement par l'écriture à la rencontre avec une œuvre d'art afin d'en analyser les processus ne relève-t-elle pas de la créativité de chacun, d'une forme de jeu, de « playing » (Winnicott, 1971) ?

Elle invite chacun à tenter de résoudre une énigme, à tenter de comprendre le message de l'artiste et de comprendre quelque chose de soi-même. C'est bien la créativité de chacun qui est appelée à employer l'inemployé et à donner matière à ce qui était informe.

Cette capacité à jouer activement s'est également retrouvée à travers deux thèmes que les participants ont abordé dans les entretiens qui sont les règles et la transformation. Tout au long des discussions, la thématique des règles est largement discutée et remise en question, il y a une réelle volonté de la part de certains participants d'en saisir l'essence, les règles du jeu présenté, puis de façon plus générale pourrait-on dire les règles de la vie. La liberté est souvent évoquée par le participant A qui la met en opposition avec « la corvée de devoirs » (A,P52) , « avec les choses qui doivent être réglées » (A,P55). C'est la position du Moi dans sa relation avec le Ça et le Surmoi qui pourrait se voir rejouée ici et qui demanderait à être repensée pour libérer sa créativité. Le participant E, en écho, se demande « ce que j'ai le droit de faire ou pas de faire ce que je m'accorde de faire ou pas ce que j'ose ou pas enfin voilà » (E,P96).

L'Art Brut semble être considéré comme un « terrain de jeu » (F,P74) par les participants puisqu'il répond à ses propres règles « qui ne correspondent pas à des règles forcément établies » (B,P61) et c'est par ce biais que des règles plus fondamentales peuvent être reconsidérées, à savoir la place de chacun dans une société qui est régie par une série de règles.

Dans nos analyses, il y a la thématique de la transformation qui est ressortie et qui traite d'une dimension du jeu. C'est le travail de la matière, de la manipulation qui est désigné par les participants. Par exemple, dans l'entretien B, le participant est intrigué par le travail de

l'artiste qui consiste à « mettre des dorures, mettre des motifs » (B,P45). Le participant E, de manière métaphorique, s'intéresse lui à la « composition » (E,129) des « différentes couches » (E,P129).

Il y a dans ces extraits l'idée de manipuler quelque chose de matériel en vue de le transformer, un peu à la manière d'une pâte à modeler. C'est ce que les enfants font dans les premières années de leur vie car il permet une modélisation des objets et des représentations qu'ils en ont par le biais du langage sensori-moteur. C'est ainsi qu'à travers le jeu, nous pouvons aborder la thématique de la sensorialité. Tout au long de l'analyse des entretiens, nous avons retrouvé beaucoup de verbatims qui se rapportent à la sensorialité, présentés dans les sous-thème « On voit » et « Quelque chose de viscéral ». Les participants ont évoqué à plusieurs reprises avoir été attirés par l'œuvre, par une couleur, majoritairement, c'est la vision qui a été le sens le plus abordé, comme nous l'avons décrit dans la partie des thèmes.

Cependant, à travers la matérialité, c'est le toucher qui est également largement évoqué par les participants. La communication peau à peau est la première forme de communication que le nouveau-né apprend (Anzieu, 2012). C'est sur cette base de communication que le fantasme de peau commune entre la mère et le nourrisson émerge et que le moi peut se constituer, en premier lieu comme « Moi-Peau » (Anzieu, 1995).

Parmi les huit fonctions du « Moi-Peau », la fonction de « pare-excitation » est ici utilisée dans la rencontre avec la matérialité pour réguler la quantité de stimulations sensorielles que les participants reçoivent de l'œuvre. Ensuite, la « fonction d'individuation » est celle qui permet au « regardeur » de différencier ce qui vient de l'œuvre et ce qui lui appartient. C'est une fonction essentielle dans la constitution d'une identité continue qui offrira la possibilité au participant d'apporter des éléments introjectés de l'œuvre et de projeter des éléments internes dans l'entre-œuvre. Enfin, la « fonction d'intersensorialité » permet d'unifier et d'intégrer les informations qui proviennent des différents sens et de percevoir l'œuvre comme un objet porteur de sens (Anzieu, 1981).

A travers le concept du Moi-Peau, le toucher prend ainsi une place organisatrice dans la psyché puisqu'il est le premier mode de communication et d'individuation. La peau permet à l'enfant d'édifier ses frontières et de construire ses enveloppes psychiques. C'est donc à partir

de cette fonction que le « regardeur » peut se laisser inviter à la rencontre de l'œuvre car il se sent contenu dans une enveloppe corporelle et psychique.

Le mode de communication écho-tactile doit petit à petit être renoncé comme communication principale en raison de la menace incestueuse et des codes sociaux auxquels nous sommes soumis. Cependant, ce mode de communication resurgit dans le travail créateur (Anzieu, 2012) et cela se reflète dans les entretiens, ou nous retrouvons des phrases qui évoquent explicitement la peau : « gratté que la surface » (F,P54), « découvre par couches » (F,P39), « des enveloppes » (EP45), « je le ressentais assez fortement » (D,P18), « ça me met dans un cocon » (D,P50), « comme une statue, figée dans le marbre » (A, P20).

A travers ces verbatims, c'est la question de l'enveloppe qui est sous-jacente et qui, une fois de plus, ramène à la thématique des limites que nous avons déjà abordée.

Aussi, les participants semblent avoir été « touchés » de façon intime par les œuvres. L'intimité renvoie à la fois à la dimension corporelle et psychique. L'intimité corporelle est propre à chacun et son étendue se construit selon une organisation singulière mais l'espace intime, de façon générale, est un espace secret partagé avec très peu de personnes. Le spectateur qui est face à une œuvre d'Art Brut est en contact avec une part d'intimité de l'auteur qui n'a pour la plus grande partie du temps pas souhaité être exposé. C'est dans le « secret » (Peiry, 2016) qu'il a créé, ramenant ainsi le « regardeur » à une position de voyeuriste et ce d'autant plus que c'est souvent autre chose que ce qui se présente à lui, « dans cet entre-lignes » (Masson, 2000) que le spectateur regarde.

Le « regardeur », franchissant les portes de l'intime, se voit en miroir par la suite regardé dans sa propre intimité, au-delà de ce qu'il connaissait. Les sous-thèmes « je me suis vu » et « quelque chose de viscéral » en offrent une multitude d'exemples qui relatent des dimensions corporelles et psychiques de l'intimité grâce à la fonction réflexive de l'œuvre que nous avons déjà abordée.

Si le travail du jeu a permis d'enrichir le travail de symbolisation, les participants ont également rencontré des univers moins ludiques à travers l'œuvre et l'entre-œuvre.

4.8) A la rencontre du principe de réalité, du « cycle de la vie » (A,P107)

« Le tableau est transcription d'un temps qui passe dans un hors temps de la chronique. Son image est dyschronique, elle est une image altérée du temps qui passe et qu'elle brise, éclate » (Masson, 2009). Masson fait part dans cette citation de la dimension temporelle et intemporelle de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art représente en un objet une multitude d'éléments que l'artiste a condensés de manière consciente et inconsciente. Elle est en elle-même multi-temporelle.

Nous supposons que sa rencontre l'est également dans la mesure où elle se passe au présent, devant l'œuvre, mais vient réveiller des parties archaïques de chacun pour parfois ouvrir de nouveaux cheminements dans le futur. Aussi, la rencontre, tout comme la création se révèlent à l'artiste et à celui qui la regarde dans l'après-coup. C'est dans l'après-coup de la rencontre, une fois l'entre-œuvre tissée, que le « regardeur » peut en intégrer les éléments.

La thématique de la temporalité abordée dans les œuvres d'art est souvent « marquée par l'énigme de la mort et c'est bien ce « mystère » comme dit Lévinas qui est au travail d'œuvre » (Masson, 2009).

Nous avons en effet retrouvé beaucoup de références au temps qui passe, qui s'écoule et plus directement à la mort dans les entretiens et les textes des participants.

Le sous-thème « Choses qui se répètent », dans son énoncé, est imprégné de la compulsion de répétition introduite par Freud en 1920, dans *Au-delà du principe de plaisir*, ouvrage qui introduit et réorganise les pulsions de vie et de mort au sein de la métapsychologie. La compulsion de répétition est une source de déplaisir car elle réactualise des « motions pulsionnelles » refoulées (Freud, 1920/2010). Ainsi, les tentatives de symbolisation des participants, avec le support de l'œuvre, répondent à une compulsion d'intégration (ou de répétition) qui semble trouver son explication dans ce que Freud nomme les névroses de transfert (Freud, 1920/2010). Le patient, lors de son analyse, « répète les contenus refoulés qui avaient été jusque-là écartés » (Freud, 1920/2010). Il est en effet nécessaire de répéter les expériences sous des formes différentes pour les intégrer car le rappel mnésique n'est pas possible en l'état.

De façon analogue, comme nous l'avons déjà largement thématiqué, les participants utilisent le dispositif de notre recherche pour répéter et intégrer des expériences passées. Il y a dans ce processus de transformation l'essence même de la pulsion de mort qui pousse le sujet à la répétition en se mobilisant contre la charge énergétique reçue afin de retrouver un état antérieur de stabilité. Il existerait donc, en chacun des participants, des forces pulsionnelles opposées qui ont pu se reconnaître à travers celles des auteurs qui les ont exprimées dans leurs œuvres. Aussi bien dans les travaux d'écriture que dans les entretiens, nous retrouvons beaucoup de thématiques ramenant à la vie et à la mort, et les participants les opposent sans cesse.

Pourtant, aucune des œuvres choisies ne semblait traiter de manière visible de ce thème, sauf une peut-être. Le participant F a choisi une œuvre qui lui faisait penser à un « mandala » (F,P28) qui est élaboré avec une multitude de « petits points » (F,P24). La technique utilisée par l'artiste et le mouvement circulaire qui sont à l'œuvre renvoient tous deux à la symbolique répétitive associée à la pulsion de mort.

Le participant A, lors de son entretien, nous a confié que sa mère était en soins palliatifs et qu'il avait relié l'histoire du tableau choisi avec ce qu'il était en train de vivre : « je le relie à ma maman » (A,P81). C'est en effet très émouvant de lire son texte qui semble suivre les étapes de vie d'une femme qui est tantôt « une statue, figée dans un socle » (A,P20), socle qu'elle associe plus loin à « un cercueil » (A,P58) et, tantôt associée à un « un oiseau solaire » (A,P53) qui va s'envoler. L'oiseau renvoie à la symbolique mythologique de l'homme qui peut s'élever et atteindre les cieux. Le fait que l'oiseau soit solaire lui redonne de la vie, de la joie et de l'espoir. Son travail d'écriture repose sur l'histoire d'une femme qui lui raconte sa « chute » et son « effondrement » et à la fin de son texte elle mentionne : « puis la mort qui revient en haut à gauche comme pour finaliser un cycle ». Nous ne pouvons pas nous empêcher d'y voir un travail d'acceptation de la mort d'un être proche, qui à la fois est en cours et à venir. La rencontre avec l'œuvre de ce participant est particulièrement teintée du thème de la mort en raison de ce qu'elle vit mais nous l'avons retrouvé chez d'autres participants. Le participant C a fait mention plusieurs fois « d'environnement apocalyptique » (B,P24) . Si la mort n'est pas directement traitée, c'est celle de la « fin du monde » (B,P3) qui

l'est. Il rencontre une œuvre qui réveille en lui quelque chose de : « viscéral, désespérant et ça m'a attiré moi j'ai trouvé ça assez beau » (C,P24), il y a ici un attrait pour cette « vision infernale » du monde. Aussi, il parle à plusieurs reprises du « Néant », terme pouvant être associé à l'inorganique et à l'« Inconnu » que représente la mort (C,P38). Chez ce participant, cet attrait pour la « vision infernale » peut être lu comme une force pulsionnelle qui cherche à l'aspirer. Dans la même dynamique, le participant E dit : « j'aurais aimé aller (silence) de manière plus franche dans le côté un peu euh... je ne sais pas, ode à la nature (...) mais c'était pas possible d'y rester tout le temps non plus parce que justement, j'étais un peu happé par, aussi, ben tout le côté un peu plus sombre euh... donc je ne pouvais pas y rester non plus, donc euh je pense que c'est ça qui faisait un petit peu euh, euh... aller et venir » (E,P121). A travers le terme « happé », la pulsion de mort se caractérise ici aussi par sa force de retour, son besoin de ramener à un « éternel retour du même » (Freud, 1920/2010).

D'une façon générale, la mort est évoquée par les participants dans son opposition à la vie. En effet, dans ces entretiens, tout se passe comme si le principe de constance était à l'œuvre en ramenant la pulsion de vie à côté de la pulsion de mort, dans une tentative d'articulation. Le participant A oppose le « jaune » et le « noir », qu'il ramène dès le début de sa rencontre à la vie et à la mort, il oppose également les matières qui sont tantôt « figées », tantôt « fluides » et plus largement il oppose le terme de « croissance » à celui d'« effondrement » dans son texte. Lors de l'entretien, il dira que « c'est un tableau qui est très euh en fait euh binaire » (A,P52). L'idée que deux forces opposées se rencontrent et tentent de se lier est très présente, chez le participant B également, qui est troublé par l'« espèce de contradiction qui revient tout le temps » (B,P22) dans les œuvres choisies.

Le participant D parle des couleurs de l'œuvre à travers lesquelles il y voit l'effet du temps : « ouais un peu pastel et un peu comme si ça, enfin elles avaient déjà pu être un peu ternies par le temps » (D,P14).

C'est la question de notre propre finitude qui semble apparaître en arrière-plan, comme si les participants, en étant confrontés à la matière quasi intemporelle de l'œuvre, s'interrogeaient

sur leur propre mortalité. « Ainsi, l'art serait ce qui tout à la fois réveille et dévoile le pire » (Lapeyre, 2009) et qu'y a-t-il de pire que penser sa propre mort ?

Il est impossible de penser à sa propre mort puisqu'elle « coïncide avec la fin de toute perception, elle n'est pas un objet dont l'intentionnalité subjective puisse se saisir » (De Masi, 2010, p.18). Cependant, ce n'est pas parce que la mort ne peut être pensée qu'elle ne suscite pas d'angoisses et de questionnements. Au contraire, le fait de ne pas pouvoir se représenter quelque chose génère justement une angoisse diffuse qui ne peut être contenue. « La mortalité inéluctable (...) a pour effet de faire ressurgir les angoisses d'anéantissement que chacun de nous porte aux tréfonds de soi » (De Masi, 2010, p.104).

Dans l'entretien A, il y justement la question des limites que la Mort nous impose, face à laquelle nous sommes impuissants : « c'est quelque chose qui n'est pas qui n'est pas tout à fait euh linéaire, qui qui coule un peu sur nous parce qu'on n'arrive jamais vraiment à à stopper cet écoulement en fait on... on aimerait mais... on n'y arrive pas » (A,P38). L'idée de l'écoulement fait penser à une dissolution de la matière qui nous rappelle l'angoisse d'anéantissement évoquée par De Masi (2010).

Le participant E, dans son entretien évoque précisément que c'est la rencontre avec les oeuvres et l'univers de l'Art Brut qui l'a confronté avec la thématique de la mort : « c'est quand même très présent je trouve la folie, la mort euh, la la la, dans l'art-, dans la Collection de l'Art Brut » (E,P94). Nous pouvons en effet nous poser la question si une autre forme d'art aurait provoqué les mêmes mouvements. Il est vrai que la solitude est inhérente aux auteurs d'Art Brut et, peut-être s'est-elle communiquée à travers la rencontre ? Ou pourrait-on imaginer que la fonction contenante de l'expérience et de l'entre-œuvre ait permis à certains participants de tenter de symboliser l'impensable (Roman, 2021) ?

Le participant F en donne un exemple lorsqu'elle se projette dans sa fin de vie sous la forme de l'humour : « Et puis je me suis dit que si je devais finir vieille, impotente dans une maison de retraite toute seule, ben je pourrais toujours demander des euh néocolors et puis finir peut-être exposée dans un... un musée à Londres ou à New York euh, rigolez pas, c'est vrai, j'y ai pensé (rires) » (B,P77). Il y a dans sa formulation une tentative de ramener de la vie dans une projection morbide.

Serait-ce la confrontation avec le principe de réalité qui amène les participants à envisager le cycle de la vie en regardant l'œuvre ? L'art est en effet une réconciliation du principe de réalité avec le principe de plaisir (Lapeyre, 2009). Si d'habitude, une fois que le principe de réalité intervient, il prend le dessus sur le principe de plaisir, une autre issue se profile dans la création. En effet, c'est bien la jointure des deux principes qui permet à la création d'être un lieu où reste possible « la toute-puissance des idées » (Freud, 1913/2015). L'artiste met en forme ses fantasmes à travers l'œuvre et les transforme lui-même en se frayant une voie de retour du fantasme à la réalité. C'est ainsi peut-être à nouveau par communication d'Inconscient à Inconscient que le « regardeur » peut cheminer vers le principe de réalité. D'un point de vue économique, le principe de réalité correspond à une transformation de l'énergie libre en énergie liée, ce qui nous renvoie à tout le travail de symbolisation que les participants ont entrepris. Dans le passage d'une symbolisation primaire à une symbolisation secondaire, il y a la marque d'une temporalité et de la rencontre avec les limites qu'elle implique, à savoir notamment la satisfaction différée (Roussillon, 2023).

En contrepoint à la pulsion de mort, il y a une présence indiscutable de la pulsion de vie dans le mouvement de liaison et de création entrepris par les participants. Si la vie n'est pas toujours évoquée telle quelle, c'est le thème de l'immortalité qui est abordé chez le participant F, par exemple. L'artiste qu'il a choisie, Chiyuki, est persuadée d'avoir vécu sept milliards de vie et cela a « fasciné » (F,P4) le participant. L'immortalité peut être également associée aux œuvres de Paul Amar, choisies par le participant B, qui donne vie à des objets qu'il fige dans ses créations en déniait peut-être le caractère mortel des espèces. Ce thème est également développé par le participant A, à travers l'« oiseau solaire » (A,P45) qui s'envole dans les cieux. Le concept d'Immortalité est essentiel dans la construction identitaire, dans la mesure où « un Soi subjectif n'est pas concevable sans l'idée d'un développement temporel infini » (De Masi, 2010, p. 21).

La vision dualiste de l'appareil psychique (Freud, 1920/2010) se retrouve ainsi pleinement dans la rencontre des œuvres d'Art Brut, elles-mêmes déjà imprégnées par les pulsions originaires de leur créateur qui vont à la rencontre de celles du « regardeur ».

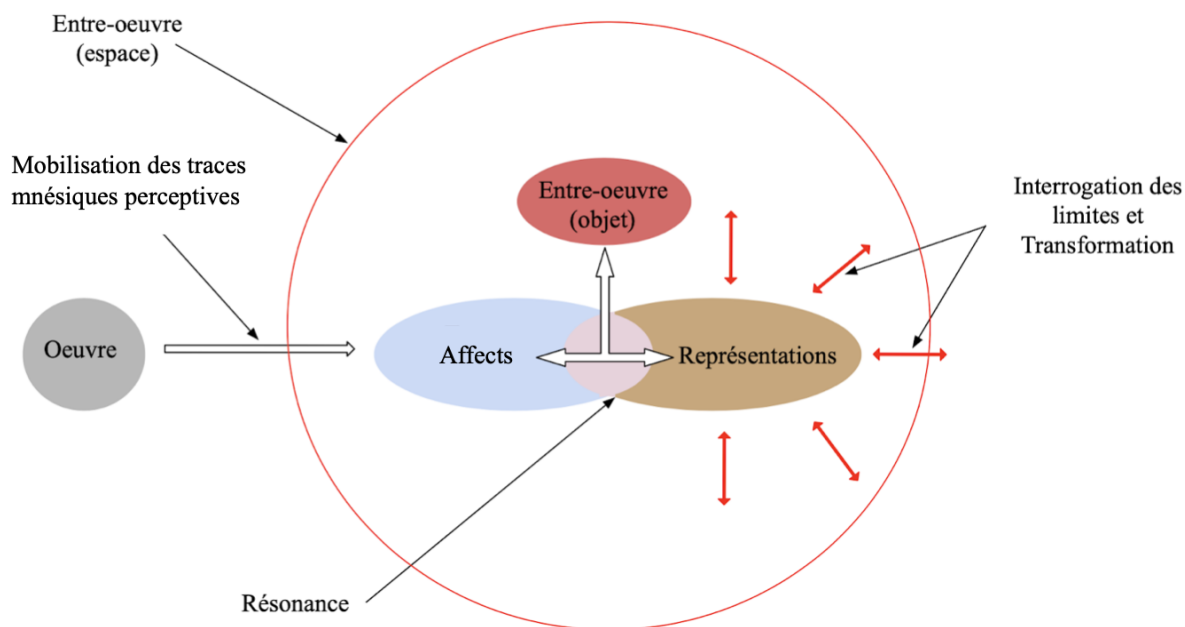
Étant donné que la rencontre avec l'œuvre s'est faite à partir de la sensorialité mobilisée chez chacun des participants (Roman, 2021), le corps, dans sa matérialité, s'est retrouvé autant engagé que l'appareil psychique dans l'expérience vécue. Le corps est une réalité matérielle qui s'inscrit dans le temps alors que l'appareil psychique, et précisément l'Inconscient, se vit comme immortel, ne pouvant concevoir la mort. Il y a au cœur de ces énoncés un paradoxe qui, selon De Masi, « se trouve aux sources de l'angoisse et des crises existentielles que nous traversons » (De Masi, 2010, p.22).

La création, en réponse à ce conflit inéluctable, semble être une tentative d'articuler la matière à l'esprit dans un processus unificateur de l'être, ce qui explique pourquoi elle est un besoin fondamental logé en chacun de nous.

5. Processus de réception de l'œuvre

Les éléments développés dans la discussion ci-dessus permettent de proposer une modélisation du processus de réception de l'œuvre. Ce processus, au cœur duquel se trouve l'entre-œuvre, nous semble se dérouler par étapes : la rencontre avec l'œuvre est initiée à travers un saisissement perceptif qui, « au prix de l'engagement du témoin de l'œuvre » (Roman, 2021), ouvre sur l'espace transitionnel de l'entre-œuvre. Dans cet espace, un emboîtement de dialogues s'instaure entre l'œuvre, l'entre-œuvre-objet, les traces perceptives non symbolisées, les instances de symbolisation et les représentations du regardeur. Ce dialogue comporte une interrogation des limites et ouvre sur une renégociation de ces dernières, modifiant la réalité du regardeur et lui ouvrant un champ de nouvelles possibilités.

Le schéma ci-dessous présente une articulation des étapes du processus de réception de l'œuvre, que notre étude a permis de mettre en évidence :



5.1) Rencontre, saisissement perceptif et ouverture de l'entre-œuvre

La première étape du processus de réception de l'œuvre est celle de la rencontre du « regardeur » avec cette dernière. Lors de cette rencontre, les participants sont tout d'abord interpellés par les caractéristiques extérieures, matérielles de l'œuvre. Ces éléments font « accroche » s'ils possèdent des éléments capables de mobiliser des « traces mnésiques perceptives » (Freud, 1896) chez le « regardeur », afin qu'un contact puisse avoir lieu avec le monde interne de ce dernier. La capacité de faire accroche des éléments de l'œuvre est d'autant plus grande que l'œuvre est « ouverte » au sens d'Eco (1965). Le caractère « inachevé » (Ciavaldini, 2005) des traces d'affect laissées par l'auteur les transforme ainsi en autant d'interpellations lancées au « regardeur », venant activer et mettre en éveil un certain nombre de ses propres contenus psychiques, en particulier les traces mnésiques perceptives, éléments non liés appelés à être symbolisés. Si le « regardeur » accepte d'entrer davantage en contact avec ce qui a commencé à être évoqué en lui à travers les coups de pinceaux ou les mines de crayons de l'artiste, s'il s'engage dans la rencontre avec l'œuvre, s'ouvre alors un espace, l'espace de cette rencontre : l'entre-œuvre espace.

5.2) Résonance et dialogue: liaison dans l'entre-œuvre

Les traces mnésiques une fois activées, le « regardeur » éprouve toute une gamme d'affects, principalement archaïques ou primaires. Affects et éléments de sens entrent en dialogue interne, mus par une compulsion à l'intégration. Ce dialogue interne est emboîté dans un autre dialogue, qui s'établit entre le « regardeur » et l'œuvre (Roman, 2021). L'entre-œuvre espace est définie comme l'espace intermédiaire dans lequel ce dialogue se déploie. Elle s'ouvre à partir du moment où le regardeur s'engage dans le dialogue avec l'œuvre, sous la motion de la compulsion à l'intégration, déclenchée suite à l'activation des traces perceptives non symbolisées. Véritable terrain de jeu, l'entre-œuvre est un lieu dans lequel, en des aller-retours incessants, se déploient les résonances des éléments que l'œuvre éveille dans le psychisme du « regardeur ». A l'instar d'un phénomène échoïque, sous l'effet de l'interpellation des points d'accroche de l'œuvre, les traces mnésiques mobilisées émettent

une décharge pulsionnelle qui est reçue par les fonctions symbolisantes, qui ré-émettent ensuite le résultat de leur perlaboration qui, tant que la symbolisation n'est pas achevée, consiste en une transformation des traces initiales sans pour autant qu'elles aient pu trouver à se lier. Ces traces renouvelées sont à nouveau activées par les éléments d'accroche de l'œuvre et le processus continue tant qu'elles ne sont pas intégrées ou que le « regardeur », impuissant à mettre en sens ce qui se déroule en lui et lassé des répétitions témoignant de sa butée sur des points de fixation, abandonne le processus. C'est au cours de ces aller-retours que l'entre-œuvre-objet prend forme, véritable création produite progressivement par le « regardeur », au rythme de ses explorations intérieures. Elle est la représentation que le regardeur construit de l'œuvre, au travers des processus explicités dans le cours de ce travail. C'est à travers le prisme de cette représentation que l'œuvre et ses points d'accroche sont interrogés par le « regardeur ».

Le dialogue se déroulant dans l'entre-œuvre a ainsi un rapport tout particulier avec le besoin de mettre en sens ce qui est perçu dans l'œuvre avec les représentations déjà existantes chez le « regardeur ». Ce dernier tente de donner du sens à ce qu'il voit, ce qu'il perçoit, ce qu'il ressent, ce qu'il pressent. Au travers d'aller-retours incessants, il tente d'intégrer les nouvelles informations à ses conceptions et croyances antérieures et se heurte à l'ambiguïté du matériel. Il peut se percevoir en terrain inconnu, dans un monde dont il ne distingue pas les contours, qu'il ne comprend pas, qui lui semble étrange.

Un effort considérable est fourni pour d'une part rendre intelligible ce qui semble aller « un peu dans tous les sens » et pour donner une forme, une structure, pour lier, pour symboliser, pour en quelque sorte matérialiser ce qui paraît informe. Un investissement tout aussi conséquent est consacré à la résolution des conflits cognitifs engendrés par les éprouvés contraires et les représentations contradictoires pouvant entrer en confrontation.

5.3) Confrontation des limites et transformation: le pouvoir de transformation de l'art

Au cours de ce processus, par la confrontation non menaçante à l'œuvre d'art, une remise en question de certaines croyances peut avoir lieu. Le « regardeur » interroge et ré-évalue certains points de vue, certaines limites : c'est la confrontation aux limites. Règles, normes, mort, concepts, points de vue, ces limites se retrouvent dans tout ce qui est défini et participent à donner un sens aux éléments qu'elles circonscrivent. Le fait d'interroger ces limites et de s'y confronter permet au « regardeur » de les renégocier, pour en envisager ensuite certaines sous un jour nouveau. Une réorganisation des représentations peut avoir lieu. Ce remodelage des limites lui permet encore de se remettre en mouvement, dépassant certains figements qui avaient été provoqués par ses représentations précédentes. Ainsi, le processus transforme d'une part le champ des possibles du « regardeur » en faisant évoluer sa compréhension de la réalité, en lui présentant des horizons nouveaux ou différents, modifiés, ajustés à cette nouvelle réalité. Il lui donne d'autre part l'impulsion de mise en mouvement nécessaire pour investir ces nouveaux horizons. Par là-même, c'est le « regardeur » lui-même que l'expérience de la rencontre transforme. Nous identifions ici un effet du pouvoir de transformation de l'art, qui va « jusqu'à modifier le monde » (Martin-Mattera, 2019).

6. Conclusion

Masson parle du « travail de l'œuvre » (Masson, 2009), et il apparaît indissociable de rencontrer une œuvre d'art sans qu'un travail psychique soit entrepris par le « regardeur ». L'œuvre fait ainsi effet pour celui qui la regarde dans la mesure où elle confronte au réel, à ce qui n'est pas attendu. Nous reprenons ici la célèbre citation d'Henry Maldiney : « Le réel, c'est ce qu'on n'attendait pas ».

Les participants ont tout au long de l'expérience interrogé les limites, en passant par celles de l'auteur et de l'œuvre, par les leurs à travers les représentations et le remaniement de celles-ci et plus largement celles qui sont universelles, à savoir la temporalité et la mort. C'est grâce à un état d'ouverture au réel, à l'autre et à la partie inconnue qui loge en chacun qu'ils ont pu cheminer vers une transformation qui était, avant la rencontre, « au-delà de tout possible » (Jacquet, 2016).

L'art semble ainsi doté d'un pouvoir transformateur pour celui qui crée mais également pour celui qui reçoit la création. La remodelisation de la matière permet une remodelisation psychique qui peut être intégrée par tous ceux qui rencontrent une œuvre. « La rencontre (...) peut faire acte de transformation, transformation qui diffracte dans la pensée, l'agir, le sentiment de soi de celui qui l'a reçue » (Bodio, 2020, p.3).

En effet, comme nous l'avons mentionné, pour Marcel Duchamp, « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (Duchamp, 1975) et notre expérience nous a permis de saisir la place créatrice que ceux-ci occupent non seulement vis-à-vis de l'œuvre, qu'ils font revivre, mais vis-à-vis d'eux-mêmes.

Ainsi, face à une œuvre, le « regardeur » n'est jamais passif mais éprouve justement activement sa propre capacité de créer. L'œuvre ne se révèle donc pas instantanément mais invite celui qui la regarde à un dialogue intime et silencieux qui peut être des plus révélateurs, ouvrant ainsi sur un mouvement de torsion menant vers de nouveaux horizons.

La révélation de l'œuvre se déroule grâce à l'entre-œuvre, qui est à la fois un espace transitionnel à considérer comme un pont entre l'œuvre et le « regardeur » mais aussi comme un objet de création singulier qui découle du processus de création du « regardeur ». Celui-ci

plonge dans un espace transitionnel entre l'œuvre et son monde interne qui l'invite à une expérience symbolisante lors de laquelle il pourra bénéficier de la fonction-alpha de l'œuvre (Bion, 2003). C'est alors que des éléments restés en marge de symbolisation s'inviteront à la rencontre avec l'œuvre et que cette rencontre aura le pouvoir de se vivre à la manière d'un événement, ouvrant sur la transpossibilité (Maldiney, 2001). L'entre-œuvre permet au « regardeur » d'être présent à la rencontre de l'œuvre mais également à la rencontre de lui-même, lui offrant la possibilité d'appréhender sa subjectivité autrement. Le « regardeur », à travers les processus de réception de l'œuvre, transformera ainsi l'énergie libre en énergie liée en basculant de l'identité de perception vers l'identité de pensée (Freud, 1900/1998).

Nous avons pu, à travers les analyses phénoménologiques des entretiens des participants, faire ressortir des thèmes qui nous ont permis de saisir la matière de la rencontre avec les œuvres d'Art Brut. Nous pouvons nous demander si les processus que nous avons identifiés se retrouveraient également à la rencontre de toute forme d'art ou s'ils sont inhérents à l'univers singulier de l'Art Brut.

Nous pensons que les étapes identifiées pourraient se retrouver à la rencontre d'autres œuvres et même peut-être, plus largement, à la rencontre d'un Autre mais cela devrait être étudié phénoménologiquement car c'est la manière la plus adéquate de rendre compte du vécu d'une expérience par un sujet et d'en saisir son sens.

Pour conclure, l'œuvre d'art représente un terrain de jeu infini pour celui qui la rencontre.

Le jeu que nous avons identifié consiste à faire correspondre les cartes de son monde interne avec celui présenté à travers l'œuvre. Cette correspondance nécessite de faire bouger ses cartes dans un mouvement créateur afin d'en élaborer de nouvelles en créant une réalité commune.

Le « regardeur » entrevoit ainsi une possibilité de renégocier ses limites aussi bien dans le monde externe que dans son monde interne. Tout ce mouvement nécessite cependant d'être contenu dans un cadre sécurisant que nous avons identifié comme l'entre-œuvre.

7. Limites et perspectives

Ce travail de recherche s'inscrit dans le monde artistique de l'Art Brut et nous ne pouvons pas généraliser les résultats de notre recherche à d'autres formes d'art. En effet, les œuvres d'Art Brut ont la particularité de se présenter comme des œuvres « ouvertes » (Eco, 1965) et la rencontre de celles-ci en est imprégnée. La découverte de l'altérité à travers les œuvres et les auteurs d'Art Brut amène le « regardeur » à la création de l'espace et de l'objet-entre-œuvre et lui permet d'interroger son enveloppe identitaire.

Aussi, le nombre restreint de participants ainsi que l'homogénéité du milieu socio-professionnel de ceux-ci peuvent représenter un biais. En effet, nous avons mené notre étude exploratoire avec cinq participants universitaires sur six.

Notre recherche s'inscrit dans la clinique des processus de réception de l'œuvre mais ceux-ci sont particulièrement entremêlés avec les processus de création, non seulement en raison de notre hypothèse a priori concernant la création d'une entre-œuvre mais aussi en raison du travail d'écriture auquel les participants ont été invités.

De futures recherches pourraient être menées en tentant de mieux différencier ces processus et sur une autre forme d'art.

« La fonction de l'art, en tant qu'il est créateur, est de faire surgir un signifiant nouveau, lequel par son introduction dans le monde, en change la configuration générale, en modifie la composition aussi bien dans le présent que vers l'avenir et le passé » (Martin-Mattera, 2019)

Remerciements

Nous tenons à remercier en premier lieu le Professeur Pascal Roman pour son encadrement et son aide ainsi que tous les étudiants mémorants avec qui nous avons pu partager nos avancements et qui nous ont donné des pistes d'approfondissement très intéressantes.

Nos remerciements s'adressent également au Docteur Jérémy Marro qui a accepté d'être notre expert de mémoire.

Bien entendu, nous tenons à remercier chaleureusement les participants qui ont accepté de contribuer à notre recherche empirique, qui nous a permis d'enrichir notre travail d'une manière tout à fait inattendue et inespérée.

Ce travail de mémoire représente plus d'une année de travail et nous remercions nos entourages respectifs pour le soutien qu'ils nous ont apporté tout au long de cette étape.

Bibliographie

- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre : Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris, France : Gallimard.
- Anzieu, D. (1995). *Le Moi-Peau*. Paris, France : Dunod.
- Anzieu, D. (2012). *Créer-Détruire*. Paris, France : Dunod.
- Aristote (2008). *Métaphysique* (M.-P. Duminil et A. Jaulin trad.). Paris, France : Flammarion. (Œuvre originale publiée ca. 350 A.E.C)
- Aulagnier, P. (1975). *La Violence de l'Interprétation*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Bion, W. R. (2003). *Aux Sources de l'Expérience*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Blanchet R. (s.d). Transfert et contre-transfert | Le Pont Freudien. (s.d.). Consulté 20 mars 2023, à l'adresse <http://pontfreudien.org/content/r%C3%A9ginald-blanchet-transfert-et-contre-transfert>.
- Bodio, B. (2020). La réception de l'œuvre est une création. *Art & Thérapie*, 126/127, 3-11.
- Boissière, A. (2018). Henri Maldiney et l'art : Une pensée intempestive. L'œuvre d'art en présence. *Philopsis*. Consulté 15 mars 2023, à l'adresse <http://www.philopsis.fr>.
- Brillon, E. (2020). La réception de l'œuvre est une création. *Art & Thérapie*, 126/127, 41-48.
- Bruno, P. (2022). Au-delà des deux principes. Dans P. Bruno (dir.), *La réalité: Essai de psychanalyse* (p. 32-34). Toulouse, France : Érès.
- Buchs, C., Darnon, C., Quiamzade, A., Mugny, G. et Butera, F. (2008). Conflits et apprentissage. Régulation des conflits sociocognitifs et apprentissage. *Revue française de pédagogie*, 163, 105-125. <https://doi.org/10.4000/rfp.1013>
- Carugati, F., De Paolis, P. et Mugny, G. (1981). Conflit de centrations et progrès cognitif, III: régulations cognitives et relationnelles du conflit socio-cognitif. *Bulletin de psychologie*, 34 (17-18), 843-852.
- Ciavaldini, A. (2005). L'agir : un affect inachevé. Dans J. Boushira et H. Parat (dir.), *L'affect* (p. 137-162). Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Chervet, B. (2013). L'après-coup, un bain de jouvence pour la psyché. *Filigrane*, 22(2), 33-54. <https://doi.org/10.7202/102255>.
- Collection de l'Art Brut - Qu'est-ce que l'Art Brut ? (s.d.). Art Brut. Consulté le 2 février 2021 sur https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut
- Colignon, M. (2020). La réception de l'œuvre est une création. *Art & Thérapie*, 126/127, 12-21.
- Cros, E. (2005). *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*. Paris, France : L'Harmattan
- De Masi, F. (2010). *Penser sa propre mort*. Paris, France : Les Éditions d'Ithaque.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.
- Dubuffet, J. (1949). *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris, France : Galerie René Drouin.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du Signe*. Paris, France : Flammarion
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte* (C. Roux de Bézieux, trad.). Paris, France : Seuil.
- Elkaïm, M. (1989) : *Si tu m'aimes, ne m'aime pas*. Paris, France : Seuil.
- Elkaïm, M. (2010). À propos du concept de résonance. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de*

- pratiques de réseaux*, 45, 171-172. <https://doi.org/10.3917/ctf.045.0171>
- Fedida, P. (2005). *L'absence*. Paris, France : Gallimard
- Frédéric-Libon, C. (2001). Réflexions autour de certains phénomènes archaïques au Rorschach chez l'enfant : Les distorsions de la relation contenant-contenu. *Psychologie clinique et projective*, 7, 127-152. <https://doi.org/10.3917/pcp.007.0127>
- Freud, S. (1896). Lettre du 6 décembre 1896. Dans *Naissance de la psychanalyse*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Freud, S. (1984). *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris, France: Gallimard. (Edition originale publiée en 1933).
- Freud, S. (1998). *L'interprétation des rêves*. Œuvres complètes XI. Paris, France : Presses Universitaires de France. (Edition originale publiée en 1900).
- Freud, S. (2003). *Métapsychologie*. Paris, France : Gallimard. (Edition originale publiée en 1915).
- Freud, S. (2010). *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Payot. (Edition originale publiée en 1920).
- Freud, S. (2011). *Le Moi et le ça*. Paris, France : Presses Universitaires de France. (Edition originale publiée en 1923).
- Freud, S. (2015). *Totem et tabou*. Paris, France: Presses Universitaires de France. (Edition originale publiée en 1913)
- Freud, S. (2016). *Le Moïse de Michel-Ange et autres essais*. Paris, France : Seuil. (Edition originale publiée en 1914).
- Gagnebin, M. (2011). *En deçà de la sublimation : L'Ego alter*. Paris, France : Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.gagn.2011.01>
- Geissmann, N. (2001). VI. Alpha et bêta. Dans N. Geissmann, *Découvrir W.R. Bion : Explorateur de la pensée* (p. 99-115). Toulouse, France : Érès.
- Green, A. (2020). *Le Travail du négatif*. Paris, France : Les Éditions de Minuit. (Première édition en 1993).
- Hiernaux, J.-P. (2001). La pensée binaire: Aspects sémantiques, théoriques et empiriques. *Recherches sociologiques*, 3, 25-37.
- Jacquet, F. (2015). *La Transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney*. Paris, France : Classiques Garnier.
- Jacquet, F. (2016). Présentation - Le secret de l'existence. *Philosophie*, 130, 1-7. <https://doi.org/10.3917/philo.130.0001>
- Joulain, P. (2012). Créativité, création, processus créateur. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 135, 43-61. <https://doi.org/10.3917/cjung.135.0043>
- Juliet, C. (2001). *Charles Juliet en son parcours*. Paris, France : Editions Flohic.
- Klein, J.-P. et Viarmé, E. (2020). La réception de l'œuvre est une création. *Art & Thérapie*, 126/127, 93.
- Lapeyre, M. (2009). Fonctions de l'art : lectures freudiennes. *Cliniques méditerranéennes*, 80, 9-25. <https://doi.org/10.3917/cm.080.0009>
- Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. (2007). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Larousse. (s. d.). Antre. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 9 mars 2023 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/antre/4359#definition>

- Larousse. (s. d.). Métaphore. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 11 avril 2023 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9taphore/50889#definition>
- Lavelle, L. (2005). *La Parole et l'écriture*. Paris, France : Editions du Félin.
- Lempen, O. et Roman, P. (2016). Contribution de la création au processus de subjectivation. *Psychothérapies*, 36, 247-256. <https://doi.org/10.3917/psys.164.0247>
- Levillain-Danjou, A. (2013). L'enfant et la mort, un tabou pour l'adulte. *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, 114, 13-27. <https://doi.org/10.3917/jalmalv.114.0013>
- Lista, G. (2009). L'art et le sens. *Ligeia*, 89-92(1), 3-4. <https://doi.org/10.3917/lige.089.0003>
- Maldiney, H. (2001). *Existence, crise et création*. Paris, France : Les Belles Lettres.
- Maldiney, H. (1974). *Regard, Parole, Espace*. Lausanne, Suisse : L'Age d'Homme.
- De Masi, F. (2010). *Penser sa propre mort*. Paris, France : Les Éditions d'Ithaque.
- Martin-Mattera, P. (2019). Pouvoir(s) de l'art ? *Topique*, 145, 69-82. <https://doi.org/10.3917/top.145.0069>
- Masson, C. (2000). La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer : Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet. *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*, 1-492. <https://www.torrossa.com/it/resources/an/5099354>
- Masson, C. (2009). Que veut une œuvre : L'art comme lieu de la jointure. *Cliniques méditerranéennes*, 80, 41-60. <https://doi.org/10.3917/cm.080.0041>
- Mugny, G. et Doise, W. (1978). Socio-cognitive conflict and structure of individual and collective performances. *European Journal of Social Psychology*, 8 (2), 181-192. <https://doi.org/10.1002/ejsp.2420080204>
- Mugny, G., Doise, W. et Perret-Clermont, A.-N. (1976). Conflit de centrations et progrès cognitif. *Bulletin de psychologie*, 321(29), 199-204.
- Munari, F. (2004). Processus d'écriture et processus psychanalytique dans l'écriture. *Revue française de psychanalyse*, 68, 1773-1779. <https://doi.org/10.3917/rfp.685.1773>
- Nahoum, R. (2020). La réception de l'œuvre est une création. *Art & Thérapie*, 126/127, 22-29.
- Nemes, L. (2007). Importance de la théorie de l'agrippement dans la psychologie du développement et dans la psychothérapie d'enfant. *Le Coq-héron*, 188, 73-79. <https://doi.org/10.3917/cohe.188.0073>
- Peiry, L. (2016). *L'art brut*. Paris, France : Flammarion.
- Piaget, J. et Inhelder, B. (1948). *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Rabeyron, T. (2020). Le paradigme clinique du jeu : Son évaluation et sa modélisation dans le champ des psychothérapies psychanalytiques. *Bulletin de psychologie*, 566 (2), 83-98. <https://doi.org/10.3917/bupsy.566.0083>
- Roman, P. (2001). Des enveloppes psychiques aux enveloppes projectives : travail de la symbolisation et paradoxe de la négativité. *Psychologie clinique et projective*, 7, 71-84. <https://doi.org/10.3917/pcp.007.0071>
- Roman, P. (2009). *Le Rorschach en clinique de l'enfant et de l'adolescent : approche psychanalytique*. Paris, France : Dunod.
- Roman, P., Sayegh, C. et Melchiorre, M. (2014). Transmettre la psychanalyse : L'Art Brut, un laboratoire pour une première approche des concepts de la psychanalyse – Psych'Art Brut, un dispositif pédagogique innovant. *Filigranes*, 46 (23-2), 89-107. <https://doi.org/10.7202/1028925ar>

- Roman, P. (2021). *Art Brut et psychanalyse – Une exploration du processus de création*. Gollion: Infolio éditions.
- Roman, P. (2021). *L'œuvre et le « regardeur » : de la rencontre sensible à l'espace dialogique*. Dans M. dos Santos Mamed, N. Muller Mirza (dir.), *Sur les frontières de la pensée*. Lausanne, Suisse : Antipodes.
- Roussillon, R. (2003). Historicité et mémoire subjective. La troisième trace. *Cliniques méditerranéennes*, 67, 127-144. <https://doi.org/10.3917/cm.067.0127>.
- Roussillon, R. (2004). Le jeu et le potentiel. *Revue française de psychanalyse*, 68, 79-94. <https://doi.org/10.3917/rfp.681.0079>.
- Roussillon, R. (2004). La pulsion et l'intersubjectivité. *Adolescence*, 224, 735-753. <https://doi.org/10.3917/ado.050.0735>.
- Roussillon, R. (2007). La représentance et l'actualisation pulsionnelle. *Revue française de psychanalyse*, 71, 339-357. <https://doi.org/10.3917/rfp.712.0339>.
- Roussillon, R. (2007). Préface. L'incrédulé et son intrigue. Dans A. Brun (dir.), *Cliniques de la création* (p. VII-XVI). Louvain-la-Neuve, Belgique: De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/dbu.12.0058>.
- Roussillon, R. (2008). *Le jeu et l'entre-je(u)*. Paris, France: Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.rouss.2008.01>
- Roussillon, R. (2009). L'identité de perception : répétition et pulsion de mort. Dans R. Roussillon (dir.), *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité* (p. 187-210). Paris, France : Dunod.
- Roussillon, R. (2012). Agonie, clivage et symbolisation. Paris, France : *Presses Universitaires de France*. <https://doi.org/10.3917/puf.rouss.2012.03>.
- Roussillon, R. (2012). L'associativité polymorphique et les extensions de la psychanalyse. *Le Carnet PSY*, 162, 27-31. <https://doi.org/10.3917/lcp.162.0027>.
- Roussillon, R. (2018). *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*. Paris, France: Elsevier Masson.
- Roussillon, R. (2023). *L'Art psychanalyste*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Roussillon, R. (2023, 28 mars). *L'Art psychanalyste* [Conférence]. Psyché Art, 2023. Paris, France.
- Smith, J. A. (1996). Beyond the divide between cognition and discourse: Using interpretative phenomenological analysis in health psychology. *Psychology & Health*, 11(2), 261-271. <https://doi.org/10.1080/08870449608400256>
- Smith, J.-A., Flowers, P. et Larkin, M. (2009). *Interpretative phenomenological analysis: Theory, method and research*. *Interpretative phenomenological analysis*. London, UK: Sage.
- Winnicott D.W. (1971). *Jeu et réalité*. Paris, France : Gallimard.
- Winnicott, D. W. (2000). *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*. Paris, France: Gallimard.